Raymond Queneau et les mythologies

Mikiko Kato

▶ **To cite this version:**

Mikiko Kato. Raymond Queneau et les mythologies. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030007 . tel-00915900

HAL Id: tel-00915900
https://theses.hal.science/tel-00915900

Submitted on 9 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École doctorale 120 - Littérature française et comparée

EA 4400 « Écritures de la modernité »

Thèse de doctorat
Discipline : Langue, littérature et civilisation françaises

Mikiko KATO

RAYMOND QUENEAU ET LES MYTHOLOGIES

Thèse dirigée par Monsieur Daniel DELBREIL

Soutenue le 3 février 2012

Jury :

Monsieur Jean-Pierre BERTRAND (Professeur à l'Université de Liège)
Madame Claude DEBON (Professeur Émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)
Monsieur Daniel DELBREIL (Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)
Madame Christelle REGGIANI (Professeur à l'Université de Lille III)

Raymond Queneau et les mythologies

Raymond Queneau et les mythologies

Résumé

Raymond Queneau s'intéresse au mythe, comme bien d'autres écrivains. Mais quel est le rapport qu'il entretient avec cet imaginaire collectif ? Notre propos est d'examiner la particularité des idées de Queneau sur le mythe, dans tous les sens du terme. Il est question d'abord d'observer ce que signifie le « mythe » pour Queneau, en considérant comment ses relations avec les surréalistes et Georges Bataille l'ont sensibilisé aux sciences humaines et sociales en vogue au début du XX^{e} siècle, et en étudiant sa lecture de Nietzsche et Joyce qui réfléchissent sur le mythe et la littérature. La réécriture des mythologies anciennes, gréco-romaine et biblique en particulier, dans l'œuvre de Queneau est également analysée, sans oublier celle de la mythologie gnostique, inextricablement liée chez lui à la philosophie hégélienne, et surtout à l'idée de « la fin de l'histoire ». La notion de « mythologie moderne », discutable pour certains, est tout de même envisagée pour tenter de savoir pourquoi le personnage de Zazie et le Paris décrit par Queneau ont acquis une telle popularité dans le grand public. À la lumière de ces examens, Queneau apparaît comme un écrivain toujours fasciné par cette forme de récit, saturée de symboles, structurée par une tension oppositionnelle, organisée par une construction circulaire, contenant une logique sous-jacente, qui nourrit, tout en gardant l'anonymat, l'imaginaire collectif.

Mots clés : [mythe, mythologie, surréalisme, gnosticisme, récit, Hegel]

Raymond Queneau and Mythologies

Abstract

Like many other writers, Raymond Queneau was interested in myth. But what was his relationship to this entryway into the collective imagination? I propose here to examine the particularity of Queneau's ideas on myth, in all senses of the term. I begin by looking at what "myth" signified for Queneau, and considering how his relations with the surrealists and Georges Bataille kindled his interest in the social sciences and humanities in fashion at the start of the 20th century, and by studying his reading of the reflections of Nietzsche and Joyce on myth and literature. I also analyze Queneau's rewriting of ancient mythologies, Greek and biblical in particular, but also gnostic mythology, which for him was inextricably tied to Hegelian philosophy, and most of all to the idea of the "end of history." The notion of "modern mythology," which some view as debatable, is nevertheless examined in an attempt to illuminate the reasons why Queneau's character Zazie and Paris he described became so popular with the general public. These analyses reveal Queneau as a writer who was always fascinated by this type of story: saturated with symbols, structured by an oppositional tension, organized by a circular construction, and containing an underlying logic that, while maintaining anonymity, nourishes the collective imagination.

Keywords : [myth, mythology, Surrealism, Gnosticism, story, Hegel]

Monsieur Daniel Delbreil a bien voulu accepter de diriger ma thèse et m'accorder constamment des conseils pertinents et des encouragements chaleureux : qu'il veuille trouver ici l'expression de toute ma reconnaissance.
Je tiens à exprimer aussi ma gratitude à Monsieur Georges Formentelli pour sa relecture attentive, témoignant toujours patience et intérêt.
Je remercie également ma famille et mes amis qui, par leur présence, leur amitié et leur aide, ont contribué à la réalisation de ce travail.

INTRODUCTION

Étant donné le caractère multiple du sens des mythes, ainsi que l'ambiguïté de la relation qu'ils entretiennent avec la littérature, traiter du rapport entre un écrivain et le mythe ou les mythes semble, dès l'abord, un projet flou sinon audacieux, surtout quand il s'agit d'un écrivain dont l'abondance de l'œuvre, des romans humoristiques et fantaisistes aux articles d'ordre philosophique et scientifique, via les poèmes en langage populaire, le texte des chansons, les scénarios radiophoniques ou cinématographiques, et les essais linguistiques ou mathématiques, interdit d'en donner une image concrète et précise, à savoir Raymond Queneau.

Tout comme nombre d'écrivains du siècle dernier, tels Paul Claudel, Paul Valéry, André Breton, Louis Aragon, Georges Bataille, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Jean Cocteau, André Malraux, Albert Camus, Alain Robbe-Grillet, Michel Tournier, Jean-Marie Gustave Le Clézio, entre autres, Queneau s'intéresse au mythe, mais son intérêt diffère de celui des autres.

Après avoir quitté le mouvement surréaliste fréquenté dans sa jeunesse, Queneau entreprend, avant de se livrer à la création littéraire, une étude scientifique. Il entame des recherches sur les « fous littéraires », personnes développant des idées qui leur sont propres mais aberrantes pour les autres, et dont les pensées se rapprochent des cosmogonies primitives ou des mythes. Queneau pense que, en étudiant les écrits de ces fous, on peut prendre conscience des aspects méconnus de l'humanité. Et quand il écrit son

---

N.B. Les textes de Queneau sont désignés dans les notes par leur titre seul. Les références aux romans et aux textes poétiques renvoient aux éditions de la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard : *Œuvres complètes,* t. I, édition établie par Claude Debon, 1989 (abrégées en *OC* I) ; *Œuvre complètes* t. II [*Romans*, t. I], édition publiée sous la direction d'Henri Godard, 2002 (*OC* II) ; *Œuvres complètes* t. III [*Romans* t. II], édition publiée sous la direction d'Henri Godard, 2006 (*OC* III). Les références à d'autres textes renvoient aux éditions présentées dans la bibliographie donnée en fin de ce travail.

deuxième roman, *Gueule de pierre*, c'est sous l'influence des sciences humaines et sociales en vogue à l'époque comme les théories de Freud, Hegel et Mauss, et dans l'intention, selon ses propres mots, de « créer une sorte de mythologie — personnelle[1] » ; deux ans après la publication du roman, il reconnaît, pourtant, dans une lettre, l'échec de son ambition de créer des mythes[2]. Ce sentiment d'échec se transforme quelques années plus tard en attaque contre certains écrivains dans un article intitulé « Le mythe et l'imposture[3] », publié dans *Volontés* en février 1939, repris dans *Le Voyage en Grèce*, Queneau critique de façon virulente certains esprits antirationnels qui trouvent leur refuge dans les mythes. On trouve ici une condamnation incisive de la création de mythes factices, où se mêle cependant une aspiration indéniable à cette forme d'imaginaire. Queneau ne semble pas, néanmoins, abandonner totalement son ambition de créer des mythes. Ne pouvant abandonner l'inspiration de *Gueule de pierre*, il persiste avec *Les Temps mêlés* en 1941, puis *Saint Glinglin* en 1948 ; son dernier roman, en 1968, a un titre manifestement mythique : *Le Vol d'Icare*. Entre temps, il écrit des ouvrages dans lesquels on peut relever des traces mythiques librement interprétées, ou conçoit une œuvre poétique inspirée des mythologies antiques, *Petite cosmogonie portative*. L'attitude de Queneau à l'égard de la question du mythe n'est pas claire, pour ne pas dire paradoxale.

Les critiques ne sont pas insensibles au problème. Dans son article « Raymond Queneau mytholomane[4] », Inez Hedges dresse, se référant à l'étude sur le mythe d'Œdipe de Lévi-Strauss, un « tableau structural de la mythologie quenellienne », à partir surtout de *Saint Glinglin* et *Fendre les flots*. En ce qui concerne *Saint Glinglin*, Alain Calame remarque l'incorporation dans le roman de la psychanalyse de Freud et de la théorie socio-ethnologique de Marcel Mauss, et met en relief la réflexion sur les mythes et les rites de l'écrivain[5]. Calame avance également une interprétation fort symbolique du premier roman de Queneau, *Le Chiendent*, à la lumière des mythologies ésotériques[6]. Par ailleurs,

---

[1] Appendices de *Gueule de pierre*, *OC* II, p. 1290.
[2] Appendices de *Gueule de pierre*, *OC* II, p. 1287-1289.
[3] *Le Voyage en Grèce*, p. 151-155.
[4] Inez Hedges, « Raymond Queneau mytholomane », *Temps mêlés - Documents Queneau,* (abrégé en *TM*), n° 150+25-26-27-28, mai 1985, p. 145-157.
[5] Alain Calame, « L'ethnographie dans le cycle de *Saint Glinglin* de Raymond Queneau », *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, Éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 1987, p. 151-165.
[6] Alain Calame, « *Le Chiendent* : des mythes à la structure », *Queneau aujourd'hui*, Clancier-Guénaud, 1985, p. 29-64 ;

Michal Mrozowicki écrit son article « De l'écriture mythologique à la mythologie de l'écriture ; à propos de Queneau », en s'appuyant sur la conception du mythe propre à Roland Barthes[1]. Ces travaux, tout en traitant des mythes ou des mythologies dans les œuvres de Queneau de façon efficace et convaincante, divergent néanmoins non seulement sur les méthodes d'approche des œuvres mais aussi sur l'attitude à adopter devant la question des mythes. C'est qu'il s'agit de travaux s'exerçant dans un cadre limité, les uns examinant une œuvre précise, les autres une des parties de l'intégralité du sujet pour rappeler l'importance de celui-ci. Mais cette divergence provient aussi, sans doute, du caractère équivoque de l'idée du mythe.

Étymologiquement parlant, le mot « mythe », *muthos* en grec, désigne toute sorte de discours. Selon Suzanne Saïd, dans l'Antiquité, le mythe est une « catégorie poubelle », dont la notion ne se définit que de façon négative par opposition à d'autres catégories de discours : le mythe n'est ni l'histoire (*historia*) qui est vraie, ni la fiction (*plasma*) qui est vraisemblable, ni le *logos*, discours du philosophe : le mythe est du côté « du mensonge, de l'artifice et de la tromperie[2] ». Nos contemporains cherchent à définir le mot d'une façon ou d'une autre. Puisque ce n'est pas le lieu ici de discuter de la valeur exacte du mot mythe, nous nous contentons de citer quelques définitions proposées par des spécialistes. Jean-Pierre Vernant, helléniste, formule clairement ce qu'est le mythe pour l'homme moderne : « Un mythe, pour nous, c'est un récit traditionnel assez important pour avoir été conservé et transmis de génération en génération au sein d'une culture, et qui relate les actions de dieux, de héros ou d'êtres légendaires dont la geste se situe dans un autre temps que le nôtre, dans l'« ancien temps », un passé différent de celui dont traite l'enquête historique[3]. » L'historien des religions Mircea Eliade explique, pour sa part, la fonction du mythe dans les sociétés primitives et archaïques : « pour de telles sociétés, le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée* […]. Étant *réel* et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable* […]. En d'autres termes, un mythe est une *histoire vraie* qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de

[1] Michal Mrozowicki, « De l'écriture mythologique à la mythologie de l'écriture ; à propos de Queneau », *Mythologies de l'écriture, champs critiques*, PUF, 1990.
[2] Suzanne Saïd, *Approches de la mythologie grecque*, Nathan, coll. « 128 », 1993, p. 5-7.
[3] Jean-Pierre Vernant, « Frontières du mythe », *Mythes grecs au figuré / de l'antiquité au baroque*, sous la direction Stella Georgoudi et Jean-Pierre Vernant, Gallimard, 1996, p. 25.

modèle aux comportements des humains[1]. » Gilbert Durand, philosophe et anthropologue qui travaille en particulier sur l'imaginaire, met l'accent sur le fait que le mythe est un « système » fait de « symboles » : « Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit[2]. » Les caractères du mythe présentés dans cette dernière définition, mettant de côté le contexte ethno-religieux, montrent l'émergence de l'acception usuelle du mot, à savoir : « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement » (l'une des définitions de « Mythe » dans *Le Trésor de la langue française*) ; ainsi, on peut parler de mythe du héros, mythe de la vitesse, mythe de la galanterie française, etc., acception du mot confirmée par *Mythologies* de Roland Barthes.

En ce qui concerne le rapport entre le mythe et la littérature, il existe des tentatives qui cherchent à établir leur parenté, comme, pour ne citer qu'un seul exemple, Northrop Frye : « Les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel, deviennent purement littéraires[3]. » L'approche diachronique et généalogique dépassant largement notre problématique, bornons-nous à examiner la relation que la littérature peut entretenir avec cet imaginaire collectif. Les recherches comparatistes et intertextuelles, devenant souvent des études thématiques, existent depuis toujours : le mythe est une source importante des œuvres littéraires. Or, dans les années 1980, apparaît une nouvelle attitude littéraire face au mythe : la littérature ne peut-elle pas créer des mythes ? Philippe Sellier propose la notion de « mythe littéraire » : « Le mythe littéraire […] ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. […] Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire[4]. » Pierre Brunel pousse plus loin cette idée : « C'est

---

[1] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957 ; coll. « Folio essais », 1989, p. 21-22. Souligné par Eliade.

[2] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses universitaires de France, 1960 ; 11e édition, Dunod, 1992, p. 64.

[3] Northrop Frye, *La Parole souveraine / La Bible et la littérature II* (1990), traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, éd. du Seuil, 1994, p. 54.

[4] Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 115.

parfois dans la conscience commune que se produit la "mythisation", et la littérature l'enregistre. Mais c'est parfois aussi la littérature qui en a l'initiative. D'où cette nouvelle grande catégorie de mythes littéraires : tout ce que la littérature a transformé en mythes[1]. » Mais, dans ce cas, que signifie, justement, le mot « mythe » ? On est obligé de retourner à notre question liminaire. En effet, André Siganos, mettant en cause la notion de « mythe littéraire », et proposant celle de « mythe littérarisé[2] », signale le débat infructueux entre « des anthropologues, des historiens des religions, des sociologues et des linguistes, parfois encore des psychanalystes » et « des littéraires qui, conceptuellement et concrètement, n'usent pas des mêmes armes pour vérifier la validité de leurs hypothèses[3] ». La difficulté de la définition est loin d'être résolue.

C'est pourquoi nous commencerons notre travail intitulé « Raymond Queneau et les mythologies » par la question : « Qu'est-ce que le mythe pour Queneau ? » L'écrivain exprime, de temps à autre, ses idées sur le mythe et utilise le mot « mythe » ou « mythologie » dans ses œuvres littéraires ou dans ses essais, parfois au sens classique comme « le mythe du Minotaure », parfois en un sens élargi comme « le mythe du documentaire ». Nous chercherons à dégager les spécificités de l'attitude de Queneau envers la question du mythe par rapport à celle de ses contemporains, en examinant ses relations avec le mouvement surréaliste, André Breton en particulier, et avec Georges Bataille, écrivains qui ont manifesté leurs propres idées concernant le mythe. Il sera donc question des sciences humaines ou sociales en plein développement au début du XX^{e} siècle, telles la psychanalyse de Freud ou la socio-ethnologie de Mauss, ainsi que la philosophie religieuse de Hegel professée par Kojève dans des cours suivis assidûment par Bataille et Queneau, et à l'occasion par Breton, dans les années 1930. C'est l'époque où Queneau entame sa vraie carrière littéraire, aussi ses premiers romans comportent-ils certaines idées sur le mythe qu'il assimile alors. À côté de cette influence scientifique, n'oublions pas de signaler une imagination urbaine chez Queneau comme chez les surréalistes, susceptible de se transformer, selon les termes d'Aragon, en « mythologie moderne ». Nous considérons également l'influence sur Queneau de Nietzsche et de Joyce, le premier mettant en relief la

[1] Pierre Brunel, Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. du Rocher, Monaco, 1988 : deuxième édition revue et augmentée, 1994, p. 14.
[2] André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 23-27.
[3] André Siganos, « Définition du mythe », *Questions de mythocritique (Dictionnaire)*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Imago, 2005, p. 90.

dialectique apollinienne et dionysiaque du mythe, le second soulignant l'importance de la construction aussi bien dans les épopées homériques que dans sa propre création littéraire. Afin de concrétiser la pensée du mythe chez Queneau, surtout dans la première moitié de sa carrière littéraire, on lira de près ce qu'on appelle habituellement « La trilogie de la Ville Natale », c'est-à-dire *Gueule de pierre*, *Les Temps mêlés* et *Saint Glinglin*, qui semble la fidèle illustration de ses idées sur le mythe formées dans sa jeunesse, voire de la mise en cause de ces idées.

On examinera ensuite la réécriture des mythologies anciennes dans les œuvres de Queneau. Comme à d'autres écrivains, le mythe lui paraît une source inépuisable. Les traces, directes ou indirectes, de la mythologie gréco-romaine ou de la mythologie biblique, incorporées et interprétées librement par l'écrivain, peuvent sembler disparates au premier abord, mais elles dévoilent néanmoins une cohérence de la pensée concernant la littérature, la famille, l'amour, la sexualité ou la mort. Nous aborderons également la question du gnosticisme chez Queneau. La question est délicate et épineuse, comportant le danger de glissement vers le problème de l'adhésion propre au chercheur. Nous essaierons, sans parti pris, de comprendre d'abord ce qu'est exactement le gnosticisme, et nous nous demanderons pourquoi Queneau est attiré par cette forme de croyance. On envisagera la mythologie cosmologique du gnosticisme valentinien, à laquelle sont consacrés les cours de Henri-Charles Puech à l'École Pratique des Hautes Études dans les années 1930, suivis par Queneau. L'examen montrera sa conception fondamentale du temps et de l'histoire, inextricablement liée chez lui à l'idée hégélienne de « la fin de l'histoire ».

Enfin, nous tenterons d'analyser, malgré la faiblesse et l'ambiguïté de la notion de « mythe littéraire » qui ont été signalées ci-dessus, les romans de Queneau en tant que « mythologie moderne ». Nous ne saurions traiter de tous les sujets qui peuvent paraître « mythiques » au sens le plus large du terme : nous nous bornerons à deux exemples. L'un est le personnage de Zazie. Si on ne lit pas les autres livres de Queneau, on lit pourtant *Zazie dans le métro* ; si on ne lit pas le roman *Zazie dans le métro*, on va voir l'adaptation cinématographique ; si on ne lit ni le roman ni ne voit le film, on sait qu'il s'agit d'une fillette délurée. Dans toute la littérature française du XX^{e} siècle, nul autre personnage n'a produit une telle impression sur le grand public. Il n'est pas interdit de dire que Zazie est un personnage mythique né de la littérature, au même titre que Don Juan ou Faust. Nous essaierons de comprendre pourquoi Zazie a acquis une telle célébrité, en la comparant à

d'autres personnages de fillettes chez Queneau et en considérant l'air du temps lors de la rédaction du roman. L'autre exemple est la ville, Paris et Dublin en l'occurrence. Paris est, pouvons-nous dire, une ville « mythique », dans la mesure où son image, idéalisée et parfois fausse, relève d'une inspiration collective. Queneau, conscient de cette « mythisation » de la ville, en use mais pour la mettre à nu : parfois il y consent, parfois il la dément. Il propose un nouveau Paris, artificiel mais susceptible de se doter d'une dimension symbolique partagée par les lecteurs. Nous nous demanderons par quel procédé il parvient à susciter cet imaginaire collectif, en comparant Paris avec une autre ville recréée par Queneau : Dublin.

Notre corpus se limite, en principe, aux romans. Si la définition du mythe est disparate et floue, tous les critiques s'accordent sur le fait que c'est un récit ; pour ne citer que Pierre Brunel, la première fonction du mythe, parmi bien d'autres, c'est : « Le mythe raconte[1] ». S'il s'agit d'étudier des thèmes mythiques dans des œuvres littéraires, d'autres genres, poésie ou théâtre, sont des corpus excellents. Nous n'écartons évidemment pas l'approche thématique, tout en essayant de considérer le mythe dans ses divers sens d'évoquer, non seulement sa portée symbolique, mais aussi son éclairage métaphysique, son système caractérisé par des organisations structurales, et qui, pour le dire avec Gilbert Durand, « tend à se composer en récit ». Dans cette optique, les romans nous apparaissent comme un corpus légitime et adéquat.

Nous ne traiterons pas du « mythe personnel » dont on parle souvent à propos de *Chêne et chien*. La notion de « mythe personnel » est proposée, au titre de la psychocritique, par Charles Mauron[2], mais nous suivons, encore une fois, Gilbert Durand qui souligne l'insuffisance de cette idée : « Il faut donner au mythe une toute-puissance bien supérieure à celle que distribuent les caprices de l'*ego*. […] La mythocritique […] doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les stades de l'inconscient biographique[3]. » Malgré la diversité de sa définition, le mythe est, indéniablement, une affaire collective. L'image que se fait Queneau de lui-même est fort

[1] Pierre Brunel, Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. du Rocher, Monaco, 1988 : deuxième édition revue et augmentée, 1994, p. 8.
[2] Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel / Introduction à la Psychocritique*, José Corti, 1988.
[3] Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1979, Berg International éditeurs ; rééd. Dunod, 1992, p. 183.

symbolique et abonde en allusions, mais elle ne peut faire naître un sentiment collectif aussi étendu que ne le fait le Paris de *Zazie dans le métro*.

Notre travail est intitulé « Raymond Queneau et les mythologies », non « Queneau et le mythe » ni « Queneau et les mythes ». Le mot « mythologie », étymologiquement « discours sur le mythe », désigne aujourd'hui l'« étude des mythes » (comme mythologie comparée) ou l'« ensemble des mythes d'une société » (comme mythologie nordique). Un terme paradoxal, puisqu'il unit deux catégories de langue opposées dans l'Antiquité : *muthos* et *logos*. Si nous choisissons ce terme en particulier, c'est que nous sommes curieux de savoir l'intérêt scientifique de Queneau concernant la question du mythe, intérêt nourri de connaissances philosophiques, psychologiques, sociologiques, etc. ; c'est aussi que nous nous intéressons à ses considérations sur toutes sortes de mythologies anciennes, gréco-romaine, biblique, gnostique, hindoue, chinois, celtique, entre autres, considérations si vastes que nous ne pouvons les traiter intégralement ; c'est enfin que nous interpelle fortement son attachement profond à cette forme d'imaginaire collectif possédant à la fois une puissance symbolique et une cohérence sous-jacente, attachement lui-même tiraillé entre intérêt scientifique et curiosité littéraire, admiration spontanée et humble résignation, fascination et horreur, etc. La mythologie nous semble être l'une des formes ultimement rêvées par Queneau romancier, où des idées hétéroclites voire contradictoires, riches parfois d'interrogations métaphysiques, sont incorporées dans un réseau *logique* que constitue la succession des récits.

Première partie

Qu’est-ce que le mythe pour Queneau ?

Chapitre I
Le mythe comme état primitif ou comme quête : Queneau dans le mouvement surréaliste

Pour comprendre ce que signifie le mot « mythe » pour Queneau, il ne serait pas inutile d'examiner tout d'abord la relation qu'il a entretenue avec le surréalisme dans sa jeunesse. Cette expérience particulière devait exercer une grande influence, aussi bien positive que négative, sur le jeune écrivain.

Queneau commence à fréquenter la Centrale Surréaliste fin 1924 à l'âge de vingt et un ans ; obligé d'interrompre sa participation au mouvement à cause de son service militaire chez les zouaves d'octobre 1925 à février 1927, il continue néanmoins d'en être membre jusqu'en 1929, année où il quitte définitivement le groupe. Queneau affirme lui-même que cet éloignement a eu lieu « pour des raisons strictement personnelles et non pour des raisons idéologiques[1] ». Il est vrai que la cause directe de la brouille avec André Breton était le divorce de ce dernier avec Simone, la belle-sœur de Queneau. Mais, il convient de prendre ce genre de propos avec précaution[2]. En effet, certains critiques remarquent, inévitablement, d'évidentes différences d'ordre esthétique et poétique entre ces deux écrivains : la conception de la littérature fondée sur l'inspiration, l'écriture automatique en étant un bel exemple, s'oppose nettement à la littérature que Queneau concevra plus tard, à savoir l'écriture basée sur une construction préalablement méditée. Queneau lui-même écrit, notamment entre 1937 et 1939, plusieurs articles dans *Volontés*, dans lesquels il critique certains éléments de l'esthétique littéraire du surréalisme. Néanmoins, les points

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 36.

[2] Dans une discussion menée à l'occasion du premier colloque international Raymond Queneau, organisé à Verviers en août 1982, Claude Debon rapporte une autre hypothèse concernant la rupture avec Breton : « J'ai rencontré récemment Pierre Naville qui possède une version, inédite je crois, de cette rupture. Ce ne serait pas l'histoire personnelle, la séparation de Simone d'avec André, Queneau continuant à recevoir Simone, ce qui aurait déplu à Breton. Il s'agirait d'une autre raison, touchant de beaucoup plus près l'*écrivain*. Queneau aurait confié un manuscrit à Breton et celui-ci l'aurait égaré. Queneau était furieux ; quant au manuscrit, il semble définitivement perdu. Enfin, sous toute réserve… c'est la version de Naville. » *TM*, n° 150+17-18-19, avril 1983, p. 73.

communs ou semblables chez les deux sont également soulignés par d'autres critiques, comme le goût pour le rêve, le cinéma ou l'espace urbain, par exemple. Nous examinerons ici brièvement certaines idées surréalistes, surtout dans le domaine mythologique qui est au cœur de notre sujet, idées rejetées ou contrairement conservées ou même nourries et développées ensuite par l'ancien membre.

1. Le mythe comme état primitif : fou, enfant, femme

Mécontent de la société contemporaine qui est selon lui le résultat de la sclérose du rationalisme occidental, le surréalisme considère le mythe tout d'abord comme l'occasion d'une ouverture vers un espace primitif et innocent. Il est pour les membres du mouvement une arme susceptible de briser le monde tel qu'il est devenu pour retrouver l'essentiel et le naturel de l'homme. Au même titre que le rêve ou l'automatisme qui révèleraient l'inconscient humain, le mythe est générateur d'une sorte de force originelle. Il y a chez les surréalistes le désir de réformer le monde à partir des mythes, et pour ce faire, la volonté de créer un mythe nouveau. Ainsi visent-ils une « mythisation » du monde à travers l'art et la littérature[1]. Dans cette perspective, ils exploitent principalement trois sujets : les fous, qui échappent au contrôle de la raison, les enfants, qui sont les seuls êtres innocents dans une société dominée par le rationalisme matérialiste, ou les femmes, seules en mesure de dévoiler aux hommes les choses que méconnaît le monde contemporain.

Les fous : l'approche psychanalytique

Chez Queneau, le mythe est d'abord, non pas une arme destructrice, mais un moyen de saisir, de comprendre l'humanité, et les considérations sur la folie, une voie pour accéder à cette compréhension :

> Le contenu préscientifique d'idées délirantes […], le caractère cérémonial d'actes schizophréniques, certaines obsessions précises concernant des objets bien déterminés, — tout cela pose le problème des rapports entre la démence précoce et les cosmogonies primitives, les mythes, les rites, les superstitions.

[1] En ce qui concerne la fonction et la signification du mythe pour le surréalisme présentées ici, nous nous référons à Annette Tamuly, *Le surréalisme et le mythe*, Peter Lang, 1995.

> Est-ce à dire que la folie a joué un rôle dans la naissance et l'évolution de la pensée humaine ? C'est ce qu'il faudra contrôler et peut-être s'apercevra-t-on que le premier homme fut un singe devenu fou.
> Ainsi, en comprenant la folie, nous approfondirons notre connaissance de l'humanité et nous en réaliserons des aspects cachés et mystérieux[1].

Queneau voit reflété dans la folie, comme les surréalistes, un certain état primitif de l'humanité. Mais il n'admet pas leur manière d'exalter les fous sans mesure, qui se base sur la conviction que l'imagination incontrôlée restituerait un état pur de l'humanité désormais perdu. Fortement marqué par les ouvrages de Freud dès la parution des traductions françaises dans les années 20, il a voulu adopter une attitude plus scientifique face à la maladie mentale. Après avoir quitté le mouvement en 1929, Queneau s'est plongé dans les recherches sur les fous, espérant pouvoir approfondir la connaissance de l'humanité par la voie scientifique. À l'instar de Freud qui avait beaucoup commenté les œuvres littéraires comme celle de Hoffmann dans le fameux article « L'inquiétante étrangeté » par exemple, il a examiné et analysé les écrits des « fous littéraires », personnes développant des idées qui leur sont propres, mais aberrantes pour les autres : il croyait qu'il existe un rapport entre les pensées de ces fous et les cosmogonies ou les mythes, et que l'on pourrait acquérir des connaissances plus précises concernant l'origine de l'humanité en étudiant les écrits des aliénés mentaux. Chez Queneau, les mythes ne sont pas une arme à braquer contre la société contemporaine, mais un moyen d'acceptation et de compréhension du monde. Dans une telle attitude, on peut discerner naturellement l'influence de la psychanalyse qui était alors une science novatrice fort à la mode ; Shuichiro Shiotsuka signale aussi, dans cette façon d'envisager la folie, le reflet de la pensée de Hegel qui la conçoit « en tant que forme ou degré qui se produit nécessairement dans le développement de l'âme », et, dans le possible élargissement de cette idée, le philosophe allemand considère la folie comme un moteur indispensable dans l'histoire de l'esprit humain[2].

Or, avant que ne commencent les recherches de Queneau, André Breton avait écrit en 1928 un récit intitulé *Nadja*, dans lequel le chef du mouvement surréaliste relate sa rencontre réelle avec une jeune femme étrange et mystérieuse qui sombrera finalement

---

[1] *Comprendre la Folie*, p. 22.
[2] Shuichiro Shiotsuka, *Les recherches de Raymond Queneau sur les « Fous littéraires » / "L'encyclopédie des sciences inexactes"*, Eurédit, 2003, p. 254-258.

dans la folie. Dans l'« avant-dire » ajouté par l'auteur lors de la réédition du texte en 1963, Breton affirme avoir adopté pour son récit le ton de « l'observation médicale » « neurophychiatrique[1] ». L'examen scientifique des écrits des fous par Queneau et l'observation médicale d'une femme aliénée par Breton semblent être de nature similaire, mais leur visée n'est pas la même : pour Breton, comme plusieurs commentateurs l'ont déjà signalé, ce qui importe le plus c'est de répondre à sa question liminaire et déclamatoire : « Qui suis-je ? »

> Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête[2] ?

Il ne s'agit pas ici de sonder le moi en tant qu'entité psychologique : mais de savoir, à partir de toutes ses tendances personnelles et de tous les incidents qui se produisent autour de lui, ce qu'il doit faire dans ce monde, autrement dit, son destin. Cette recherche du moi s'exerce donc par la voie d'une interprétation des faits qui le concernent, ou d'une relecture des signes du monde par les puissances de l'imagination créatrice. Il s'agit ici d'une démarche typiquement surréaliste : considérer des hasards d'une façon poétiquement objective, et relire le monde réel à travers le prisme de l'imagination. La découverte du moi est tentée par le biais de l'observation d'une femme mystérieuse et spirituelle, qui inspire au poète l'idée d'un univers innocent, rappelant un état originel et essentiel.

L'observation de la jeune fille étrange, exercée en essayant toujours de rester à distance, est donc une voie susceptible de conduire à la révélation d'un soi-même, méconnu jusqu'alors, de dévoiler son destin et son devoir poétiques, à partir desquels ouvrir un espace primitif dans le monde contemporain. Ainsi, *Nadja* est un récit « mythique » au sens surréaliste, mais il s'agit ici d'une création artistique, basée sur les expériences personnelles. Pour Queneau, du moins dans ses recherches sur les « fous littéraires », il

[1] André Breton, *Nadja* (1928), dans *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 645.
[2] *Ibid.*, p. 648.

n'est pas question de créer de nouveaux mythes, mais d'examiner et commenter les écrits des fous réels pour retrouver et tenter de comprendre le mystère de l'aube de l'humanité. On peut qualifier la démarche de Breton de documentaire et poétique, et celle de Queneau d'analytique et, du moins l'espérait-il, scientifique.

On peut signaler un autre ouvrage surréaliste sur la folie datant de cette époque. Alors que Queneau poursuivait ses recherches de 1930 à 1934, Breton et Éluard avaient achevé, en 1930, *L'Immaculée Conception*, ouvrage présentant des essais de simulation de l'écriture de cinq maladies mentales (débilité mentale, manie aiguë, paralysie générale, délire d'interprétation et démence précoce). Dans le prière d'insérer se trouve le passage suivant, rédigé probablement par Salvador Dali et corrigé vraisemblablement par Breton et Éluard :

> L'IMMACULÉE CONCEPTION demeurera la source expérimentale à laquelle il faudra remonter pour reconnaître le pouvoir qu'a la pensée d'adopter successivement toutes les modalités de la folie : reconnaître ce pouvoir équivaut à admettre la réalité de cette folie et à affirmer son existence latente dans l'esprit humain[1].

Pour les surréalistes, il importe moins de rencontrer ou sonder les vrais fous que de rechercher et reconnaître cette force aliénée dans leur propre for intérieur. Une fois encore, la folie est à leurs yeux une source de la création artistique et poétique, par sa force incontrôlée et libératrice. Queneau, au lieu d'explorer sa propre puissance d'aliénation, considère le fou comme une personne à examiner et à analyser, démarche par laquelle on peut acquérir certaines connaissances concernant l'humanité[2]. Breton, ancien interne en médecine, n'ignorait pas la réalité des vrais fous[3]. Néanmoins, pour lui et Éluard, les fous sont avant tout des figures favorisant l'essor de l'expression poétique, plutôt que des êtres qui existent réellement. Et ils ont voulu conférer un pouvoir primitif voire mythique à leur

---

[1] Notice de *L'Immaculée Conception* (1930), dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 1632

[2] Queneau, pour autant, avoue avoir reconnu au cours de ses recherches qu'il avait lui-même le complexe de la négation de sa filiation paternelle, syndrome aperçu chez des aliénés qu'il a analysés. Voir *Journaux, 1914-1965*, p. 234.

[3] Aragon rapporte que, vers 1918, à l'Hôpital du Val-de-Grâce, pendant les nuits de garde, lui et Breton lisaient à haute voix *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont au milieu des fous : « Parfois, derrière les portes cadenassées, les fous hurlaient, nous insultant, frappant les murs de leurs poings. Cela donnait au texte un commentaire obscène et surprenant. » Aragon, *Lautréamont et nous*, Sables, 1992, p. 26.

ouvrage ainsi produit. Queneau, quant à lui, a cherché à comprendre l'état mental de certains fous, et a ambitionné de découvrir, dans les discours aliénés, les traces des cosmogonies ayant présidé à la naissance de l'humanité. Les surréalistes recherchent la possibilité du mythe dans leurs activités introspectives et particularisantes, d'où ressort chez eux un désir constant de créer de nouveaux mythes. Chez Queneau, l'approche de la folie est extrospective et généralisante, et il n'envisagerait pas, du moins au commencement de ses recherches, de profiter de ses études pour la création littéraire personnelle[1].

Malgré quatre ans d'efforts érudits ayant abouti à quatre cents pages dactylographiées, l'ouvrage de Queneau sur les fous littéraires n'a pas vu le jour à l'époque : il a été refusé successivement par Gallimard et Denoël en 1934. Resté à l'état de manuscrit ou de texte dactylographié, l'ouvrage original a été difficile d'accès pendant longtemps, sauf quelques passages, comme celui qu'a présenté une revue spécialisée[2], ou d'autres repris partiellement dans ses ouvrages littéraires (*Chêne et chien*, *Les Enfants du limon*). Ce n'est qu'en 2002 que l'ouvrage entier a été publié sous le titre : *Aux Confins des ténèbres / Les fous littéraires français du XIX^e^ siècle*[3].

Il n'est pas difficile de discerner la volonté scientifique et mythologique de Queneau dans ses recherches. La division des chapitres qu'il a opérée est significative : le cercle, le monde, le verbe et le temps, qui traitent respectivement des thèses mathématiques (plus précisément « la quadrature du cercle »), cosmologiques, linguistiques et historiques. Ces sujets, éléments essentiels et constitutifs de la cosmogonie, se retrouvent très souvent dans différentes mythologies : les fous s'intéressent à ces thèmes, tout comme les hommes du monde primitif. Queneau a voulu démontrer de cette manière que des idées conçues par les fous pourraient nous révéler certains états de l'humanité à ses débuts, voire nous expliquer le monde dans lequel nous vivons. Ainsi, après avoir présenté Pierre-Lucien Le Barbier, autoproclamé de *Dominatmosphérisateur*, qui affirme que, pour faire avancer les navires,

---

[1] Dans *Odile*, Roland Travy exprime une idée semblable à propos du monde mathématique : « Il s'agit de décrire un monde, de le découvrir et non de le construire ou de l'inventer, car il existe en dehors de l'esprit humain et indépendant de lui. On doit explorer cet univers et dire ensuite aux hommes ce que l'on y a vu — je dis bien : vu. » Pour lui, les mathématiques sont « une science analogue à la botanique ou à l'ethnographie ». *Odile*, p. 528, 539.

[2] *Temps Mêlés*, « Le symbolisme du Soleil », n° 150+10, décembre 1980. Le texte présenté et annoté par Claude Debon-Tournadre.

[3] *Aux Confins des ténèbres / Les fous littéraires français du XIX^e^ siècle*, édition présentée et annotée par Madeleine Velguth, Gallimard, 2002.

il faut employer le soufflet de cuisine, le souffle humain, le plumasseau, le cotillon marin et la pompe à incendie, Queneau, dans son commentaire, précise que « ces procédés pour obtenir l'"*agitation de l'air*" rappellent les pratiques de la magie la plus élémentaire », mais que « ce qui distingue Le Barbier d'un véritable sorcier, c'est […] le fait qu'il est *seul*, qu'il ne suit aucune tradition, qu'il n'a pas d'élèves. Son "primitivisme" est une régression brusque[1] ». Dans les sociétés primitives, des procédés comme ceux-ci, sans fondement ni logique, se transmettent de génération en génération, grâce à une certaine croyance que partage la communauté. Queneau s'intéresse à l'apparition, sans aucune transmission, du même genre de pensée chez une personne particulière ; il pense que certaines idées des aliénés mentaux reflètent les conceptions des hommes primitifs, à savoir les superstitions, les cosmogonies ou les mythes.

La réflexion de Queneau sur la théorie de Pierre Roux est significative dans cette optique. Pierre Roux, commerçant à Genève au XIX^e^ siècle, a rédigé des ouvrages illustrant sa vision excentrique du monde, mais a surtout conçu une idée fort insolite à nos yeux, à savoir « la nature excrémentielle du Soleil ». Queneau, qualifiant lui-même cette théorie de « point le plus singulier de la doctrine de P. Roux[2] », et faisant dire à un de ses personnages qui reflète sa propre image d'érudit, Chambernac : « […] qui donc a jamais pu concevoir cela[3] ? », « Comment […] cette opinion a-t-elle pu naître[4] ? », commente longuement et minutieusement cette thèse. Selon Roux : « Le soleil est un des Satans de l'univers […]. Le soleil est impur […] le noyau est excrémentiel, c'est la fosse d'aisance de notre système […][5]. » À partir de cette conception singulière, Queneau affirme qu'il est cependant possible :

> 1° de reconstituer les liens symboliques unissant le soleil aux excréments ;
> 2° de retrouver, dans certaines religions ou doctrines, des croyances ou des rites basés sur ces liens ;
> 3° d'interpréter certains mythes obscurs, au moyen des résultats obtenus[6].

Afin de comprendre et analyser cette théorie déconcertante à première vue, Queneau

[1] *Aux Confins des ténèbres*, p. 186-187. Queneau souligne.
[2] *Ibid.*, p. 110.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 760
[4] *Ibid*., p. 761.
[5] *Aux Confins des ténèbres*, p. 110.
[6] *Ibid.*, p. 126.

fouille et examine des croyances et des mythes de toutes sortes, en ayant recours à quelques théories psychanalytiques. Dans certaines mythologies, le soleil, par sa lumière et sa chaleur, symbolise la fécondité et la force procréatrice : ici Queneau se réfère à Jung qui évoque « un tableau allemand du Moyen Âge, une "*Immaculée Conception*", dans lequel on voit descendre du ciel "*un tube ou tuyau*" qui "*aboutit sous les jupes de Marie*"[1] ». Et dans d'autres mythologies, le soleil symbolise par les mêmes propriétés la destruction et le châtiment infligé par Dieu. Queneau mentionne très brièvement « des rapports entre certains mythes solaires et le complexe de castration », « notamment dans les mythes de Prométhée, d'Icare[2] ». Il s'intéresse, le soleil représentant par sa forme et par sa couleur un œuf ou une pièce d'or, à un mystique hétérodoxe français du XIX^e^ siècle, Louis Michel de Figanières, selon lequel les soleils se reproduisent par des œufs, et « "*l'alimentation divine*" parvient aux globes par l'intermédiaire des soleils » ; une fois l'absorption opérée, « "*il reste à renvoyer le résidu*" ». Cette la citation de Louis Michel nous vaut le commentaire suivant :

> Ainsi le soleil ne serait pas seulement un réservoir de forces, il serait aussi un réceptacle de « *résidus* », de « *débris* », de « *cadavres* ». C'est cette représentation du soleil (et seulement celle-là) qui se trouve exprimée chez Roux, avec plus de force et de violence, avec plus d'audace[3].

Pour ce qui est de la représentation du soleil comme or, Queneau, en s'appuyant sur des exemples tirés de certains mythes des Indiens du nord-ouest de l'Amérique, établit la chaîne « *soleil — monnaie d'or — excréments* » : « le rapport entre les deux premiers termes, écrit-il, est une ressemblance physique, tandis que, entre le deuxième et le troisième, c'est une analogie de fonction », en soulignant une expression « fumier de soleil » dans un ouvrage de Marcel Mauss sur les peuples en question[4].

---

[1] *Aux Confins des ténèbres*, p. 127. Quant à la citation de Jung, selon la note de Raymond Queneau : Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, trad. franç., Paris, 1931, p. 194 ; selon la note de Madeleine Velguth, dans la catalogue de la Bibliothèque nationale de France, il n'existe pas cette édition mais celle de 1927.

[2] *Ibid.*, p. 128.

[3] *Ibid.*, p. 129-130. Pour la citation de Louis Michel, selon la note de Raymond Queneau, Louis Michel de Figanières, *La Clé de la vie*, Paris, 1858, t. I, ch. XIII.

[4] *Ibid.*, p. 130. Pour l'ouvrage de Marcel Mauss, selon la note de Raymond Queneau, Marcel Mauss, « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Année sociologique*, nouv. série, t. I (1923-1924), p. 114, n. 5.

À ces recherches mythologiques, Queneau ajoute une étude psychanalytique dans laquelle un enfant, interrogé sur l'origine du soleil, répond qu'il est un être vivant qui a été mis au monde par un autre être vivant. Queneau voit dans l'embarras de l'enfant lors de cette question une pensée infantile qui assimile l'enfantement à la défécation.

Après toutes ces considérations mythologiques et psychanalytiques, Queneau conclut ainsi :

> Le soleil est donc à la fois le fécondateur et le résultat de la fécondation. Phallus et père d'une part, enfant et œuf de l'autre. Mais les excréments ne possèdent-ils pas aussi la puissance fécondante ? Le fumier est non moins important que le soleil, pour l'agriculture […][1].

Queneau répond ainsi à sa première proposition (1° de reconstituer les liens symboliques unissant le soleil aux excréments). Pour la deuxième (2° de retrouver, dans certaines religions ou doctrines, des croyances ou des rites basés sur ces liens), il présente brièvement un rite mexicain, dans lequel « les prêtres […], le dieu du soleil, barbouillaient sa statue d'excréments d'enfant[2] ». Et pour répondre à la troisième proposition (3° d'interpréter certains mythes obscurs, au moyen des résultats obtenus), Queneau analyse les mythes du Minotaure, de Talos, de Gorgonéion et de Sérapis. Pour ne citer qu'un exemple, selon Queneau, le labyrinthe semble figurer le palais du soleil, et en même temps sa construction ressemble aux intestins. Et la danse du Minotaure à travers le dédale souterrain symbolise la naissance en général, ou la naissance quotidienne du soleil ; elle symbolise aussi la procréation, avec le soleil comme élément procréateur, ou phallique.

Queneau, vivement frappé par la doctrine de Pierre Roux et par sa propre analyse de cette doctrine, transpose ses recherches dans ses œuvres littéraires : le texte de Roux est longuement présenté au centre de son roman *Les Enfants du limon*, tout comme de son « roman en vers » *Chêne et chien,* où cette curieuse doctrine est presque littéralement citée entre guillemets, accompagnée de l'analyse mythologique de Queneau réécrite en vers. Cette réutilisation n'est pas anodine. Claude Debon-Tournadre souligne que la lecture de Roux et son analyse mettent en évidence un problème majeur de Queneau à cette époque : par la désacralisation du soleil, symbole du père castrateur, la doctrine de Roux évoque le

[1] *Aux Confins des ténèbres*, p. 133.
[2] *Ibid.*, p. 133.

meurtre symbolique du père biologique, ainsi que celui du père surréaliste, André Breton, en mesure d'assurer l'autonomie créatrice de l'écrivain. Claude Debon-Tournadre signale également que se trouve dans la doctrine de Roux le thème des « déchets », qui sera largement développé dans les œuvres postérieures de Queneau[1]. Nous pouvons y relever quelques éléments reflétant cette doctrine étrange. L'image d'un point central à la fois attractif et répulsif sera incarnée dans l'Uni-Park de *Pierrot mon ami*, et dans ce « dédale lutécien[2] » où s'égare Zazie. On peut également rapprocher de l'assimilation de l'enfantement à la défécation le nouveau-né de Dominique Belhôtel et Ernestine qui coule au fond d'une rivière dans *Le Chiendent*[3], écrit au cours des recherches sur les fous littéraires.

Or, ces recherches n'ont pas abouti à la fin espérée. Au bout de quelques années de fouille érudite à la Bibliothèque Nationale, Queneau conclut que « Le délire "intéressant" était rare[4] ». Dans le cas de Pierre Roux, il a pu établir une analyse mythologique et psychanalytique, mais tous les écrits des fous ne pouvaient pas être interprétés de la même manière. Cet échec serait dû à une sorte de malentendu répandu parmi les intellectuels contemporains des années 30 qui attendaient trop de la psychanalyse, qui n'est en principe qu'un type de cure clinique. En analysant diverses œuvres littéraires comme celles de Shakespeare ou de Hoffmann, Freud a cherché à guérir ses patients, non pas à découvrir en eux une potentialité artistique quelconque. Il a lui-même exprimé son doute sur l'utilisation de ses théories dans le contexte de la création artistique. Et l'analyse structuraliste de la mythologie par Claude Lévi-Strauss n'existait pas encore à l'époque. En effet, l'ambition de Queneau, établir un lien entre l'aliénation mentale et l'origine de la culture, n'était pas loin des travaux de Lévi-Strauss, qui cherchait dans les sociétés primitives certains principes d'organisation de la société humaine. Néanmoins, lorsque Queneau a rédigé « Le symbolisme du soleil » en 1931 ou 1932, l'approche ethnologique et anthropologique n'était pas encore bien familière pour lui, qui était trop préoccupé par la nouvelle science proposée par Freud.

Les fous sont les fous. Le fait que l'on considère les fous comme des révélateurs n'est

---

[1] Claude Debon-Tournadre, La présentation du « Symbolisme du Soleil », *TM*, n° 150+10, décembre 1980, p. 5-7.
[2] *Zazie dans le métro*, p. 629
[3] *Le Chiendent*, p. 31.
[4] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 239.

rien d'autre qu'un héritage de la pensée médiévale. Face à la déception qui suit l'échec de son entreprise, Queneau déclare qu'« il devient à peu près impossible de différencier délire et erreur[1] ». Ce qu'il a acquis au terme de ses recherches, c'est la conviction qu'il n'y a pas de frontière claire entre les fous et les normaux, que les hommes sont tous plus ou moins bizarres, plus ou moins fous. Or cette considération sur la folie rejoint celle de Breton, affirmée à plusieurs reprises : dans le prière d'insérer de *L'Immaculée Conception* déjà cité, ou dans un passage de *Nadja* : « L'absence bien connue de frontière entre la *non-folie* et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou l'autre[2]. » Encore qu'il existe une différence entre les surréalistes qui voient toujours dans la folie la possibilité poétique et artistique et qui cherchent à reconnaître cette force en eux, et Queneau qui considère finalement la folie comme un état d'égarement susceptible de frapper n'importe quel homme et qui n'est aucunement un privilège ou un sujet de vénération, leur point de départ, l'idée de rechercher l'origine de l'humanité à travers l'aliénation mentale, est commun. Cette coïncidence peut s'expliquer par le fait que les deux pensées étaient fortement influencées par la psychanalyse, présentée non seulement dans les ouvrages de Freud, mais aussi dans ceux de Jean Piaget, Otto Rank ou Jung etc., qui étaient également consultés par ces deux courants. En outre, Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert soulignent que se trouvent dans *L'Immaculée Conception* des vues sur la folie empruntées à Hegel[3], auquel Queneau se serait également référé. Cet intérêt pour la folie est une caractéristique partagée par la majorité des intellectuels de l'époque. D'une manière plus générale, on peut observer que les sciences humaines (psychologie, anthropologie, ethnologie, sociologie…) se rapprochent du domaine artistique (la littérature, les arts plastiques…) au début du XX^{e} siècle.

Contrairement aux surréalistes qui ont continué à exploiter le potentiel artistique des aliénés mentaux, Queneau, après son échec, semble avoir perdu ses illusions sur ou son idéalisation de la folie. Dans ses œuvres, Hélène, prophétesse et débile mentale du cycle de la Ville Natale, évoquerait encore la folie en tant que révélateur. Mais dans les autres romans, on ne voit que des fous « ordinaires », comme Jean-sans-Tête dans *Le Dimanche de la vie* ou Phélise dans *Les Fleurs bleues*. Ces personnages, loin d'être des oracles, sont

[1] *Aux Confins des ténèbres*, p. 27.
[2] André Breton, *Nadja*, p. 741. Souligné par Breton.
[3] Notice de *L'Immaculée Conception*, p. 1636-1640.

privés de langage, et le lecteur ne peut connaître le fond intime de leur pensée.

Les fous sont certes extravagants mais nous, les hommes dits « sains d'esprit », sommes tous plus ou moins bizarres et incohérents. Où est alors la frontière entre les fous et les « normaux » ? Ceux qu'on appelle les fous ne sont-ils que des hommes dont certaines propriétés se sont quelque peu exagérément développées ? Il est vrai qu'il existe parmi les écrits des fous des discours qui ont l'allure d'un mythe étiologique, mais ils ne dévoilent pas pour autant les mystères du monde. Ce qu'ils nous montrent est une imagination quelque peu excentrique mais que nous tous pouvons, sans doute, concevoir à l'occasion. Queneau, après avoir renié la conception surréaliste d'une folie exaltée sans mesure, renonce à ses propres illusions initiales qui faisaient des fous les révélateurs. À ses yeux, les fous ne sont pas « mythiques » comme le voudrait le surréalisme, qui voit en eux des privilégiés ayant la faculté de faire surgir un monde primitif ; s'ils peuvent être « mythiques », c'est dans la mesure des erreurs et des égarements qui peuvent être le fait de n'importe quel homme, autrement dit, ils sont le symbole de la bêtise humaine. Les fous ne sont pas d'une nature radicalement différente de la nôtre. Leur comportement et leur pensée qui nous semblent bizarres résultent en réalité d'une sorte de condensation qui actualise la bizarrerie virtuelle en tout homme.

Les enfants

Les considérations de Queneau sur l'enfance diffèrent subtilement de celles des surréalistes ; étudions un instant ces différences, qui ne sont pas sans intérêt pour notre propos.

L'apparition des mots « enfant » et « enfance » à plusieurs reprises dès la première page du *Manifeste*, en 1924, semble témoigner de l'intérêt du surréalisme pour ce sujet[1]. Breton développe quelques pages plus loin son idée de l'enfance comme symbole de l'esprit surréaliste :

> L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. […] C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son

[1] « […] sa richesse ou sa pauvreté ne lui [*à l'homme*] est de rien, il reste à cet égard l'enfant qui vient de naître […]. S'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance […]. Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude ». André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 311.

> laissez-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent[1].

Pour le courant de pensée qu'inspire André Breton, les enfants, contrairement aux adultes, ne sont pas prisonniers de conditions sociales ou d'obligations morales. Malgré certaines pressions de leurs parents, ils sont psychologiquement affranchis et exercent sans bornes leur faculté d'imagination, que la plupart des hommes abandonnent au fur et à mesure qu'ils avancent en âge. Cette faculté est extrêmement chère à Breton, selon qui « la seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*[2] » : elle ne cesse de rappeler, au-delà de l'existence quotidienne, le spectre d'une autre vie possible, plus essentielle. Les enfants possèdent ainsi le privilège d'être proches de l'état originel, voire primitif de l'humanité, et par là sont capables de liberté absolue. L'enfance est en quelque sorte un paradis perdu dont s'est infiniment éloignée la société moderne, et l'enfant est, littéralement, une existence antérieure à la langue du rationalisme qui est une des principales causes de la souillure de l'originel de l'homme.

Queneau formule une critique cinglante de l'attitude surréaliste en matière d'enfance, par la bouche de Roland Travy, personnage qui évoque fortement l'attitude de l'auteur lui-même vis-à-vis du mouvement surréaliste :

> […] on peut proposer à l'homme l'état de l'enfance comme un « idéal » à la condition que ce ne soit pas par défaut mais par suréminence, non parce qu'on ne peut parvenir à être un adulte mais parce qu'au contraire on a réalisé toutes les possibilités de cet état. Ces gens qui prônent l'enfance la recherchent dans les sous-sols de la conscience, dans les cabinets de débarras, dans les rebuts ; aussi ne parviennent-ils qu'à la caricature. Regardez de quoi se compose leur pseudo-activité. Ils jouent comme de « grands enfants » avec tout ce que ces mots impliquent d'arriération mentale. Que sont ces congrès, ces manifestes, ces exclusions ? des enfantillages ! Ils jouent aux mages, aux révolutionnaires, aux savants : une farce ! Regardez leurs expériences, leurs doctrines, leurs grands airs, leur sérieux : puérilités ! puérilités[3] !

Pour Roland Travy, la qualification d'« enfant » n'est que déshonorante. Dans la conversation avec Odile, en rappelant qu'il croyait, à tort, être mathématicien, il affirme :

---

[1] *Manifeste du surréalisme*, p. 340.
[2] *Ibid.*, p. 312. Souligné par Breton.
[3] *Odile*, p. 600.

« je n'étais qu'un enfant. » Puis, rendu à la solitude, il fait le constat d'impuissance avec amertume : « Lorsque je me retrouvai seul dans ma chambre je me sentis si dépouillé de tout espoir que je me mis à pleurer, comme un enfant[1]. » Les occurrences répétées du mot « enfant » en quelques pages tendent à souligner la frustration de Roland qui, tout en méprisant la puérilité du groupe d'Anglarès, ne peut s'empêcher de reconnaître en lui le même genre d'état mental.

On voit ainsi que, contrairement à la notion surréaliste de l'enfance, celle de Raymond Queneau perd son caractère d'innocence :

> Je vous assure, je n'aime pas les mots d'enfant.
> L'enfance prend en mains l'univers et le tord, comme un bourreau et comme un magicien. Mais les vieux, tordus par leur saloperie, prennent l'enfance et lui plantent dans la tête des cheveux blancs, et ainsi, des millions des fois, *ils se sauvent*[2].

En effet, les personnages d'enfant chez Queneau sont souvent de petits démons qui n'obéissent pas aux adultes et nourrissent des idées malicieuses ou même nocives. Dans *Le Chiendent*, un personnage secondaire de petite fille est présenté par le narrateur laconiquement, comme si la formule épuisait son identité : « Florette Pic qui a treize ans et du vice[3]. » Ces enfants possèdent et maîtrisent déjà une langue efficace, et connaissent, autant que les adultes, le pouvoir du langage. Le langage d'enfant peut être d'une violence virulente, comme l'a remarqué Roland Barthes à propos de la « clausule zazique[4] » ; il peut aussi être le moyen de fausse la réalité par des mensonges, des simulacres ou de simples méconnaissances. Les enfants menteurs se trouvent ici et là comme Théo dans *Le Chiendent* ou Zazie dans le roman éponyme. Et c'est Clovis, également dans *Le Chiendent***,** qui, naïf et étourdi, en disant à Mme Cloche : « L'père Taupe, il est millionnaire[5] », provoque toute l'intrigue du roman, la mort d'Ernestine et la guerre étrusque comprises.

Chez Queneau, les enfants sont assoiffés de savoirs en tout genre. À cause de leur curiosité, ils sont souvent confrontés aux adultes, ou même menacés par eux. Ici aussi, le

---

[1] *Odile*, p. 603, 604.
[2] *Journaux*, p. 147.
[3] *Le Chiendent*, p. 145.
[4] Roland Barthes, « *Zazie* et la littérature » (1959), *Essais critiques*, Éd. du Seuil, 1964 ; coll. « Points essais » n° 127, 1981, p. 129-142.
[5] *Le Chiendent*, p. 81.

personnage le plus représentatif est Zazie, qui désire en savoir plus sur le sexe. Dans *Les Enfants du limon*, le petit Daniel et la petite Noémi, poussés par un désir de « science expérimentale », cherchent à découvrir une nouvelle substance chimique nommée « danoémium », par le mélange de matières diverses, de la terre arable, du sel de cuisine, etc., entre autres, « de l'acide urique[1] ». Comme il l'a signalé dans ses études sur les fous littéraires, Queneau connaît bien la curiosité pour les excrétions et la sexualité chez les enfants.

Lorsqu'il s'agit de petites filles, elles sont souvent victimes des idées malsaines d'hommes adultes. Annette dans *Un rude hiver* en est un exemple :

> La petite fille devait avoir dans les quatorze ans, un peu moins peut-être […]. Il examina plus attentivement la petite fille et la jugea bonne proie pour un satyre, avec ses cheveux de gaude, ses yeux plus bleus et beaux que ceux des poupées, sa bouche déjà dessinée pour les baisers, ses très jeunes seins, ses jambes purement moulées quoique encore un peu grêles. Elle lui sourit. Il rougit[2].

Cette fille est l'archétype des petites filles que concevra Queneau plus tard dans ses romans : elles ne sont ni tout à fait gamines ni tout à fait des demoiselles (« Elle était trop grande pour qu'il lui donnât la main, elle était trop petite pour qu'il lui donnât les bras[3] »). Mais elles sont parfaitement conscientes de leur attirance sexuelle envers les adultes de l'autre sexe (« Mon âge ? Dans un petit peu plus d'un an, je pourrai me marier […]. Dites monsieur Bernard […], est-ce que vous m'épouseriez[4] ? »). Elles les provoquent, ils leur résistent. Ainsi, entre eux se noue toujours une relation conflictuelle et tactique.

Ici, on ne saurait manquer d'évoquer la conception de la « femme-enfant » dans le groupe surréaliste. Le modèle de la femme-enfant apparaît dès le neuvième numéro de *La Révolution surréaliste*, publié en octobre 1927. La femme-enfant, existence pure et innocente, sexuellement ambiguë, proche du naturel et de l'élémentaire de l'humanité, c'est-à-dire de l'inconscient, enchante et guide l'esprit des hommes comme des anges ou des sorcières. Elle devient l'image de la femme idéale pour les surréalistes dans les années trente. La figure majeure de cette image est Gisèle Prassinos, qui a écrit ses premiers récits

---

[1] *Les Enfants du limon*, p. 742-744.
[2] *Un rude hiver*, p. 919.
[3] *Ibid.*, p. 965.
[4] *Ibid*., p. 966.

à l'âge de quatorze ans, recueillis dans son livre *La Sauterelle arthritique,* publié en 1935. André Breton continue à développer la conception de la femme-enfant, et, dans *Arcane 17* (la première publication est en 1944 à New York), écrit sur la légende de la fée Mélusine, à laquelle il tient depuis longtemps, en tant qu'incarnation de la femme-enfant. Mélusine est apparue déjà dans *Nadja*, comme la figure mythologique à laquelle l'héroïne s'identifiait[1]. Mais dans *Arcane 17*, Breton déploie sa propre idée de ce mythe. L'histoire de Mélusine est un récit mythico-folklorique répandu dans l'ouest de la France. La fée Mélusine, se montrant habituellement sous la forme d'un être humain féminin, est pourtant condamnée à se transformer une fois par semaine en créature moitié femme, moitié serpent. Elle demande à celui qu'elle épouse de ne jamais chercher à la voir le samedi, jour où elle se métamorphose. Ils connaissent la prospérité (la légende voit en eux les fondateurs de la maison de Lusignan), mais un samedi, l'époux transgresse l'interdit et découvre la nature non-humaine de sa femme. Mélusine, définitivement privée de sa forme humaine, disparaît devant lui à jamais. Pour Breton, Mélusine est « la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine, prisonnière de ses racines mouvantes tant qu'on veut, mais aussi par elles en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature ». Cette privation de l'assiette humaine et cette proximité avec les forces primitives sont les privilèges de la femme-enfant, que l'homme ne peut pas posséder. La femme-enfant subjugue les poètes « *parce que le temps sur elle n'a pas de prise* ». « C'est son avènement à tout l'empire sensible que systématiquement l'art doit préparer », puisque son existence sublime émerveille l'esprit des artistes. Et ses forces subversives influencent la société autour d'elle : « la figure de la femme-enfant dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise[2]. »

Dans les œuvres de Queneau, le personnage d'Annette dans *Un rude hiver* évoquerait la figure de la femme-enfant innocente et salvatrice. Elle est un ange qui console « l'esprit farouche[3] » de Lehameau par sa candeur enfantine (« Seule sa dignité l'empêchait de sangloter […]. Il aurait voulu avoir la compagnie d'un enfant, d'Annette par exemple ; il la

[1] André Breton, *Nadja*, p. 713 et 727
[2] André Breton, *Arcane 17* (1944 / 1947), dans *Œuvres complètes*, t. III, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1999, p. 66-69.
[3] Un des titres initialement conçus par Queneau pour *Un rude hiver*.

presserait contre lui et ils pleureraient ensemble[1] »), ou par le délice de son existence illuminant l'amertume de l'homme (« Tu es tant de choses pour moi, tu ne peux pas savoir tout ce que tu es pour moi, tu es une flamme qui m'éclaire, une petite flamme dans la nuit, tu es quelque chose d'inouï, je ne saurais pas t'expliquer ça, une merveille : une merveille[2] »). Mais, à la différence de la femme-enfant surréaliste qui stimule les esprits artistiques et qui par là pourrait transformer la société autour d'elle, ce qui est sauvé par Annette n'est que l'esprit solitaire d'un homme. Elle n'a pas la puissance subversive ou providentielle que Breton voit dans la fée Mélusine ; elle est un ange qui sauve l'homme, d'une manière à la fois intime, ardente et malicieuse. Et, on sait que, dans les romans ultérieurs de Queneau, les jeunes filles affirmeront leur caractère espiègle et même pervers, comme on peut le voir chez Zazie, Sally et Gertie.

Dans l'imaginaire de Queneau, si l'enfant possède un caractère mythique, ce n'est pas celui de la pureté ni de l'innocence, ni des forces subversives qui engendrent les ouvrages artistiques, mais celui des vices, comme la méchanceté ou la perversité, qui révèleraient les caractères originairement assignés à l'homme. Et précisément pour cette raison, leur existence est une source d'inquiétude pour les adultes. Les surréalistes aussi bien que Queneau considèrent l'enfant comme une existence certainement mythique, mais pour des raisons différentes : selon les surréalistes, l'enfant est la voie d'un retour vers le primitif que les adultes ont perdu, alors que selon Queneau, il est une sorte de quintessence des vices humains.

Les femmes

La question de la femme en général et de l'amour est aussi une ligne de fracture opposant le surréalisme et Raymond Queneau. Nadja, héroïne éponyme d'un récit d'André Breton, est une femme typiquement surréaliste. Bien qu'elle vive dans une situation de misère, c'est une femme mystérieuse et spirituelle qui inspire les hommes. Elle est en quelque sorte un médium qui conduit les hommes et leur fait franchir la frontière du réel et de l'inexplicable. Finalement, elle sombre dans la folie, et sera considérée comme une femme mythique. Pour les surréalistes, l'amour est une force libératrice qui dégage les hommes de la société rationnelle, et la femme un guide qui leur dévoile le mystère du

[1] *Un rude hiver*, p. 961.
[2] *Ibid.*, p. 967.

monde. Cette vision de la femme divine et inspiratrice se rencontre également dans les œuvres d'Aragon et d'Éluard, incarnée dans les personnages (réels) d'Elsa, de Gala ou de Nusch.

Dans *Odile*, le personnage d'Élisa figure le type de femme loué par les surréalistes. Roland Travy et Saxel sont un jour conviés à la réunion d'un groupe de spirites, composé principalement d'ouvriers. La séance est menée par Élisa, médium, qui incarne l'esprit de Lénine. Comme Jean-Pierre Longre le remarque[1], ce groupe de spirites rappelle certaines attitudes du groupe surréaliste autour de Breton : l'idéalisation du marxisme et de la « Révolution », l'admiration pour l'hypnotisme et la voyance, et surtout le problème de la compatibilité de ces deux attitudes, que reflète la question de Saxel : « Comment peut-on concilier le matérialisme dialectique et la croyance à l'immortalité de l'âme[2] ? » Un regard assez acerbe de Roland sur ce groupe (« quelle pauvreté ! ») et sur Élisa médium (« une voix presque masculine, imitant assez bien l'accent des chauffeurs de taxi sarmates[3] ») pourrait traduire celui de Queneau sur le groupe surréaliste. En outre, Saxel, qui tombe amoureux du médium Élisa non pas à cause de son talent mystique mais de son charme féminin[4], évoque, comme plusieurs critiques l'ont signalé, Aragon qui a chanté sa liaison amoureuse avec Elsa Triolet.

Sarane Alexandrian remarque qu'il manque à Queneau, à cause de son expérience du service militaire, celle de Nadja, voire la notion de la femme mythique[5]. Or, pour Queneau, la femme n'est pas un être « mythique » comme l'entendent les surréalistes, mais un être plus « charnel ». Chez lui, les femmes sont mystérieuses certes, mais jamais « au-delà » des hommes. Les personnages féminins dans ses œuvres sont souvent des femmes qu'on peut rencontrer dans la vie quotidienne, la plupart d'entre elles vivant dans une condition

---

[1] Notes d'*Odile*, *OC* II, p. 1586-1587.

[2] *Odile*, p. 557.

[3] *Ibid.*, respectivement p. 558 et 557. Les « chauffeurs de taxi sarmates » sont « une allusion aux chauffeurs de taxi issus de l'immigration des "Russes blancs". Les Sarmates, peuplade venue d'Asie centrale, s'installèrent au sud de la Russie avant d'arriver en Germanie ». Notes d'*Odile* par Jean-Pierre Longre, *OC* II, p. 1587.

[4] L'inclination pour le charme féminin chez Saxel recoupe une anecdote que Queneau notera dans son journal dans les années soixante : « Je vais voir Aragon, il me fait attendre, je l'entends derrière la porte qui rit, qui chante. Je m'aperçois que la petite bonne est italienne, je lui dis (en italien) : mais qu'est-ce qu'il a donc, monsieur Aragon. La petite bonne : Oh c'est toujours comme ça, quand madame n'est pas là. » *Journaux*, p. 1085.

[5] Sarane Alexandrian, « Les structures de l'imaginaire chez Raymond Queneau », *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, p. 425.

modeste. Les personnages masculins s'intéressent à elles mais sans trop de passion, du moins au début. Dans *Le Chiendent*, Narcense, musicien démuni, poursuit par distraction une femme, Alberte, simple employée de bureau. Cette poursuite des femmes rappelle les activités des surréalistes exploitant ce genre de jeu. Mais, chez Queneau, la poursuite se termine d'une manière quelque peu inattendue :

> Tant et si bien qu'il se retrouve seul devant la porte d'une petite villa. Il tourne un peu en rond, regarde cette villa à moitié construite ou en démolition. Il trouve ça très beau. Il comprend qu'une telle femme, si belle, habite une si étrange demeure. Pendant ce temps, la belle femme épluche des oignons, très lasse[1].

Ensuite, Narcense se met à souffrir d'un vif désir charnel pour Alberte. Mais il ne lui est pas facile de satisfaire son désir puisqu'elle est mariée. Après qu'Étienne, mari d'Alberte, a été mobilisé pour la guerre franco-étrusque, Narcense savoure un bref moment de bonheur avec Alberte, mais finalement, il est fusillé pour désertion. Dans *Un rude hiver*, Lehameau lui aussi éprouve un vif désir pour une de ses collègues, Helena, militaire anglaise. Mais il ne parvient pas à assouvir ce désir, et la femme, sans doute, meurt en mer. Ici, on peut relever la corrélation d'éros et de thanatos chez Queneau : un désir trop ardent peut se révéler fatal. Ce type de femme s'incarnera en Gertie dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, d'une manière quelque peu burlesque et caricaturale : les sept républicains irlandais perdent leur vie à la fin de l'insurrection en laissant vivre Gertie, seule femme jetée par hasard parmi les insurgés mentalement et physiquement excités. Dans *Pierrot mon ami*, Yvonne, bien aimée du héros, ne le mène pas à la mort mais le fait tomber dans un grand piège au dernier moment du récit. Les femmes désirées par les hommes finissent toujours par les perdre, d'une façon ou d'une autre. Dans les œuvres de Queneau, les femmes sont des créatures charnelles qui vivent à côté des héros, mais ces derniers pénètrent difficilement dans leur univers intérieur. Elles exercent une séduction inéluctable sur les hommes, qui conduit ces derniers à un certain désastre. Elles représentent une des parts mystérieuses du monde, qui n'est pas située dans un au-delà, mais qui toujours environne les hommes, sur le point de les frapper inopinément.

Il existe un autre type de femme dans les romans de Queneau : la femme salvatrice. La figure la plus emblématique est Odile dans le roman éponyme : le titre du roman réduit à

[1] *Le Chiendent*, p. 13.

son seul prénom signale l'extrême importance accordée à cette femme. Roland Travy, incapable de reconnaître sa propre médiocrité sociale et intellectuelle, ne peut admettre non plus qu'il aime une femme qu'il fréquente depuis un certain temps. Il l'épouse, mais il se dit que ce mariage est « uniquement destiné à délivrer Odile », et qu'il peut ainsi « lui prouver [*s*]on amitié, seulement [*s*]on amitié, rien que [*s*]on amitié[1] » ; il répète à son entourage et se répète à lui-même : « Je ne l'aime pas. » Il se refuse même d'éprouver du désir sexuel en face d'elle : « Ce qui me faisait le plus souffrir était de me trouver en présence d'Odile, je ne pouvais plus penser qu'à son corps et l'obscénité de mes pensées était en raison inverse de la hauteur à laquelle devait atteindre mon amitié[2]. » Pourtant, ce qui l'empêche de lui adresser un adieu définitif est également la présence de son corps, son visage triste, sa main gantée posée sur la sienne, et ce gant qui lui paraît « un appel » :

> Je ne savais en effet que dire. Je me sentais à côté d'une femme : quelque chose de chaud et de parfumé. Je me tournai vers elle et vis moulées par sa robe ses cuisses croisées puis relevant les yeux j'aperçus ses yeux qui m'expliquaient toute parole prononcée entre nous[3].

Ce n'est pas toujours le désir sexuel qui suscite le sentiment d'un homme, mais seule la présence du corps féminin peut éveiller sa conscience. Puis Roland fait un voyage en Grèce, au cours duquel, dans un théâtre antique, il expérimente une sensation exceptionnelle : « Je n'avais jamais soupçonné qu'un siège de marbre pût être aussi doux ni que la pierre pût être aussi élastique et tendre, attiédie par le soleil, presque une chair[4]. » La perception d'une harmonie entre la nature et l'œuvre de l'homme, expérience que Queneau a réellement vécue et rapportée dans son article « Harmonies grecques », est décisive. La rencontre des ruines antiques et du spectacle de la nature fait remarquer à Roland : « Mon orgueil de ne pas vouloir suivre une vie commune n'était qu'enfantillage puisque je la suivais, cette voie, et que je l'aimais. J'aimais Odile tout uniment, tout simplement, comme un homme aime une femme, comme il doit l'aimer[5]. » Roland se rend compte que, pour atteindre la conscience de soi, il suffit d'être à côté d'une femme, même

---

[1] *Odile*, p. 588.
[2] *Ibid.*, p. 608.
[3] *Ibid.*, p. 610.
[4] *Ibid.*, p. 612.
[5] *Ibid.*, p. 614.

taciturne, qui lui fait sentir la présence réelle de son corps, au même titre que les ruines antiques qui, sans auréole de dieux légendaires, nous montrent d'une manière concrète l'harmonie de la nature et de l'homme qui subsiste depuis l'origine du monde.

La vision surréaliste de la femme demande qu'elle soit un être doté d'un pouvoir magique en mesure de restituer ce qui a été désormais perdu… en d'autres termes, un être foncièrement « différent » des hommes qui composent le monde dit « normal ». Cette idée comporterait le risque de glisser vers une certaine forme de misogynie. En effet, les critiques féministes du surréalisme sont multiples, avec d'abord *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en 1949[1], suivi, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, d'ouvrages de chercheuses comme Xavière Gautier[2] ou Michelle Coquillat[3]. Voici les principaux griefs : l'absence de noms de femmes dans la liste des surréalistes ; en louant la prostitution, certains d'entre eux ne nient pas l'état polygamique dans la relation entre l'homme et la femme ; basé sur les théories freudiennes, le surréalisme ne voit la femme qu'en tant qu'objet sexuel ; puisque l'écriture est la réalisation du désir spontané, c'est-à-dire celui du mâle, la femme ne peut être que l'objet de l'écriture, jamais le sujet créateur[4], etc. Xavière Gauthier, en énumérant les attributs donnés à la femme par les surréalistes (prostituée, femme fatale, voyante, sorcière…), affirme que « *Si elle peut être tout, cela signifie clairement qu'elle n'est rien, hors de la cervelle de l'homme*. Elle n'est rien, qu'une invention de mâle, encore cette invention fait-elle rien moins que "réinventer" l'amour, puisqu'elle participe de tous les mythes traditionnels du "mystère féminin"[5] ». Annette Tamuly, pour sa part, défend la poétique du mâle chez les surréalistes. Dans *Nadja* par exemple, la jeune femme est la vacuité, la négativité ou l'inaccessibilité même pour le poète. Et un mythe de la femme se révèle dans une tension entre réalité et imagination, ou dans la lutte des forces contraires du masculin et du féminin[6].

La présentation de la femme par le biais de métaphores naturelles est fort prisée par les

---

[1] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, 1949. Notamment dans t. I, troisième partie « Mythes », chap. II, 4 « Breton ou la poésie ».
[2] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971.
[3] Michelle Coquillat, *La Poétique du mâle*, Gallimard, coll. « Idées », 1982.
[4] Il existe néanmoins, notamment dans ces dernières années, des études concernant les femmes surréalistes en tant que créatrice. Voir par exemple *La Femme s'entête / La part du féminin dans le surréalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Georgiana M.M. Colvile et Katharine Conley, Lachenal & Ritter, coll. Pleine Marge, 1998.
[5] Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 194. Souligné par Gauthier.
[6] Annette Tamuly, *op. cit.*, p. 206-208.

surréalistes ; Breton et Éluard vont jusqu'à réutiliser la vieille forme poétique du blason à la mode au XVI[e] siècle, pour figurer le corps féminin dans ses puissances symboliques. Cette tendance est signalée notamment par Xavière Gauthier et Whitney Chadwick. Gauthier, en énumérant les éléments naturels attribués à la femme (la femme-fleur, la femme-fruit, la femme-terre, la femme-astre), souligne que les poètes surréalistes héritent de l'image traditionnelle de la femme depuis le romantisme, une image qui fait de celle-ci un objet de contemplation, cueilli, consommé, lié à la terre, ou un lieu apaisant, protecteur, nourricier, médiateur, lumineux, réchauffant et qui guide comme les étoiles la marche de l'homme. « La femme, écrit-elle, est partout dans le monde naturel ; *elle est le symbole de la réalité désirable*[1] ». Selon Chadwick, les surréalistes s'intéressent à la sexualité voire à la fécondité de la femme projetées sur l'image mystérieuse de la faune et de la flore, ou plus largement, de la terre. Ainsi une sorte de mythisation de la femme s'opère-t-elle à travers l'image de la nature en tant que métaphore féminine. La légende de Mélusine, chère à Breton, témoigne lumineusement de cette force mystérieuse et régénératrice de la nature dans le corps de femme : « Le thème de la femme-serpent représente la relation avec la nature. Mélusine, plus proche du monde humain que du monde animal, concentre en elle les forces telluriques de la nature[2]. »

Quoi qu'il en soit, la femme pour les surréalistes est un guide ou un médium qui leur révèle un autre monde. En d'autres termes, elle est un des moyens d'entrevoir un au-delà, au même titre que le rêve, la folie, l'enfant, etc. Nécessairement, elle est toujours l'objet, rarement le sujet. Dans les œuvres de Queneau non plus, la femme ne peut être sujet (sauf dans quelques romans exceptionnels comme *Journal intime de Sally Mara* ou *Zazie dans le métro*). Mais il ne cherche jamais à trouver quelque chose *à travers* les femmes. Les femmes pour Queneau sont des êtres réels appréciés dans leur existence physique. Dans cette perspective, l'amour de Paul pour Alice, dans *Saint Glinglin*, est significatif. Pour le cinéphile Paul Nabonide, Alice Phaye, star de cinéma, est plutôt « insignifiante » au début, mais, une nuit, en regardant une affiche qui représente sa prochaine apparition cinématographique, il tombe littéralement amoureux de l'actrice. Il n'est subjugué ni par son âme ni par son esprit, mais purement et simplement par son apparence.

---

[1] Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 138. Souligné par Gauthier.
[2] Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Thames & Hudson, p. 142.

> […] Je décollai sa forme du papier pour la fixer en moi. Je la dévorai. Je détachai cette beauté déjà libérée d'une présence réelle pour me l'inoculer, pour m'en nourrir, pour m'en consumer.
>
> D'elle s'était émanée cette image insubstantielle, image multipliée, intemporelle, ni charnelle ni bassement vivante, et cette image je l'avais devant moi, livrée involontairement à mon impuissance : c'était là son rôle. En l'arrachant à l'affiche pour en faire une image d'image, je recréai une réalité pour moi seul, non de cette réalité qui emplit les campagnes de son épaisse facilité, mais de ces réels impalpables que distillent les villes[1].

Ici, il ne s'agit ni d'une divinité surnaturelle ni d'un être possédant un pouvoir magique, mais de la réalité corporelle d'une femme, qui en vient à être sublimée en une autre réalité dans la conscience d'un homme. Sarane Alexandrian verrait dans cet amour un amour « terre à terre » ou « conventionnel[2] ». Mais chez Queneau, ce qui alimente l'imaginaire de l'écrivain est moins le monde des phénomènes magiques et inexplicables que la réalité du corps féminin qui peut également inciter l'esprit de l'homme, lequel, en la « dévorant », nourrit son imaginaire jusqu'à acquérir une autre vision du monde. Chez les surréalistes, la femme, inspiratrice et médium, est la voie par laquelle ils peuvent atteindre une « surréalité », tandis que chez Queneau la réalité de l'existence féminine elle-même peut se transformer en une autre réalité, en une dimension cachée de notre monde.

Dans les œuvres romanesques de Queneau, il n'y a guère de métaphores évoquant le corps féminin. Puisque, pour Queneau, les femmes sont des existences réelles en chair et en os, leur représentation métaphorique, qui exige en principe de la part des lecteurs une association imaginaire, est assez peu fréquente chez lui. On peut se rappeler que, dans *Un rude hiver*, Lehameau appelle l'oreille d'Helena un « coquillage[3] ». Ce trope se justifie, non par les propriétés fonctionnelles du coquillage (coquillage comme espèce animale, aliment, etc.), mais par de pures matérialités sensorielles (coquillage croquant, nacré, translucide…). Il s'agirait ici d'une expression presque métonymique, plutôt que métaphorique. L'oreille d'Helena ne symbolise pas quelque chose d'autre, elle est décrite dans sa matérialité en tant que telle. L'écriture évoque donc, non pas un jeu de l'imaginaire, mais la perception réelle d'un homme.

Les surréalistes recyclent les images traditionnelles de la femme mythique afin de créer

---

[1] *Saint Glinglin*, p. 294-295.
[2] Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 425.
[3] *Un rude hiver*, p. 979.

à travers ces images un nouveau monde transcendant celui-ci, tandis que Queneau, en acceptant la simple réalité physique de la femme, l'incorpore dans son imaginaire romanesque. Pour lui, la femme n'est pas la voie privilégiée d'accès à un univers mythique, mais une des composantes essentielles et mystérieuses de notre monde.

Pour Queneau, les femmes, certes objet du désir charnel, sont pourtant des êtres comme tout le monde, mais autres que soi, donc difficiles à saisir, au même titre que les enfants et les fous. Un des points de divergence entre les surréalistes et Queneau est peut-être là : pour eux, les fous, les enfants et les femmes sont, puisque foncièrement différents d'eux, les médiateurs d'un monde supérieur occulté pas la société contemporaine ; ils ne sont pas, pour Queneau, des objets à vénérer en vue de retrouver une origine mythique. Ce sont tout simplement des êtres autres, chargés du mystère du monde, et que l'on ne peut que côtoyer en subissant leurs énigmes. Si les fous, les enfants et les femmes sont pour les surréalistes les voies d'une recréation mythique du monde, ils sont pour Queneau les représentants essentiels de notre univers énigmatique, comme ils le sont dans les récits mythiques.

2. Le mythe comme pérégrination ou comme quête

Il existe néanmoins, ou inévitablement, des points communs entre l'imaginaire de Raymond Queneau et celui des surréalistes, lesquels sont relevés par plusieurs critiques, notamment Michal Mrozowicki qui a consacré un chapitre de son livre à « Queneau, surréaliste "malgré lui[1]" » et Henri Godard qui a inclus une rubrique « Queneau surréaliste malgré tout » dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Queneau dans l'édition de la Pléiade[2]. Comme il serait inutile d'énumérer tous ces éléments déjà largement discutés, nous nous contentons de relever quelques aspects qui éclairciront notre problématique.

Le Paysan de Paris d'Aragon : « une mythologie moderne » ou le merveilleux quotidien

L'imaginaire du surréalisme est essentiellement urbain. Le Paris d'après la Grande

[1] Michal Mrozowcki, *Raymond Queneau / du surréalisme à la littérature potentielle*, 1990, p. 33-74.
[2] Henri Godard, Préface à l'édition de *OC* II, p. LI-LIII.

Guerre est décrit dans, outre *Nadja* de Breton et *Le Paysan de Paris* d'Aragon, *La Liberté ou l'Amour !* de Robert Desnos ou *Les Dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault, par exemple. Cette poétique de la ville se rencontre également dans les œuvres de Queneau de façon assez marquée. Queneau a hérité ce goût pour l'espace urbain probablement par le biais d'Apollinaire, comme d'autres surréalistes d'ailleurs : Claude Debon commente heureusement la « présence d'Apollinaire dans l'œuvre de Queneau », en particulier cette curieuse façon de se promener dans Paris, décrite par Apollinaire, et reprise par Queneau dans *Le Dimanche de la vie* ou *Zazie dans le métro*. Dans le conte intitulé « L'Amphion faux messie ou histoire et aventures du Baron d'Ormesan » de *L'Hérésiarque et Cie*, Apollinaire crée, en se référant à une figure de la mythologie grecque, Amphion, le personnage nommé le Baron d'Ormesan, qui invente un nouvel art « fondé sur le péripatétisme d'Aristote », l'amphionie : il s'agit de parcourir la ville « de façon à exciter […] des sentiments ressortissant au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc. » Le baron compose ainsi des « antiopées », chemin à suivre noté sur un plan de la ville. En tant que guide touristique dans Paris, il connaît un grand succès avec une antiopée résumée, intitulée « Lutèce », qui lui « permet de montrer tout Paris en une demi-heure », « grâce à certaines licences non poétiques, mais amphioniques », c'est-à-dire en mélangeant tous les indices des monuments parisiens, vrais et faux. Le parcours parisien subtilement désorienté de Valentin et de Zazie évoquerait des antiopées composées à la manière de Queneau[1].

Les surréalistes partagent le goût pour la promenade parisienne. Aragon place en tête du *Paysan de Paris* une « Préface à une mythologie moderne », dans laquelle il explique le but de sa promenade dans la capitale :

> Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux

[1] Claude Debon, « Apollinaire dans l'œuvre de Queneau », *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 17-19. Pour les citations d'Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 195-198.

quotidien[1] ?

Il n'est pas difficile de trouver dans les œuvres de Queneau le même genre de sentiment, une sorte de stupeur dans l'espace quotidien de la ville. L'exemple le plus représentatif devrait être, comme le remarque Henri Godard, un passage dans *Le Chiendent* : Narcense, vivement épris d'Alberte, raconte à un inconnu son sentiment émerveillé dans un sinistre bistrot banlieusard[2].

Mais notons surtout, dans la préface d'Aragon, une conception nouvelle du mythe, qui ne le considère plus comme la représentation d'un état primitif et innocent de l'homme. Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, publié en 1969, Aragon évoque le point de départ du *Paysan de Paris* : « Ayant remarqué que toutes les mythologies du passé, à partir du moment où l'on n'y croyait plus, se transformaient en romans, je m'étais proposé d'en agir à l'inverse et de m'adonner à un roman qui se présenterait comme une mythologie. Naturellement une mythologie du moderne[3]. » On trouve ici, comme chez Breton, l'intention d'écrire de nouveaux mythes, sauf qu'il ne s'agit plus chez Aragon de mythes primitifs, mais d'une mythologie moderne. Qu'entend-il par ce terme « mythologie » ? Yvette Gindine figure parmi ceux qui remarquent dans la notion de mythe chez Aragon l'influence de Schelling, que l'écrivain a lu juste avant la rédaction du *Paysan* : selon elle, « […] dans le système de Schelling, le mythe est un mode de la sensibilité, un stade nécessaire du processus selon lequel l'Absolu se révèle à la conscience. Aragon remplace l'Absolu de Schelling par l'Inconscient : tout objet ou tout spectacle qui permet à la conscience de reconnaître ses attaches profondes avec l'Inconscient devient pour lui un mythe, au sens spécial qu'il accorde à ce terme[4] ». Nathalie Piégay approfondit cette réflexion dans le même sens : « Une des ambitions du *Paysan de Paris* est précisément d'éveiller en chaque lecteur son sens mythique atrophié, de lui en rappeler l'existence et la fécondité. Ce faisant, il lui ouvre l'accès au réel. Car la fonction première du sens mythique est la révélation du réel. […] Il s'agit d'inventer un rapport nouveau du sujet au réel ; le mythe requiert la subjectivité comme instrument de la révélation du

[1] Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2007, p. 149.
[2] *Le Chiendent*, p. 17-18.
[3] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, coll. « Les sentiers de la création », Albert Skira éditeur, 1969, p. 54.
[4] Yvette Gindine, *Aragon / Prosateur surréaliste*, Droz, 1966, p. 60.

réel[1]. » L'ambition d'Aragon exprimée dans *Les Incipit* devrait être comprise dans cette perspective. Pour lui, dans *Le Paysan de Paris* en tout cas, écrire une mythologie ne signifie pas réécrire des mythes primitifs ou retrouver leurs traces dans le monde où il vit, mais susciter dans la conscience de chacun un rapport nouveau avec la réalité concrète environnante, qui en révèle le sens caché. Aragon affirme même : « […] je pensais, comme d'autres du sommeil, que les religions sont des crises de la personnalité, les mythes des rêves véritables […]. Je n'avais pas compris que le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant[2]. »

Or, de la mythologie, Queneau se fait une idée semblable à celle d'Aragon. Dans l'article intitulé « Le mythe et l'imposture », publié dans *Volontés* en 1939, il attaque quelques esprits contemporains, qu'il nomme « anti-raison » et dont on suppose qu'il s'agit de certains surréalistes, qui prétendent construire le mythe en renversant la raison : « […] ce ne peut être que l'expression inconsistante de subconscients individuels. » Il critique aussi la « raison » qui cherche le(s) mythe(s) « dans les livres de savants spécialistes et non dans une réalité vivante ». Dans ce contexte, les mythes ne sont qu'« une imposture » ou « une pseudo-littérature ».

> Que si l'on prétend inventer des mythe — mais les mythes ne s'inventent pas. Ou bien on les trouve vivants, dans une collectivité à laquelle on participe réellement. Ou bien on peut prétendre à une *révélation* […][3].

À la différence d'Aragon, Queneau nie, au moins ici, la création de mythes par un individu. Il se trouve pourtant des points communs entre les deux écrivains, comme la condamnation de la « littérarisation » des mythes auxquels on ne croit plus en les considérant comme des fictions, la notion de mythes surgissant dans la réalité, et l'espoir associé à une révélation de ces mythes.

Aragon, hostile au rationalisme cartésien, insiste : « […] c'est l'erreur avec ses caractères inconnus, l'erreur qui, seule, pourrait témoigner à celui qui l'aurait envisagée

---

[1] Nathalie Piégay, « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron, Yves Vadé, Lachenal & Ritter, 1996, p. 76-78.
[2] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 226-227.
[3] *Le Voyage en Grèce*, p. 154-155. Queneau souligne.

pour elle-même, de la fugitive réalité[1] », puisque « c'est toujours l'imagination seule qui agit. Rien ne peut m'assurer de la réalité, rien ne peut m'assurer que je ne la fonde sur un délire d'interprétation, ni la rigueur d'une logique ni la force d'une sensation[2] ». L'erreur, ainsi que l'imagination qui en découle, est donc pour Aragon une voie qui lui permet d'accéder à la réalité, fugitive mais concrète, qui révèlera la mythologie moderne[3].

Aragon a inventé le regard ingénu du paysan pour imaginer la perception naïve des inexpérimentés, « ceux qui n'en ont point l'expérience », seuls capables d'éprouver le sentiment du merveilleux quotidien et de créer cette mythologie moderne qui traduit un rapport nouveau avec la réalité. Ce regard n'est pas celui des touristes, dans la mesure où, au lieu de chercher le pittoresque, il est porté par la fraîcheur d'une sensibilité naturelle au sein même d'une agglomération moderne, aux Buttes-Chaumont par exemple. On peut rencontrer la même sorte de démarche chez Queneau : dans ses romans, on relève plusieurs personnages qui « montent » pour la première fois à la capitale. L'expérience de Vincent dans *Les Derniers jours* aurait comme modèle celle de Queneau lui-même, et dans *Le Dimanche de la vie*, le premier parcours parisien de Valentin, plein de déviations, est écrit d'une manière à la fois comique et désinvolte, avec des notations sensorielles évoquant l'atmosphère d'un Paris nocturne. Queneau imagine aussi cette découverte de Paris en faisant voyager, dans *Les Fleurs bleues*, le duc d'Auge qui, se déplaçant du XIII^{e} siècle au XX^{e} siècle sur ses deux chevaux, s'étonne de la circulation de la capitale moderne du XX^{e} siècle. Dans *Le Vol d'Icare*, Icare, fraîchement issu du manuscrit d'un roman, ne sait que faire devant un breuvage en vogue à la fin du XIX^{e} siècle, dont le changement de couleur l'enchante. Et, la première visite de la capitale est au centre de l'intrigue de *Zazie dans le métro*, dont la jeune héroïne provinciale est vivement émerveillée par le paysage parisien. Dans ces ouvrages, les personnages, en se promenant dans la capitale, rencontrent des réalités concrètes de la ville et s'étonnent des petits faits quotidiens les plus banals, d'autant plus que l'itinéraire qu'ils prennent ne les amène pas directement à leur destination, mais au contraire les déboussole et leur fait faire des rencontres inattendues.

---

[1] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 146.
[2] *Ibid.*, p. 148.
[3] Dans ce rapport entre l'erreur et la vérité, et dans la conception de la mythologie comme « science vivante qui s'engendre et se fait suicide », Emmanuel Rubio voit la dialectique hégélienne, en tant que processus historique de production de la vérité. E. Rubio, « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », *L'Atelier d'un écrivain / Le XIX^{e} siècle d'Aragon*, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 56-57.

La quête : Nadja et Zazie

Les mêmes idées se retrouvent dans *Nadja* de Breton. Il n'est pas facile de résumer l'histoire de *Nadja*, mais on peut dire que ce récit déroule une promenade interminable dans la capitale à la poursuite de l'image énigmatique d'une femme. Dans cette flânerie parisienne, en rencontrant des réalités urbaines hétéroclites, on peut éprouver ce sentiment du merveilleux quotidien et poursuivre les images insaisissables de l'objet d'une quête (« Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin ? Poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite*, pour mettre ainsi en œuvre tous les artifices de la séduction mentale[1] »). Le récit parsemé de photos et de dessins évoque une expérience sensorielle de la ville représentée avec beaucoup de toponymes réels. Cette démarche est très proche de celle de Zazie, qui parcourt la capitale à la recherche de son objet désiré mais incertain, en découvrant les réalités concrètes du monde urbain. Breton poursuit une femme énigmatique et insaisissable, ou bien sa propre identité d'artiste susceptible de lui être révélée par les faits qui lui adviennent (« Qui suis-je ? »), de la même manière que Zazie cherche à savoir ce qu'est le métro ou le « hormosessuel », qui l'intrigue d'autant plus qu'elle n'a pas de connaissances précises sur ces réalités. Dans les romans de Queneau, les personnages « bougent » beaucoup pour accomplir leur dessein : Jacques L'Aumône qui poursuit son chemin jusqu'aux États-Unis, le duc d'Auge en voyage historique, et Icare qui vole vers le ciel. Dans l'imaginaire de Queneau, il y a le perpétuel mouvement de la quête d'un objet. Les lieux de cette quête peuvent être une ville, des pays étrangers ou un univers spatio-temporel élargi. Queneau hérite des surréalistes cette idée de la quête s'accomplissant sur le mode d'une pérégrination dans un espace urbain.

Claude Simonnet remarque que la recherche de la porte dans *Le Chiendent* symbolise la quête du Graal :

> L'action du *Chiendent* est celle d'une quête, la recherche d'un graal. L'agitation autour de la porte du père Taupe a une signification symbolique évidente. Ce qu'il y a au-delà de cette porte, bleue comme le ciel, doit permettre aux personnages de satisfaire leurs désirs, de sortir du cercle de la misère et de la banalité[2].

[1] André Breton, *Nadja*, p. 714. Souligné par Breton.
[2] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, 1981, p. 136.

Or, Julien Gracq remarque aussi, dans l'œuvre d'André Breton, la présence d'« un des thèmes épiques les plus anciennement traités qui soient, aussi bien dans la mythologie grecque que dans les gestes du Moyen Âge : celui de la *Quête* — quête de la Toison d'Or ou quête du Graal ».

> Ici et là, même ample découpage du récit en épisodes hautement édifiants, même soumission foudroyante à la *rencontre*, même sentiment intime d'*élection* chez le prédestiné à la découverte […], même pressentiment tragique et dévorant de l'imminence de la trouvaille « bouleversante » du secret des secrets, de la pierre magique […][1].

Chez Breton, cette quête est entreprise par des personnes préalablement élues et son aboutissement est, au moins, présupposé, tandis que chez Queneau, ceux qui sont en quête sont une serveuse de restaurant, un concierge d'immeuble ou un musicien dépourvu, et ils se rendront compte finalement que, au-delà de cette quête, c'est-à-dire derrière la porte, il n'y a rien, ou plutôt, il n'y a que le souvenir d'un amour perdu qui ne signifie rien pour autrui. La situation du *Chiendent* est sans doute moins dramatique que celle qu'évoquent les récits surréalistes, mais elle est, d'une certaine manière, plus tragique, d'autant plus que les personnages, n'aboutissant jamais à la découverte, sont des gens ordinaires comme nous. N'importe quel homme peut être amené à entreprendre cette recherche qui s'achève mal. De la même manière, Zazie n'a pas vu le métro, et Icare tombe du ciel.

Selon Dominique Rabaté, les mythologies de l'écriture chez le surréalisme consistent moins dans la pensée mythique identifiée à celle de l'enfant et du primitif que dans le fait que cette écriture est « opératoire ». Pour Breton, qui possède « cette confiance provocatrice en l'avenir », l'imagination tend à devenir réelle dans le futur, et le texte a un pouvoir sur le monde extérieur. L'expérience surréaliste est liée à l'Histoire et à la réalité, et les mots ont valeur d'acte : « la poésie "opère" pour le surréalisme, c'est là son mode particulier. Il en va de même de la pensée symbolique et sauvage, pour Lévi-Strauss[2]. »

Queneau n'a pas cette confiance inconditionnelle dans le pouvoir de la poésie[3]. On peut

---

[1] Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948, p. 102-103.

[2] Dominique Rabaté, « Le Surréalisme et les mythologies de l'écriture », *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron, Yves Vadé, Lachenal & Ritter, 1996, p. 113.

[3] « Je n'ai pas une confiance absolue dans le langage, c'est-à-dire que, contrairement à la théorie gréco-chrétienne, je ne pense pas que le langage soit un absolu, que la vérité soit dans le langage,

considérer pourtant que se trouve, chez les surréalistes comme chez Raymond Queneau, la même intuition d'une certaine valeur de vérité visée à travers la littérature, et Queneau lui-même reconnut cette similarité :

> Les livres de science, de théologie, d'histoire, etc. s'expriment en valeur de vérité ; l'art, de fiction. Ainsi le romancier raconte des « histoires », des mensonges, des histoires fausses dont la *valeur* vient d'ailleurs. *Cependant* on s'aperçoit que la poésie lyrique exprime aussi des valeurs de vérité. Elle exprime du particulier en valeur de vérité. L'érudition exprime des faits (particuliers). La poésie des « sentiments », des « éléments poétiques », mais affectés d'un coefficient de vérité. Ainsi une ballade de Villon est « vraie ». Un texte surréaliste aussi *veut* être vrai. Ce qui « sauve » les grands romans (Pétrone, *B*[ouvar]*d* et *Péc*[uche]*t*, Joyce, Balzac, Proust) c'est leur valeur de vérité. Cf. la concurrence à l'état civil ; la re-cosmogonie. Le roman comme cosmification[1].

N'est pas très clair le genre de « vérité » dont il s'agit ici. Queneau l'envisage comme l'antipode de la « fiction », recueil de « mensonges » ou d'« histoires fausses » ; on pourrait donc considérer cette vérité comme une certaine forme de réalité. Queneau classe également dans le domaine de la « vérité » la poésie lyrique et, paradoxalement, quelques romans, qui sont pourtant préalablement catégorisés dans le domaine des « histoires fausses » et des « mensonges ». Pour Queneau, la poésie lyrique serait considérée comme vraie en tant qu'elle serait l'expression sincère du moi ; idem pour quelques « grands » romans, suppose-t-on, en tant qu'expression d'une certaine valeur conçue comme vraie par chaque auteur. Ici, la vérité n'est plus objective, mais largement subjective. Queneau compte d'ailleurs, après la « science », la « théologie » comme une des catégories représentatives de la vérité. Il s'agirait en ce cas de croyance, fondée sur l'expérience que chacun a vraiment vécue. La vérité chez Queneau, loin d'être univoque, est multiforme. Elle peut être scientifique ou religieuse, objective ou subjective, sentimentale ou rationnelle, personnelle ou sociale, etc.

Queneau reconnaît qu'« un texte surréaliste aussi *veut* être vrai ». La mention de « veut » en italique semble le signe du regard ironique de Queneau sur le surréalisme, qui cherche manifestement une autre « vérité » que la sienne. Mais il admet partager avec le surréalisme l'idée de la littérature en tant qu'instrument d'une quête de la vérité. Dans cette

---

c'est-à-dire qu'en décortiquant le langage on trouve la vérité ». *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962, p. 14.

[1] *Journaux*, p. 723. C'est Queneau qui souligne.

optique, les propos d'Aragon dans *Les Incipit* concernant l'intention de l'écriture du *Paysan* prennent un autre sens : « Ayant remarqué que toutes les mythologies du passé, à partir du moment où l'on n'y croyait plus, se transformaient en romans, je m'étais proposé d'en agir à l'inverse et de m'adonner à un roman qui se présenterait comme une mythologie. Naturellement, une mythologie du moderne[1]. » Ici, il s'agit également de croyance. Bien que les mythologies doivent être la révélation du réel, on ne les croit plus puisqu'on les considère comme fiction ; pourquoi ne pas écrire alors « un roman qui se présentait comme une mythologie », c'est-à-dire la réalité révélée sous la forme d'une fiction, d'une œuvre d'imagination ou d'un mensonge ? Cela rappelle son fameux propos dans *Le Mentir-vrai* : « Les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai[2]. » Aragon a écrit cette phrase à l'âge de 67 ans, confronté aussi bien à la difficulté d'écrire sa propre enfance, qu'au contexte de l'Histoire universelle qui, après la seconde guerre mondiale, privait les écrivains de la parole pour raconter des réalités historiques. Mais dès sa jeunesse il avait eu cette inclination pour la fiction susceptible, à ses yeux, d'exprimer une certaine réalité humaine.

Évidemment, la quête de valeurs est une des grandes tendances de la génération succédant à la guerre de 14, chaque écrivain choisissant son point de vue dans sa recherche d'une valeur perdue : Camus et Sartre la cherchent dans la réflexion philosophique, Malraux dans les considérations sur l'art, Céline dans son écriture faussement autobiographique, etc. Ce qu'a particulièrement retenu Queneau de l'expérience surréaliste, c'est l'idée d'une quête à mener dans l'espace de l'imaginaire. Accéder à la quintessence du réel par la force de l'imagination, cet acte n'est-il pas précisément « surréel » ? Si Queneau conserve jusqu'à la fin de sa carrière une conception cruciale de la littérature qu'il doit au surréalisme, n'est-ce pas précisément en raison de son aspiration à une « vérité » poursuivie dans des œuvres fondées sur l'imagination, œuvres qui tendent à être elles-mêmes un univers, c'est-à-dire un cosmos ?

Cet espace ne doit pas rester « vraisemblable » mais être « vrai », dans la mesure où peuvent s'y éprouver des expériences réelles. Ainsi la littérature peut-elle concurrencer l'état civil. Le refus de la vraisemblance chez les surréalistes les a amenés à mépriser le

---

[1] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, p. 54.
[2] Aragon, *Le Mentir-vrai* (1964), dans *Œuvres romanesques complètes*, t. IV, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2008, p. 1334.

genre romanesque, et leur production littéraire marque une particularité dans l'histoire littéraire. Queneau, héritier de cette esthétique, développera par la suite ses propres idées sur le genre romanesque. Au lieu d'exploiter l'inconscient et de privilégier les images métaphoriques, il exhibe la facticité de ce qu'il écrit. Les lecteurs novices des œuvres de Queneau ont souvent l'impression de lire des textes surréalistes. Il y aurait plusieurs raisons à cela, mais sans doute cette impression provient-elle avant tout d'une écriture qui présente des situations décalées et des personnages insolites tout en les décrivant comme vrais. La conception de certains sujets (fous, enfants, femmes…) diffère entre Queneau et les surréalistes, mais s'ils admettent la présence de cette altérité et rendent compte de la singularité de ces existants insolites en tant que vraie. Ces œuvres ne doivent pas être classées dans le rayon « fantastique » au sens défini par Tzvetan Todorov : elles ne suscitent pas chez le lecteur un sentiment d'étrangeté, puisqu'elles traitent d'une vérité propre à chaque auteur. Cette impression est semblable à celle que l'on éprouve à la lecture des récits mythiques, dont les faits et les personnages ne prétendent pas au réalisme, sans pour autant procurer aucun sentiment fantastique, puisqu'on attribue à ces récits une certaine vérité.

☆

☆ ☆

Queneau ne partage pas certaines idées des surréalistes, comme celles portant sur les fous, les enfants et les femmes, considérés par eux comme des êtres dont l'existence serait foncièrement différente de la leur, et dont le pouvoir serait de faire entrevoir un monde primitif et innocent. Pour Queneau, les fous et les enfants sont des êtres comme les autres, dont quelques propriétés sont un peu plus condensées ou exagérées, et les femmes ne sont pas des inspiratrices divines mais des êtres ordinaires qui côtoient tout un chacun, même si elles apparaissent quelque peu impénétrables. Mais, à partir de l'expérience surréaliste, Queneau nourrit le sentiment du merveilleux quotidien : on peut s'émerveiller de la quotidienneté la plus banale dans l'espace urbain grâce à la force de l'imagination. Les hommes doivent continuer à chercher leur propre valeur dans cet espace plein de merveilleux, c'est-à-dire la sensation concrète qui émerveille l'esprit. Et puisque cette expérience n'est pas illusoire mais vraie, sa transposition littéraire procure aussi le

sentiment d'une vérité. Ainsi peut-on trouver, aussi bien dans la ville que dans la littérature, des fragments de mythes qui nous enseignent une part de la vérité humaine à travers les phénomènes concrets de la vie.

Queneau voit, sans doute, la limite du surréalisme dans son exploitation non critique de l'inconscient ou de l'automatisme, due à sa confiance absolue en l'être humain. La personnalité d'André Breton semble en outre avoir augmenté la répugnance du jeune Queneau envers le mouvement. Il écrit dans son journal de 1927 : « Ce qui m'attache au surréalisme, c'est sa "poésie" et son "esprit révolutionnaire" […][1]. » En quoi, précisément, le surréalisme est-il révolutionnaire ? C'est sans doute dans sa conviction qu'il est possible d'« agir » sur le monde réel à travers la littérature. Porté par cette conviction, le mouvement s'orientera dans les années 30 vers l'activité politique, ce qui éloignera encore davantage Queneau. Pour ce dernier, ce qui importe dans le mouvement surréaliste c'est l'idée de la littérature, ou l'art en général, qui ne se détache jamais de la réalité, ou cette « croyance » dans l'art en tant que représentation de certains faits réels, sous une forme artificielle.

Queneau rend hommage à Breton dans l'article intitulé « Erutarettil », publié dans la *Nouvelle Revue Française* d'avril 1967, un an après la mort du chef du groupe surréaliste. « Sans Breton, le surréalisme, à supposer même qu'il ait existé, n'aurait été qu'une école littéraire. Avec lui, ce fut un mode de vie. » Pour Queneau, l'intérêt du mouvement n'est pas seulement de proposer une méthode et une forme littéraire nouvelles, c'est surtout de proposer une approche singulière de la vie. Citons ce passage significatif :

> Si l'on se reporte au numéro 11-12 de la nouvelle série de *Littérature*, on trouve, sous le titre « Erutarettil », le tableau des grands écrivains prônés par André Breton en 1923. Ce sont ceux dont les œuvres se trouvent actuellement en livre de poche : Sade, Hegel, Lautréamont ; à l'époque, ils étaient honnis ou ignorés. Breton a changé l'échelle des valeurs ; non selon un système ou une doctrine, mais à son gré, par décision olympienne, disons par une intuition rarement en défaut […].
>
> L'une des dernières fois où je l'ai rencontré, je lui parlai de cette thèse sur Dada qui se soutenait en Sorbonne.
>
> Il n'y a pas de semaine, me dit-il, où je ne reçoive une thèse sur le surréalisme. Ou même deux.
>
> Il eut un petit rire et ajouta :

[1] *Journaux*, p. 139.

— C'est ce qu'on appelle la culture[1].

« Erutarettil », c'est littérature à l'envers. Breton a mis en valeur quelques auteurs méconnus, sans recourir aux critères littéraires préexistants ; ses choix ne dépendent même pas des démarches intellectuelles (« non selon un système ou une doctrine »), mais d'une sorte de goût littéraire à la fois instinctif et péremptoire (« à son gré, par décision olympienne, disons par une intuition rarement en défaut »). Son « intuition » n'était pas infondée puisque, après lui, les auteurs mis en avant se sont imposés dans l'univers culturel. Le dogme littéraire renversé par lui est bel et bien reconnu quarante ans après comme faisant partie intégrante de la littérature. Si Breton n'a pas réussi à réaliser ses idées dans le domaine politique, dans le domaine littéraire par contre, il est parvenu à introduire une nouvelle façon d'apprécier les œuvres. En ce sens, pour citer à nouveau Dominique Rabaté, la parole de Breton, avec sa « confiance provocatrice en l'avenir », « opère » dans la réalité, comme il en va dans la pensée primitive et mythique. Breton lui-même, devenu un objet de recherches universitaires, est maintenant une grande figure de l'histoire de la littérature, voire de la « culture » littéraire. Il semble que, dans son ultime hommage au Pape du surréalisme, Queneau ait estimé à sa juste valeur un homme qui a authentiquement vécu son credo.

[1] « Erutarettil », *Nouvelle Revue Française*, spécial « André Breton et le mouvement surréaliste », n° 172, avril 1967, p. 604-605. Queneau note dans son journal les propos de Breton quelque peu différents de ceux dans l'article : « Breton : "Sur trois thèses d'université en Amérique, il y en a une sur le surréalisme, ce n'est pas ça qui fait progresser la culture" (il rit). » *Journaux*, p. 1102.

Chapitre II
La mythologie comme sciences humaines ou sociales : Queneau et Bataille (Queneau 1929-1934)

Queneau mentionne le texte d'André Breton « Erutarettil », avant de le signaler dans son hommage au chef du surréalisme mort en 1966, dans un autre article d'hommage, cette fois-ci à Georges Bataille, mort en 1962, intitulé « Premières confrontations avec Hegel[1] ». Ici, après avoir constaté, par le biais du texte de Breton, que Hegel n'était pas un philosophe bien lu et étudié dans les années 1920 en France, Queneau évoque Bataille comme l'un des premiers qui se confronte sérieusement avec Hegel. En effet, après avoir quitté le mouvement surréaliste en 1929, Queneau commence à fréquenter Bataille à travers, entre autres, l'étude de Hegel dans les cours d'Alexandre Kojève ou la participation à la revue *La critique sociale* créée par Boris Souvarine.

Bataille est connu comme un écrivain approfondissant une notion personnelle de la religion ou du sacré, et dont le mythe (ou les mythes) est un sujet privilégié de la réflexion philosophique et sociologique. À la différence de Breton, qui figurait pour Queneau un père autoritaire dont il fallait se débarrasser, Bataille était d'abord pour Queneau l'objet d'une amitié intellectuelle. Cette amitié était intense notamment entre 1929 et 1934, années durant lesquelles Queneau a poursuivi des recherches sur les fous littéraires, en même temps qu'il a entamé sa vraie carrière littéraire : il a fait paraître son premier roman *Le Chiendent* en 1933 et le deuxième « roman[2] » *Gueule de pierre*, en 1934. Comme nous l'avons signalé dans notre premier chapitre, les recherches sur les fous littéraires sont inséparables de la problématique mythologique de Queneau, et *Gueule de pierre* est l'un des romans qui traitent le plus clairement de la question de mythe dans son œuvre. Le rapport avec Bataille devait contribuer, directement ou indirectement, à la conception de la mythologie propre à Queneau, exprimée dans ses recherches ou dans ses écrits littéraires.

[1] « Premières confrontations avec Hegel », *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963, p. 694-700.
[2] Queneau n'a pas donné à cet ouvrage pour sous-titre générique « roman ».

Nous donnerons d'abord un bref aperçu biographique de la relation entre les deux hommes[1], dont les itinéraires divergent ou convergent selon les périodes, avant d'examiner de près les idées de Bataille qui, au premier abord complexes voire saugrenues, ont pu influencer la façon qu'avait Queneau d'envisager la mythologie.

1. Bataille et Queneau : une amitié tiraillée

Georges Bataille n'a jamais été un vrai membre du mouvement surréaliste. Il n'était pas enthousiasmé par le *Manifeste du Surréalisme* en 1924, et avait de l'aversion pour la personne d'André Breton. Pourtant, il entretenait des relations avec certains membres du groupe : tout d'abord Michel Leiris, avec lequel il s'était lié d'amitié dès 1924, et, par intermédiaire de celui-ci, Aragon et le peintre André Masson, qui l'a mis en rapport avec des personnages comme Alberto Giacometti, Hans Bellmer, Juan Miró, Antonin Artaud, et le groupe de la rue du Château, constitué par Jacques Prévert, Yves Tanguy, Marcel Duhamel et Raymond Queneau. C'est probablement par ce groupe que Bataille et Queneau se sont rencontrés.

L'amitié entre les deux hommes devient intense notamment après 1929, lorsque Queneau quitte le groupe surréaliste. Leur rapprochement peut s'expliquer tout d'abord par leur animosité commune contre la personnalité d'André Breton. Dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, paru le 15 décembre 1929 dans le n° 12 de *La Révolution surréaliste*, Breton attaque ouvertement Bataille en écrivant : « Je m'amuse d'ailleurs à penser qu'on ne peut sortir du surréalisme sans tomber sur M. Bataille[2] ». Bataille répond à ce *Second Manifeste* par *Un cadavre*, pamphlet publié le 15 janvier 1930, et contenant le texte de douze dissidents du surréalisme, Queneau y compris. Bataille écrit l'article intitulé « Le lion châtré[3] », où il accuse Breton de « phraséologie cléricale », « occultation », « hypocrisie », « impudeur grossière », etc. Queneau, pour sa part, écrit le poème intitulé

[1] Pour les éléments biographiques de la relation de Queneau et Bataille, nous devons beaucoup à l'article de Marie-Christine Lala, « Bataille-Queneau et la fin de l'histoire », *AVB*, n. s., n° 21-22, février 2001, p. 9-18.
[2] André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme* (1930), dans *Œuvres complètes,* t. I, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 825.
[3] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 218-219.

« Dédé[1] », qui raille l'image de Breton en juxtaposant « un beau complet veston / dans la toute délicieuse étoffe véritablement sucrée », « une petite barricade de fleurs », « des roses » et « le trou du cul ». Ce portrait ridiculisant Breton se développera, sous le nom d'Anglarès, dans *Odile* que Queneau publiera en 1937.

Les activités des deux écrivains ont lieu dans des publications périodiques. En 1929, Bataille, ancien élève de l'École des Chartes, est bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale. Il participe, sur la demande d'un de ses collègues, Pierre d'Espezel, à la fondation de la revue *Documents* (quinze numéros parus d'avril 1929 à janvier 1931) comme secrétaire général. Pour le n° 5 de cette revue en mai 1930, Queneau écrit un article intitulé « What a life[2] ! » Pour le numéro 11-12 de la *Revue philosophique* consacré à Hegel en novembre-décembre 1931, ils écrivent ensemble le compte rendu de trois livres sur Hegel (de Jean Wahl, Victor Basch et Alexandre Koyré[3]). Queneau demande à Bataille, d'autre part, en septembre et octobre 1931, s'il peut faire en sorte de lui obtenir un poste à la Bibliothèque Nationale, qui faciliterait la documentation de ses recherches sur les fous littéraires. Bataille fait des efforts pour répondre à la demande de son ami, mais sans succès[4].

Les deux écrivains participent surtout à une revue communiste, *La critique sociale*, créée par Boris Souvarine. À l'époque, le communisme est une question que les intellectuels ne peuvent éviter d'envisager. Marqués par la Première Guerre mondiale de 1914 à 1918 et la Révolution russe en 1917, beaucoup de jeunes intellectuels des années 1920 sympathisent avec l'idée communiste, mettant en doute la primauté de la civilisation occidentale et le privilège de la bourgeoisie. Attachés à la cause soviétique, les membres du surréalisme comme Breton, Aragon et Éluard adhèrent au Parti Communiste français en 1927, réclamant la nécessité d'une révolution de la part des artistes et des écrivains. À cette époque, le parti se soumet à la Troisième Internationale, dirigée par le Parti Communiste soviétique : suivant le modèle bolchevik, la Troisième Internationale impose une discipline fortement centralisée, et n'interdit pas les activités militantes et illégales pour la révolution.

---

[1] *OC* I, p. 711.
[2] Repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 269-279.
[3] Ce compte rendu de trois livres est paru de nouveau dans le numéro 6 de *La critique sociale* en septembre 1932. Seule la partie concernant *Note sur la langue et la terminologie hégéliennes* d'Alexandre Koyré, probablement écrite par Queneau, sera reprise dans *Le Voyage en Grèce*, p. 32. C'est sans doute Bataille qui a écrit la partie consacrée aux livres de Wahl et de Basch.
[4] *Journaux* de Queneau, p. 252 ; *Choix de lettres* de Georges Bataille, p. 61-69.

Refusant cette « bolchevisation », Boris Souvarine, un des fondateurs de la Section Française de l'Internationale Communiste (futur Parti Communiste français) en 1920, a été exclu du parti en 1924. Avec d'autres exclus du parti, il fonde le « Cercle communiste démocratique » pour analyser le communisme sans être mêlé au Parti communiste soviétique. En 1931, il crée une « revue des idées », nommée *La critique sociale*, traitant de problèmes de « sociologie, économie, politique, histoire, philosophie, droit public, démographie, mouvement ouvrier, lettres et arts ». Les camarades Bataille et Queneau participent volontiers à cette revue. Bataille y publie ses premiers articles importants comme « La notion de dépense », « Le problème de l'État » ou « La structure psychologique du fascisme », tandis que Queneau écrit principalement des comptes rendus de livres, repris plus tard dans la première partie du *Voyage en Grèce*. Leur contribution majeure à la revue est « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », article qui paraît dans le numéro 5 en mars 1932, et est cosigné par les deux écrivains.

Par ailleurs, en 1931, « avec Queneau, Bataille commence à suivre le séminaire d'Alexandre Koyré à l'École des Hautes Études (Sciences religieuses) sur les textes de Nicolas de Cues relatifs à la notion de "docte ignorance" et à celle de la "coïncidence des contradictoires" dans l'infini[1] ». À partir de l'année 1933, Alexandre Kojève, chargé de la suppléance d'Alexandre Koyré, commence à donner ses cours à l'École des Hautes Études sur la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, cours qui continuent jusqu'en 1939. Queneau les suit dès le début, Bataille à partir de 1934. Le 14 avril 1934, la menace de la guerre grandissant, Bataille envoie de Rome à Queneau une longue lettre, où il lui propose d'écrire ensemble une *Histoire universelle*[2].

Leur amitié se rompt pourtant en janvier 1935. Dans les notes vraisemblablement prises par Queneau lors de sa lecture du « Journal » de Marcel Moré, se trouvent les propos suivants : « Bataille pris de folie se met à injurier L[*eiris*] et Q[*ueneau*][3] ». Quant à Bataille, dans ses lettres à Michel Leiris datées des 20 et 21 janvier 1935, pleines d'hostilité contre Queneau, il exprime sa méfiance à l'égard du projet d'une nouvelle revue littéraire (allusion vraisemblable à *La Bête noire*, revue fondée par, entre autres, Moré, Leiris et

[1] Chronologie établie par Marina Galletti pour l'édition de *Romans et récits*, Georges Bataille, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. CIV.
[2] Georges Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*, édition établie, présentée et annotée par Michel Surya, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1997, p. 80-83.
[3] *Journaux*, p. 319.

Queneau) et son intention de créer une autre revue : « Il résulte, écrit-il, de ces raisons que l'expression littéraire ne pourrait trouver place dans cette revue que dans la mesure où elle se trouve spontanément en cohésion avec une certaine investigation ; une disjonction des deux efforts priverait de sens des démarches proprement intellectuelles, étant donné que ces démarches, en principe, tendraient à établir le primat d'une connaissance lyrique[1] ». Ici s'exprime sa mise en doute de la littérature comme arme intellectuelle. En mai de cette même année 1935, pourtant, Bataille achève la rédaction d'un récit *Le Bleu du ciel* (qui ne paraîtra qu'en 1957). Selon Jean Piel, ami intime aussi bien de Queneau que de Bataille, la cause de la rupture des deux écrivains est une différence d'attitude moins envers la littérature qu'envers l'engagement politique : « Il semble que Georges Bataille ait éprouvé quelques déception [*sic*], non pas de voir Raymond Queneau s'engager délibérément dans la carrière littéraire, mais refuser de le suivre pleinement dans ses tentatives pour interpréter l'époque troublée qu'ils traversent, et de ne pas participer à ses entreprises d'action sur le plan socio-politique[2] ». Leiris, pour sa part, écrit dans son journal le 26 décembre 1935 les phrases suivantes : « […] je reproche à Bataille de se mêler de politique, sous prétexte qu'il y perd son temps, que cela lui fait gâcher son don poétique ; il n'en reste pas moins que *Le Bleu du ciel* est un admirable livre, supérieur littérairement à la production de ceux qui comme moi se réclament de la seule littérature[3] ». À la fin de cette année 1935, Bataille se réconcilie avec Breton : ils fondent ensemble un groupe antifasciste et font paraître le manifeste *« Contre-Attaque » : Union de lutte des intellectuels révolutionnaires*, mais ce mouvement ne dure qu'à peine un an. Néanmoins, Bataille persiste dans les activités qui marquent de plus en plus son originalité intellectuelle : en 1936, il crée une sorte de « société secrète » nommée « Acéphale » et publie la revue du même nom pour approfondir des problèmes de philosophie, sociologie et religion ; suivant la même ligne, il fonde avec Michel Leiris et Roger Caillois Le Collège de Sociologie en 1937.

De toutes ces activités de Georges Bataille, Queneau se tient à distance. À la même époque, il se consacre au travail principalement littéraire : après qu'il a fait paraître ses

[1] Georges Bataille, *op. cit.*, p. 103.
[2] Jean Piel, « Georges Bataille et Raymond Queneau pendant les années 30-40 », *Georges Bataille et Raymond Queneau 1930-1940*, catalogue de l'exposition de Billom, 1982, p. 8.
[3] Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Gallimard, 1992, p. 294.

premiers romans *Le Chiendent* en 1933, et *Gueule de pierre* en 1934, il publie successivement *Les Derniers Jours* (1936), *Odile* (1937), *Chaîne et chien* (1937), *Les Enfants du limon* (1938) et *Un rude hiver* (1939) ; il écrit aussi des nombreux poèmes, repris plus tard dans *Si tu t'imagines*, *Les Ziaux* et *Bucoliques* ; il écrit plusieurs articles d'ordre littéraire pour les revues comme *La Bête noire*, *Volontés* (fondée par Queneau, Henry Miller, etc.) ou *La Nouvelle Revue Française* ; et il traduit quelques romans de langue anglaise (Edgar Wallace, Maurice O'Sullivan, Sinclair Lewis, etc.). En janvier 1939, il entre au comité de lecture des éditions Gallimard comme lecteur d'anglais. Puis Queneau est mobilisé de la fin d'août 1939 jusqu'au 20 juillet 1940.

En octobre 1939, pendant une permission de trois jours de Queneau, les deux hommes renouent. Queneau décrit leurs retrouvailles en ces termes :

> Bataille à la Nationale : il a l'air heureux de me voir. Nous parlons de la guerre, de Staline, des possibilités actuelles, de ses projets à lui. Nous allons dans un café près de la Bourse — il tient à celui où nous allions autrefois. Je me sens de nouveau son ami. <Au fur et à mesure que la conversation se poursuit, je sens renaître notre vieille amitié.> Il lit les journaux avant la censure. Rien d'extraordinaire. Je me sens plein de sympathie pour lui, d'une sympathie très grande, très chaude. Fraenkel passe, « par hasard » ; il s'asseoit [*sic*] avec nous. Sur la guerre, ni Bataille ni Fraenkel ne sont arrivés à formuler des j[*u*]g[*emen*]ts plus originaux ou renseignés que mes copains ou moi-même avec la seule lecture de l'*Ouest-Éclair*[1].

Les propos de Bataille ne sont pas moins chauds :

> Il est étrange que peu après une conversation décisive avec Waldberg qui aboutissait à la rupture, Queneau soit venu me voir : c'est la première fois qu'il est venu me voir spontanément depuis l'abandon (le mot n'est guère inexact) de 1934. Queneau est le premier qui m'ait abandonné. [*Biffé :* Qu'il soit venu me voir est vraiment ce qu'il pouvait y avoir pour moi de plus inattendu, puisqu'] Il est mobilisé depuis la fin du mois d'août et n'était pas passé à Paris depuis. Je pouvais difficilement être plus étonné quand je l'ai reconnu m'attendant. Nous

[1] *Journaux 1914-1965*, p. 395. La partie entre < > est la variante d'une transcription faite par Queneau lui-même. Théodore Fraenkel est un ami d'adolescence d'André Breton au Collège Chaptal, et un collègue de ce dernier et d'Aragon à l'Hôpital du Val-de-Grâce. Il participe au dadaïsme en France aussi bien qu'au mouvement surréaliste, sans trop s'engager. Il devient médecin. D'après Jean Piel, la première femme de Bataille, Sylvia, est la belle-sœur de Fraenkel, et cette dernière et la femme de Queneau, Janine, sont des amies d'adolescence dans un même établissement secondaire. « Georges Bataille et Raymond Queneau pendant les années 30-40 », *op. cit.*, p. 5.

> sommes allés dans un café voisin ; après un certain temps je reconnus Fraenkel en uniforme traversant la rue, ce qui était encore très déconcertant, puisque Fraenkel est mobilisé comme Queneau, loin de Paris : il s'est assis avec nous. Revenants, amitiés lointaines, toute une vie obscurcie de bouleversements, oubliés dans ce monde nouveau et sournoisement dévasté trois vieux amis autour d'une table de café […][1].

Ils se réconcilient et renouent une relation amicale, sans doute moins enthousiasmante qu'autour des années 1930. On peut constater pourtant un respect et une confiance mutuels entre les deux écrivains. Vers 1942-1943, Queneau aide Bataille à publier *L'Expérience intérieure* et *Le Coupable* aux éditions Gallimard : Bataille confie son manuscrit à son vieil ami et même lui demande de le corriger au cas où tel ou tel passage ne conviendrait pas à la publication[2]. Bataille, pour sa part, écrit en 1948 un compte rendu de *Saint Glinglin* de Queneau, intitulé « La méchanceté du langage[3] », article très élogieux et qui témoigne que, à l'époque, Bataille est l'un des meilleurs lecteurs de Queneau.

Mais, dans les années 50, leur relation semble se refroidir. Par exemple, Bataille écrit une longue lettre à Alexandre Kojève le 8 avril 1952, dans laquelle il critique l'article de ce dernier, « Les romans de la sagesse »[4], paru en juin 1952 dans le numéro 61 de *Critique*, revue créée par Bataille lui-même en 1946. L'article de Kojève est une sorte de compte rendu de trois romans de Queneau, *Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil* et *Le Dimanche de la vie*, d'un point de vue hégélien. « J'ai lu, écrit Bataille, la fin du "Dimanche" que je ne connaissais pas ; dommage que votre article tienne un peu trop de cette littérature provocante et peu intelligible que vous dénoncez si bien[5] ».

Dans les *Journaux* de Queneau aussi, se trouvent quelques lignes ironiques qui visent Bataille, par exemple en 1955, au sujet d'un groupe d'écrivains qui prépare un manifeste à propos du Maghreb, « […] si c'est plus précisément politique : dangereux. […] Ils sont très puérils, politiquement. Et Bataille, qui réapparaît là-dedans » ; en 1958, « G[*eorges*] Bataille en très belle forme […]. Fonde (encore) une revue » ; en 1962, « Tous les Français ont un côté séminariste, les intellectuels. Cf. Bataille, Paulhan. La NRF, c'est un séminaire

---

[1] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 514.
[2] Georges Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*, p. 181, 182, 186-187, 190-191, 196-197, 199, 200, 202-203, 204-205, 205-206, 210, 212, 214-215.
[3] Georges Bataille, « La méchanceté du langage », *Critique*, n° 31, novembre 1948, p. 1052-1056 ; *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 382-390.
[4] Alexandre Kojève, « Les romans de la sagesse », *Critique*, n° 61, juin 1952, p. 383-397.
[5] Georges Bataille, *Choix des lettres 1917-1962*, p. 443.

[…] »[1].

Néanmoins, à la mort de Bataille en 1962, Queneau écrit un article, « Premières confrontations avec Hegel[2] », pour le numéro spécial de *Critique* dirigée par Jean Piel après la disparition du fondateur. Comme le titre le signale, Queneau apprécie le travail de Bataille sous un angle hégélien. Selon lui, l'œuvre de Bataille peut être expliquée en rapport avec Hegel : d'abord une confrontation, puis une négation et « un adieu », mais en le saluant.

En effet, la lecture et l'interprétation de la philosophie hégélienne, ou plus largement l'acceptation et l'utilisation des sciences humaines et sociales en général, rapprochent et éloignent ces deux écrivains.

2. L'exploitation des sciences humaines et sociales : Freud, Mauss, Hegel

La critique du surréalisme par les deux écrivains ne se limite pas à celle de la personnalité d'André Breton. Dans la seconde moitié des années 1930, Queneau présente ses conceptions littéraires et artistiques en dénigrant celles du surréalisme aussi bien dans *Odile* et que dans les articles repris dans *Le Voyage en Grèce*. Mais, lorsqu'il a quitté le groupe en 1929, le point essentiel de son reproche à l'égard du surréalisme était, sans doute, non pas d'ordre littéraire, mais scientifique : sa première réaction contre le surréalisme a été son étude sur les fous littéraires. Se méfiant de l'utilisation de la théorie freudienne par les surréalistes, il cherchait une attitude plus rigoureuse pour approcher l'aliénation mentale. Aux yeux du jeune Queneau, les activités des surréalistes ne sont que des « puérilités[3] » puisqu'il leur manque la rigueur technique et scientifique. Bataille partage ce point de vue.

Dans la revue *Documents*, dont il est un des membres fondateurs, Bataille fait paraître quelques articles qui critiquent, sans le nommer, le surréalisme. Son attaque se base sur des idées d'ordre psychologique, philosophique ou politique, comme celles de Freud, Hegel ou Marx, auxquelles se réfère également le surréalisme, mais relues et réinterprétées à sa

[1] *Journaux 1914-1965*, p. 908, 968, 1060.
[2] *Critique*, n° 195-196, spécial Georges Bataille, août-septembre 1963, p. 694-700.
[3] *Odile*, p. 600.

façon par Bataille. Par exemple, dans « Le langage des fleurs[1] », paru dans le numéro 3 de *Documents* en juin 1929, un des procédés typiquement surréalistes est mis en question. Selon Bataille, il est discutable que l'aspect de la nature végétale puisse provoquer des interprétations symboliques. Une explication psychologique serait possible : si l'on considère la fleur comme le symbole de l'amour, c'est qu'elle assure, avec le pistil et les étamines, la fonction de la fécondation. Mais en même temps elle est destinée à se flétrir et à pourrir affreusement et finalement à rejoindre la puanteur du fumier. « On représenterait ainsi, écrit-il, la fleur la plus admirable non, suivant le verbiage des vieux poètes, comme l'expression plus ou moins fade d'un idéal angélique, mais, tout au contraire, comme un sacrilège immonde et éclatant. » Pourtant, le mouvement de la fleur du sol vers le ciel, c'est-à-dire de bas en haut, produit une impression favorable parce que « ce qui est *mal* est nécessairement représenté, dans l'ordre des mouvements, par un mouvement du haut vers le bas ». Mais ici on confond la signification morale et les phénomènes naturels, en considérant le haut comme noble ou sacré, et le bas comme ignoble. Bataille conclut : « la substitution des formes naturelles aux abstractions employées couramment par les philosophes apparaîtra non seulement étrange, mais absurde ». Il critique ici un procédé cher aux surréalistes, à savoir la métaphore empruntant les images de la nature végétale. Mais ce que Bataille condamne plus profondément est l'attitude des surréalistes qui aspirent toujours à l'élévation vers la pureté, vers la hauteur. À l'encontre de cet idéalisme, il met en avant la notion de « bas », inspirée par le Freud, surtout, de *Totem et tabou* : lorsqu'il est interdit de voir ou toucher par exemple des choses sales, laides ou dangereuses, on éprouve à la fois répulsion et attraction pour ces choses. Pour accepter la réalité de la vie, il ne faut donc pas négliger ce qui est bas, parce que l'inconscient est constitué, non pas seulement d'images merveilleuses et sublimes, mais aussi de la « bassesse », comme la violence, la sexualité ou la mort.

Comme Marie-Christine Lala le remarque, « l'audace de Bataille consiste dans le fait qu'il substitue les formes naturelles aux abstractions des philosophes[2] ». À Queneau, qui était mécontent du manque de rigueur technique et scientifique des surréalistes, et surtout qui voyait en eux « ceux qui dévident des rouleaux de métaphores et débobinent des

[1] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, I, Gallimard, 1970, p. 173-178.
[2] Marie-Christine Lala, « Bataille et Breton : le malentendu considérable », *Surréalisme et philosophie*, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 54.

pelotes de calembours[1] », le propos critique de Bataille devait paraître pertinent et convaincant. Queneau remettra en question, dans l'article « Lyrisme et poésie[2] » paru dans le numéro 6 de *Volontés* en juin 1938, l'utilisation sans justesse des métaphores dans le poème. C'était à propos de Rolland de Renéville, poète qui n'était pas vraiment surréaliste, mais qui était assez proche du mouvement. Par surcroît, comme beaucoup de critiques le signalent, Queneau est un écrivain qui porte un intérêt particulier aux détritus et aux excréments. Les idées de Bataille, qui mettent en valeur le fumier ou la pourriture, devaient attirer la sympathie de Queneau.

Bataille, plus âgé que Queneau de six ans, diplômé « archiviste-paléographe » de l'École des Chartes, passionné pour les questions touchant le Moyen-Âge, la religion ou le sacré, est une personne qui pousse Queneau à approfondir ses connaissances dans ces matières et à en discuter avec lui. Ainsi, dans leur correspondance en 1931, année où Queneau poursuit ses recherches sur les fous littéraires, on voit qu'il pose à Bataille des questions comme « quelle mythologie [*on*] considère le Soleil comme l'œil de Dieu ? » ; « y a-t-il eu des gnostiques qui ont haï le soleil[3] ? » Les recherches de Queneau, surtout le chapitre du « Symbolisme du Soleil », intéressent fortement Bataille, touchant certainement son imaginaire que celui-ci a mis en scène en rédigeant *L'anus solaire*, *L'œil pinéal*, et *Histoire de l'œil* en 1927-1928. Queneau n'oublie pas de témoigner respect et reconnaissance à Bataille dans « Le Symbolisme du Soleil » : en ce qui concerne « le problème des rapports entre certains mythes solaires et le complexe de castration[4] », il propose de se référer à l'article de son ami, « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh », paru dans le numéro 8 de la deuxième année (1930) de *Documents*. Or, dans cet article, Bataille mentionne un essai sociologique écrit par Henri Hubert et Marcel Mauss pour tenter d'expliquer la nature et la fonction du sacrifice. Queneau, également, dans « Le Symbolisme du soleil », utilise l'*Essai sur le don* de Mauss pour fournir des exemples de rapprochement entre le soleil et les excréments dans certains mythes des Indiens du nord-ouest de l'Amérique[5]. Il se peut que Bataille, qui était compétent dans les domaines sociologique et ethnologique, ait appris à Queneau que les exemples qu'il cherchait se

[1] *Odile*, p. 600.
[2] Repris dans *Le Voyage en Grèce*, p. 112-121.
[3] *AVB*, n° 19, juin 1982, p. 11.
[4] *Aux confins des ténèbres,* p. 128.
[5] *Ibid.*, p. 130-131.

trouvaient dans l'étude de Mauss. Quoi qu'il en soit, les deux écrivains partageaient le même intérêt pour la recherche socio-ethnologique contemporaine.

Par ailleurs, Queneau, licencié de philosophie à la Sorbonne, était une personne intéressante pour Bataille qui n'avait pas de vraie formation philosophique et désirait approfondir sa capacité intellectuelle dans ce domaine. Or, autour de l'année 1930 en France, la présentation et la relecture de Hegel se multipliaient, après une longue période d'oubli où ce philosophe avait été négligé. Bataille et Queneau lisent les ouvrages de Jean Wahl, Gurvitch, Levinas, Heidegger et Husserl, suivent ensemble les cours de philosophie d'Alexandre Koyré puis d'Alexandre Kojève à l'École des Hautes Études, et discutent abondamment de problèmes non seulement philosophiques, mais aussi psychologiques, sociologiques et politiques. Leur collaboration intellectuelle aboutit à l'article « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », paru dans le numéro 5 de *La critique sociale* en mars 1932.

À propos de cet article, Queneau écrit, en 1963 ; « la rédaction en fut faite par G. Bataille seul ; je m'étais réservé le passage sur Engels et la dialectique dans les mathématiques[1] ». Nous tendons à penser pourtant que l'article est né, comme Queneau l'indique d'ailleurs, après de longues discussions, et que son contenu résulte de leur confrontation commune avec diverses idées.

Citons les propos de Queneau lui-même concernant cet article :

> Le thème général de cet article implique un retournement dans l'idée que les auteurs se faisaient de Hegel. Ce qui est réduction maintenant, ce n'est pas le panlogisme hégélien, mais la dialectique matérialiste. Hegel est entrevu à travers la phénoménologie husserlo-heideggerienne qui commence à se faire connaître en France, Hegel apparaît maintenant comme un dialecticien « non-réduisant » par rapport auquel on dévalue la dialectique vulgaire du communisme. Bien que ni Bataille ni moi-même n'ayons appartenu au parti communiste (à ce que je sache en ce qui concerne Bataille), nous prétendons venir au secours de la dialectique matérialiste sclérosée et nous nous proposons de l'enrichir et de la rénover en l'ensemençant des meilleures graines de la pensée bourgeoise : la psychanalyse (Freud) et la sociologie (Durkheim et Mauss)[2] […].

[1] « Premières confrontations avec Hegel », p. 697. La partie rédigée par Queneau est reprise sous le titre de « La dialectique des mathématiques chez Engels » dans *Bâtons, chiffres et lettres* (édition de 1950), p. 231-235, puis dans *Bords*, p. 131-134.
[2] « Premières confrontations avec Hegel », p. 697.

Il est donc question de réviser la notion de communisme défigurée par une dialectique mal comprise, à l'aide de sciences nouvelles comme la psychanalyse ou la sociologie, que les communistes français détestaient en les rapportant à « la pensée bourgeoise ». Cette révision s'effectue sous l'angle de la dialectique hégélienne, qui est altérée selon eux par Engels, et qui devrait être restituée dans sa véritable valeur.

Ils critiquent le travail d'Engels sur la dialectique dans la nature. En oubliant que, pour Marx, le matérialisme dialectique était, non pas une doctrine constituée, mais un projet laissé à l'état d'ébauche, Engels a consacré huit ans de travail à l'établissement de la théorie dialectique de la nature. En fait, d'après Bataille et Queneau, ni dans les phénomènes naturels ni dans les mathématiques il n'y a de dialectique : « elle vaut pour l'agent et non pour l'objet de l'activité scientifique ». La dialectique n'exprime pas les sciences de la nature, elle est un domaine d'application efficace dans les « sciences morales et politiques », autrement dit les « sciences de l'esprit[1] ». Comme on peut voir, dans l'opposition « maître et serviteur », la lutte des classes qui est le moteur de l'histoire, on peut analyser, à partir de la pensée dialectique, des thèmes posés « par des développements récents de la science ». Par exemple, lorsqu'on considère un homme dans son développement biologique, on constate qu'il n'est qu'une succession d'états, il est enfant, adolescent, adulte puis vieillard.

> Par contre si l'on envisage le développement psychologique du même homme du point de vue psychanalytique, on peut dire que l'être humain est d'abord limité par les prohibitions que le père oppose à ses impulsions. Dans cette condition précaire, il est réduit à désirer inconsciemment la mort du père. En même temps, les souhaits qu'il dirige contre la puissance paternelle ont leur répercussion sur la personne même du fils qui cherche à attirer sur lui-même la castration, ainsi qu'un choc en retour de ses désirs de mort. Dans la plupart des cas cette négativité du fils est loin d'exprimer tout le caractère réel de la vie, qui offre en même temps des aspects nombreux et contradictoires. Cependant c'est cette négativité qui pose comme une nécessité que le fils prenne la place du père, ce qu'il ne peut accomplir qu'en détruisant la négativité elle-même qui l'avait caractérisé jusque là[2].

Cette brusque intervention de la théorie freudienne, à savoir le complexe d'Œdipe, semble curieuse, surtout lorsque l'on considère la philosophie hégélienne comme valorisant le

[1] Ils reprennent ici les termes de Plekhanov et Hartmann.
[2] « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », p. 213.

panlogisme : l'idée que tout ce qui est réel est intelligible est en principe incompatible avec l'explication de la mentalité et du comportement humains par l'inconscient.

C'est la collaboration de Bataille et Queneau qui leur a permis de réunir la philosophie de Hegel et la théorie de Freud. Bataille, qui était d'ailleurs hostile au panlogisme hégélien à l'époque des *Documents*, s'aperçoit, en relisant Hegel avec Queneau, que la pensée dialectique s'accorde avec sa pensée basée sur l'opposition du haut et du bas. La dialectique hégélienne donne aux idées de Bataille la « puissance », qui met en un perpétuel mouvement les deux pôles de cette opposition. Comme l'affrontement du maître et du serviteur devient le moteur de l'histoire, le dualisme du haut et du bas permet à l'homme une nouvelle expérience. L'importance de la bassesse, ou de la « négativité » selon le terme hégélien, est ainsi mise en évidence.

L'introduction de la théorie du complexe d'Œdipe est tout de même inattendue. Ne faut-il pas supposer que c'est Queneau qui a appliqué la dialectique hégélienne à ce thème ? Certes, Bataille sympathisait fortement avec la nouvelle science proposée par Freud qui mettait en cause ce qui était jusqu'à lui négligé, comme l'érotisme ou l'irrationnel. Mais le complexe paternel n'était pas un problème majeur pour Bataille. Cela s'explique par sa vie personnelle. Le père de Bataille était aveugle et paralysé à cause de la syphilis. Depuis que Bataille était petit, il aidait son père dans l'acte d'excrétion et le voyait dans un état odieux, presque bestial. Les troubles rongeant aussi sa santé mentale, les crises de folie se multipliaient progressivement tandis que le fils grandissait. En 1914, la famille Bataille s'installait à Reims. Menacée par le feu allemand, sa mère fuit en Auvergne avec le fils, en laissant l'époux seul. Il est mort l'année suivante, lorsque le fils avait 18 ans. Le sentiment que Bataille tenait pour son père devrait être, ni la rivalité au sujet de la mère ni la révolte contre l'autorité paternelle, mais le dégout, l'effroi et la culpabilité. Quant à Queneau, dès ses recherches sur les fous littéraires, il a reconnu son propre complexe paternel[1]. Et comme on le sait, Queneau traitera désormais de la relation entre père et fils dans ses romans, tels *Les Enfants du limon*, *Loin de Rueil* ou *Saint Glinglin*.

La lecture de Freud a exercé des influences différentes sur chacun des deux écrivains, en fonction de leur expérience du père. Queneau y reconnut son propre complexe paternel,

[1] *Journaux*, p. 234.

tandis que Bataille y trouva le fondement théorique de son obsession de la bassesse. Dans « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », leur commune acceptation de la théorie freudienne s'articule à la dialectique hégélienne : ce travail n'eût pas été achevé sans leur exigence technique et scientifique ni leurs expériences vécues.

L'article se termine par l'exaltation du marxisme et l'appel au prolétariat :

> L'étude de cette caractéristique de la dialectique est d'autant plus importante que, de toute évidence, ce sont de tels recours qui conditionnent à la fois la souplesse et la puissance du marxisme, qui l'opposent radicalement aux solutions réformistes, qui en font l'idéologie vivante du prolétariat moderne, en tant que classe vouée par la bourgeoisie à une existence négative, à l'activité révolutionnaire qui constitue dès maintenant la base d'une société nouvelle[1].

C'est probablement l'origine fortement marquée par la doctrine marxiste de la revue *La critique sociale* qui fait écrire ce genre de conclusion à ces deux écrivains. Mais en même temps, à partir de cette période, le souci politique de Georges Bataille s'intensifie. Il fait paraître « La notion de dépense[2] », dans le numéro 7 de *La critique sociale* en janvier 1933. Dans cet article, Bataille aborde des questions qu'il avait traitées dans « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », comme l'opposition du père et du fils, ou celle du maître et du serviteur, et par là la nécessité de la lutte de classes. Mais ce qui caractérise notamment cet article est la notion de « dépense improductive ». Bataille s'appuie sur l'étude socio-ethnologique *Essai sur le don* de Marcel Mauss, qui analyse la notion de *potlatch* dans les tribus des Indiens du Nord-Ouest américain, un système de dons et contre-dons dans le cadre d'échanges non marchands. Selon Bataille, bien que cette dépense improductive soit essentielle pour la vie humaine (bijoux, cultes, jeux, art…), la société moderne la néglige et impose l'économie marchande que privilégie la bourgeoisie. La classe ouvrière, poussée à bout, déchaîne la destruction. « La lutte de classes, écrit Bataille, devient […] la forme la plus grandiose de la dépense sociale lorsqu'elle est reprise et développée […] au compte des ouvriers, avec une ampleur qui menace l'existence même des maîtres. »

En associant la dialectique hégélienne, la psychanalyse freudienne et l'étude socio-ethnologique de Mauss, Bataille commence à construire ses idées originales et à

[1] « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », p. 214.
[2] Georges Bataille, *Œuvres complètes*, I, p. 302-322.

s'orienter vers des réflexions et des activités politico-sociologiques. Tout en assimilant les mêmes connaissances, Queneau se consacre à la production littéraire qu'il entame réellement à cette époque. Il les utilise surtout dans la rédaction de son deuxième roman *Gueule de pierre*, publié en 1934, roman qui se développera finalement en *Saint Glinglin* en 1948. Dans ces romans la question du mythe est manifestement mise en cause.

3. Les premières créations romanesques de Queneau

À côté de ses activités « scientifiques », Queneau entame sa véritable carrière littéraire et rédige ses premiers ouvrages romanesques au début des années 1930.

Il semble que, au début de sa carrière, Queneau ait une conception littéraire selon laquelle l'utilisation des connaissances scientifiques enrichit les ouvrages. À propos de son premier roman paru en 1933, *Le Chiendent*, il écrit en 1937 qu'il avait eu l'intention de traduire le *Discours de la Méthode* de Descartes en français parlé[1]. En outre, il est évident que, comme Claude Simonnet l'a magistralement démontré[2], le roman est écrit sous la forte influence de la philosophie de Husserl et de Heidegger, nommée plus tard la phénoménologie, dont la traduction française commence à paraître. Des traces de doctrines ésotériques peuvent aussi être repérées par les lecteurs familiarisés avec elles. Le roman permet ainsi une interprétation qui en vient à déchiffrer plusieurs symboles mythiques sous l'angle gnostique, comme celle d'Alain Calame dans son article intitulé « Le Chiendent : des mythes à la structure[3] ». À en croire Alain Calame, depuis le début de sa carrière, Queneau s'intéresse fortement à la question du mythe et il l'utilise volontairement dans sa création littéraire.

Dans son deuxième roman paru en 1934, *Gueule de pierre*, la question du mythe s'affirme clairement : les mots « mythe » ou « mythologie » paraissent à plusieurs reprises sous sa propre plume. Dans le prière d'insérer pour le cahier d'annonces du numéro 254 de

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 18. Cette affirmation sera nuancée dans un article rédigé en 1969 intitulé « Errata », *Le Voyage en Grèce*, p. 219-222.
[2] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, 1981.
[3] Alain Calame, « Le Chiendent : des mythes à la structure », *Queneau aujourd'hui*, Actes du colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984, Clancier-Guénaud, 1985, p. 29-64.

la *N.R.F.* de novembre 1934, après avoir présenté le résumé du roman, Queneau écrit :

> Ce n'est pas une intrigue romanesque, mais un mythe *bien connu* dans la Ville Natale — y êtes-vous allé ? Comme tout mythe, il est susceptible d'interprétations diverses[1].

L'auteur prétend que *Gueule de pierre* n'est pas un roman, mais un mythe. Dans ces quelques mots, nous pouvons voir quelle est la notion de mythe chez Queneau. Tout d'abord, un mythe se distingue nettement d'une œuvre fictionnelle qu'un écrivain invente à sa guise : on peut se rappeler la conception du mythe chez Aragon, selon laquelle, à la différence du roman auquel on ne croit pas, le mythe est avant tout une réalité. Le mythe se définit ensuite par le fait qu'il est partagé comme connaissance collective et locale dans une communauté qui existe réellement et que l'on peut visiter : le lien avec une localité particulière est l'un des points fondamentaux du mythe. Enfin, le sens du mythe ne doit pas être univoque : ceux qui le lisent ou l'écoutent sont amenés à le rechercher et à le décrypter au-delà de l'histoire apparemment anodine qu'il raconte. C'est un tel récit que Queneau a envisagé en écrivant *Gueule de pierre*.

Plus tard, dans une lettre écrite par Queneau en 1945 à une destinataire inconnue qui lui avait demandé quelles étaient les intentions du livre, se trouve le passage suivant :

> Tout d'abord, j'ai voulu imiter Joyce (*Ulysses*), c'est-à-dire un roman à structure, un roman à « forme fixe ». D'autre part, j'étais préoccupé à l'époque par des questions de psychanalyse et de philosophie de l'histoire (vous voyez comme ça devient tout de suite pédant) qui tournaient autour du thème de la lutte entre le père et le fils, entre régime ancien et régime nouveau : la haine du fils contre le père, du révolté contre l'ordre établi se transformant, après le succès de la révolte, en identification du fils au père. La mauvaise conscience, le remords n'étant pas surmonté, le père supprimé se survit sous la forme d'une hyper-conscience morale qui oblige le fils à agir exactement comme le père. Enfin troisième intention, je voulais donner à tout cela une allure mythique, essayer de créer une sorte de mythologie — personnelle[2].

Il faut d'abord remarquer que, pour le Queneau de cette époque, Joyce est un auteur modèle du « roman à structure », non de l'écriture se basant sur les mythologies. Par la suite, on voit clairement réapparaître les thèmes développés dans l'article « La critique des

[1] *OC* II, p. 1287. Souligné par Queneau.
[2] *Ibid.*, p. 1289-1290.

fondements de la dialectique hégélienne ». Les questions d'ordre psychanalytique reflètent les thèmes freudiens. Le problème du complexe paternel, autrement dit le complexe d'Œdipe, que Queneau a déjà amplement envisagé, peut prendre ici une autre dimension par le fait d'un événement de la vie privée de l'écrivain : pendant qu'il poursuivait la rédaction de *Gueule de pierre*, son fils, Jean-Marie, est né le 21 mars 1934. Les questions de philosophie de l'histoire reprennent celles traitées par Hegel : la relation du maître et du serviteur se superpose à celle du père et du fils, et puisque, dans le roman de Queneau, le père est maire d'une communauté, leur opposition et le transfert d'autorité s'inscrivent dans l'Histoire, suivant le système de la dialectique hégélienne. Dans cette lettre, Queneau ne mentionne pas de thème sociologique, mais, comme Alain Calame[1] ou Jean-Philippe Coen[2] le signalent, il est évident que sont actives les influences fortes des recherches sociologiques et ethnologiques de l'époque, surtout celles d'*Essai sur le don* de Marcel Mauss : la casse de la vaisselle au cours de la Fête de Midi est la transposition littéraire du *potlatch* décrit par Mauss.

On a vu que l'articulation de ces trois thèmes s'opère dans « La notion de dépense » de Georges Bataille. Tandis que ce dernier prolonge sa réflexion sociologique et politique, Queneau tente de transposer dans son œuvre littéraire les mêmes idées déjà présentes dans « La critique des fondements de la dialectique hégélienne ». Ce qu'il a désiré faire dans *Gueule de pierre*, c'est écrire un roman à partir de réflexions philosophiques, psychologiques ou sociologiques, développées avec Bataille, et il a cru que cela pouvait produire un mythe, et que, de cette manière, il était capable d'écrire un mythe d'Œdipe renouvelé, transposé dans un registre burlesque. Dans la lettre, la notation entre parenthèses « (vous voyez comme ça devient tout de suite pédant) » signale une appréciation ironique sur sa propre entreprise passée qu'il consent à rappeler.

En effet, le résultat de cette entreprise ne satisfait guère l'auteur. Dans une lettre adressée en octobre 1936 à Hugh Gordon Porteus, poète, peintre et critique d'art anglais, Queneau avoue son échec dans l'entreprise de la création de mythes :

---

[1] Alain Calame, « L'ethnographie dans le cycle de *Saint Glinglin* de Raymond Queneau », *Écrits d'ailleurs / Georges Bataille et les ethnologues*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris, 1987, p. 151-165.

[2] Jean-Philippe Coen, *Queneau défriché, / notes marginales sur « Saint Glinglin »*, Éditions Universitaires, 1993.

> I tried in a book called *Gueule de Pierre* (I don't know how to say that in English) to sojourn in the realm of myths, to create my own and to *use* them and to make the others do so. But was it really possible ? Now, I believe : no. Myths are neither literature nor poetry : they are social, vital, effective and [non-human *biffé*] above all human power. They are *for* men, but not *from* (or by) them. They have a cosmic significance, not a psychological one. They have an universal significance, not an individual one : so, one man cannot invent a myth, as he can invent a machine, a philosophical system, a new game or a new kind of buttonhole.
> (J'ai essayé dans un livre intitulé *Gueule de Pierre* (je ne sais comment dire ça en anglais) de séjourner dans le domaine des mythes, de créer les miens propres, de les *utiliser* et de faire que les autres le fassent. Mais était-ce vraiment possible ? Maintenant je crois que non. Les mythes ne sont ni littérature ni poésie : ils sont sociaux, vitaux, effectifs et [non humains *biffé*] par-dessus toute puissance humaine. Ils sont *pour* les hommes, mais non pas *d*'eux (ou par eux). Ils ont une signification cosmique, et non pas psychologique. Ils ont une signification universelle, et non pas individuelle : donc un homme seul ne peut pas inventer un mythe, comme il peut inventer une machine, un système philosophique, un nouveau jeu ou une nouvelle sorte de boutonnière.)[1]

Ici, on lit l'ambition d'un jeune écrivain qui se fie aux idées des sciences dernières-nées, et sa constatation amère de l'impossibilité de leur application à la création littéraire. Après avoir nié l'idée de la mythologie comme primitivisme conçue par les surréalistes, Queneau s'aperçoit qu'on ne saurait créer des mythes à partir des sciences humaines et sociales. L'article « Le mythe et l'imposture », paru dans le numéro 14 de *Volontés* en février 1939, doit être compris dans ce contexte.

> Le mythe en effet est une imposture lorsqu'il est construit, soit par la raison, soit par l'anti-raison. Dans un cas, ce ne peut être au mieux qu'une allégorie, au pire qu'un piège. Dans l'autre, ce ne peut être que l'expression inconsistante de subconscients individuels.
> La soif de mythes que l'on trouve actuellement chez quelques esprits, d'ailleurs remarquables, me paraît indiquer un *manque*, qui est bien le signe de l'insuffisance d'une position antirationnelle[2].

Dans « l'expression inconsistante de subconscients individuels », on distingue aisément l'ironie de Queneau envers la création littéraire du surréalisme, qui cherche dans l'exploitation de l'inconscient une possibilité d'expression mythique. La position de « la

[1] *OC* II, p. 1288. La lettre est écrite en anglais par Queneau. La traduction française établie par les soins de Jean-Philippe Coen. C'est Queneau qui souligne.
[2] *Le voyage en Grèce*, p. 154. Souligné par Queneau.

raison » désignerait, outre l'activité du Collège de sociologie fondé par, entre autres, Bataille, Caillois et Leiris, la tendance générale d'une époque où le mythe est mis en question par des intellectuels comme Lévy-Bruhl, Rosenberg ou Sartre[1]. Mais ce que Queneau reproche le plus est, sans doute, sa propre attitude à l'égard du mythe : après avoir quitté le mouvement surréaliste, il s'est plongé dans des activités « scientifiques », comme les recherches sur les fous littéraires ou les études des sciences philosophico-sociologiques avec Georges Bataille. En croyant que la transposition littéraire de ces sciences deviendrait quelque chose de mythique, il a écrit *Gueule de pierre* mais le résultat a été loin de le satisfaire. Le mot « *manque* », souligné par l'auteur, semble renvoyer au manque chez Queneau lui-même, à quoi se mêlent le mécontentement envers le surréalisme, la désillusion suite à une application littéraire de la science étudiée avec Bataille, et sans doute une sorte de nostalgie des activités auxquelles il a participé dans sa jeunesse.

☆

☆ ☆

Néanmoins, Queneau n'abandonne pas son projet de créer des mythes. Au contraire, il persiste : il écrit la suite de *Gueule de pierre*, *Les Temps mêlés*, en 1941 ; de nouveau insatisfait, il réécrit l'ensemble des deux livres précédents, y ajoute une nouvelle partie, et fait paraître le tout sous le titre *Saint Glinglin* en 1948. Cette persévérance ne signifie pas autre chose que son attachement profond au projet. L'examen de la genèse de ces trois ouvrages clarifiera les réflexions avancées par Queneau sur la question des mythes dans la littérature. Nous reporterons cet examen à notre quatrième chapitre.

C'est précisément Georges Bataille qui a discerné avec perspicacité, dans l'article « La méchanceté du langage », l'évolution des positions prises par Queneau sur la question de la mythologie. Bataille remarque que *Gueule de pierre* est un roman « délibérément fabriqué à partir de la science», « amalgame surprenant de réflexions philosophiques, d'un vaudeville "psychanalytique" et d'une épopée "sociologique" ». Mécontent de ce résultat, Queneau avait besoin de changer d'attitude envers les mythes, et le moyen choisi fut, en

[1] Voir Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, coll. « Folio essais », p. 467-470.

quelque sorte, la démystification, ou « dénigration », selon le terme bataillien, des mythes. Quinze ans après, dans *Saint Glinglin*, le style trivial opère ou altère les contenus scientifiques avec une sorte de « méchanceté du langage », selon Bataille, car « la richesse de la pensée ne peut survivre à la richesse de la poésie ». Ainsi, « *Saint Glinglin* achève l'extraordinaire roman mythologique de Raymond Queneau[1] ». En effet, dans la seconde moitié des années 1930, l'intérêt de Queneau pour le mythe se concentrera dans une réflexion sur la littérature elle-même.

[1] Georges Bataille, « La méchanceté du langage », *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 382-390.

Chapitre III
Le mythe et la littérature : « Le voyage en Grèce »
Queneau lecteur de Nietzsche et de Joyce

Le Voyage en Grèce est un recueil d'articles de Raymond Queneau publié en 1973. Il comporte une préface, une première partie, une deuxième partie et les appendices I et II, respectivement intitulés « Erratum » et « Errata ». La préface est écrite par l'auteur lors de la publication. Dans la première partie, sont réunis principalement les comptes rendus que Queneau a écrits pour *La Critique sociale* entre 1931 et 1933. La deuxième partie, quantitativement le centre du livre, contient les articles écrits pour des revues, entre autres, *Le Voyage en Grèce*, *La Bête noire*, *N.R.F.* ou *Volontés*, entre 1934 et 1940. « Erratum » est une petite rectification concernant un article écrit en 1930 pour *Documents*. Les deux courts articles de « Errata », écrits en 1969 et 1970, sont comme une mise en doute de ses propres idées développées notamment dans un autre de ses recueils d'articles *Bâtons, chiffres et lettres*.

La quatrième page de la couverture dit : « L'accent n'est pas ici porté sur le langage comme dans *Bâtons, chiffres et lettres*, mais sur l'existence même de la littérature ». Yvon Belaval, posant l'ouvrage sur la ligne directe de l'évolution intellectuelle de Queneau, signale que dans ces articles écrits dans les années 1930 se trouvent déjà des vues sur la littérature que Queneau développera plus tard dans sa carrière d'écrivain, telles que le soupçon portant sur le privilège de l'inspiration dans la création littéraire, la nécessité de la construction dans le genre romanesque, etc. Ainsi, Belaval déclare : « Les recherches de l'*Oulipo* répondent à la leçon du *Voyage en Grèce* », dans son compte rendu du *Voyage en Grèce* et de *La Littérature potentielle*, parus d'ailleurs la même année 1973[1]. Par ailleurs, dans une plaquette intitulée « L'esprit farouche », Alain Calame relève plusieurs points dénotant l'état d'esprit spécifique de Queneau à cette époque : quand il rédige la plupart de

[1] Yvon Belaval, « Queneau l'Oulimpien », *Critique*, n° 319, décembre 1973, p. 1073.

ses articles, entre 1935 et 1940 et après 1969 jusqu'à sa mort, Queneau incline vers une certaine forme de spiritualité ; ces articles contiennent donc, selon Calame, des pensées qui ne sont pas forcément compatibles avec celles d'autres périodes[1].

Il est certaint que, à certains moments de sa vie, Queneau a beaucoup lu René Guénon et s'est familiarisé avec la pensée de la gnose. Il note de lui-même dans son journal le début de cette inclination : « Je suis entré sur la voie spirituelle durant l'été 1935[2]. » On ne peut donc nier son intérêt pour une certaine forme de spiritualité, mais la lecture de tous ses écrits durant les périodes en question sous un angle spécifique nous semble exagérée, d'autant plus qu'il est difficile de mesurer la sincérité de son adhésion à ce genre de pensée. Il faudrait examiner les idées exprimées dans ses écrits une à une, plutôt qu'y appliquer un unique principe de lecture plus ou moins doctorinal.

Pour notre part, l'examen se concentrera sur la question du mythe. Les mots « mythe » ou « mythologie » apparaissent à plusieurs reprises dans *Le Voyage en Grèce*, et témoignent que, malgré l'échec éprouvé après la rédaction de *Gueule de pierre*, son intérêt pour cette question persiste. Chaque apparition de ces mots devra être interrogée de près, afin de voir dans quel sens ils sont utilisés, ou quelle notion ils impliquent. Il faut noter aussi que la plupart des articles du *Voyage en Grèce* sont écrits dans les années qui suivent la participation de Queneau au surréalisme ; dans cette période, Georges Bataille anime des activités du « Collège de Sociologie » ou d' « Acéphale », dans lesquelles le mythe est une des questions les plus importantes. *Le Voyage en Grèce* est souvent considéré comme la réaction de Queneau à l'esthétique prônée par André Breton, mais cet ouvrage reste encore peu discuté dans son rapport aux activités de Georges Bataille et à ceux qui y participaient. Les articles de Queneau ne se limitent pas à une critique du surréalisme, ils contiennent également des points de vue qui sont incompatibles avec les idées de Bataille. Autrement dit, après avoir quitté le surréalisme, et rompu l'amitié intellectuelle avec Bataille, Queneau a développé des idées littéraires vraiment à lui en écrivant les articles que rassemble *Le Voyage en Grèce*.

La deuxième partie du livre retient particulièrement notre attention. Elle commence par la réponse à une enquête dans une revue, et par un article écrit pour cette même revue.

---

[1] Alain Calame, « L'esprit farouche », *Petite Bibliothèque Quenienne*, n° 2, Sixtus/Éditions et C.I.D.R.E. (Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond Queneau), Limoges, juin 1989.

[2] *Journaux*, p. 486.

Queneau y parle de sa propre expérience de voyage en Grèce, en se référant à *L'Origine de la tragédie*[1] de Nietzsche, livre sous-titré *Hellénisme et pessimisme*, qui présente la fameuse notion de l'« apollinien » et du « dionysiaque ». Cette deuxième partie se termine par un article intitulé « Naissance et avenir de la Littérature », article non publié, la revue *Volontés* cessant de paraître à l'approche de la guerre de 1940. Queneau commente dans cet article *Le Mythe et le livre* de René Manlius Guastalla, helléniste et membre du Collège de Sociologie. L'ouvrage de Guastalla est la reprise de son discours au Collège initialement intitulé « Naissance de la littérature ». Entre temps, Queneau a écrit un article dans lequel il loue *Ulysse* de James Joyce comme un ouvrage directement rattaché à Homère, et un autre article intitulé « Le mythe et l'imposture », qui critique certaines attitudes d'écrivains contemporains à l'égard de la question du mythe. *Le Voyage en Grèce*, en quelque sorte, déborde de considérations de l'auteur sur la culture grecque, notamment sur le mythe, et sur un éventuel rapport qu'il entretient avec la littérature.

1. « Harmonies grecques » : la lecture de Nietzsche

Comme le titre le signale, *Le Voyage en Grèce* présente le goût et l'intérêt pour la culture grecque de Queneau à cette époque. Le titre était d'abord celui d'une revue touristique, qui avait fait une enquête sur le voyage en Grèce « Qu'attendiez-vous de la Grèce ? » Queneau avait répondu : « Je n'en attendais rien ; j'en suis revenu autre[2]. » En effet, quelques mois après la publication dans *La Critique sociale* de l'article « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », en mars 1932, cosigné par Georges Bataille et Raymond Queneau, ce dernier a fait un voyage en Grèce du 22 juillet au 20 novembre en 1932, voyage qui fut pour lui une expérience décisive. Sa réponse à l'enquête était

[1] L'ouvrage original de Frédéric Nietzsche paraît en 1872 en Allemagne. La traduction française du titre de cet ouvrage est, actuellement, *La Naissance de la tragédie*, dont l'édition courante est celle de Gallimard, 1977, reprise dans la coll. « Folio essais », 1986. D'après *Queneau analphabète* de Florence Géhéniau, répertoire alphabétique de ses lectures de 1917 à 1976, Queneau a lu l'édition du Mercure de France, coll. d'« Auteurs étrangers », traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, 1901. Nous nous référons à cette dernière édition. Dans cette édition, le terme « dionysiaque », courant de nos jours, est mentionné « dionysien ». Par souci de clarté, nous utilisons le terme « dionysiaque » dans le présent travail.

[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 55.

suivie d'un article intitulé « Harmonies grecques » : dans ce court article, se trouvent plusieurs éléments qui deviendront plus tard les axes de l'activité littéraire de Queneau, comme la pensée dialectique en tant que vision du monde, ou l'idée de construction dans l'œuvre artistique, qui sont inspirées de son expérience du voyage en Grèce. Or, Queneau, pour rendre compte de ce qu'il a ressenti dans ce pays, cite non pas les hellénistes contemporains, mais Nietzsche qui est à ses yeux « un professeur génial ».

Nietzsche était un des repères importants pour Queneau qui semble l'avoir lu dès l'âge de 15 ans[1]. Dans la liste qu'il établit en 1921, intitulée « liquidations » et comportant le nom d'écrivains, d'artistes ou d'hommes politiques, il inscrit dans la rubrique de Nietzsche trois notes « 20 / 20 / 16[2] ». Selon le tableau « des influences que j'ai subies » constitué en 1922, l'influence de Nietzsche devient, à côté de celle de Léon Bloy, Gustave Le Bon, Rimbaud, Cendrars, Gide, Leibniz entre autres, capitale à partir de 1922[3]. Dans *Les Derniers jours*, le jeune étudiant en philosophie, Vincent Tuquedenne, personnage qui ressemble fort à Raymond Queneau, est un admirateur de Nietzsche[4]. *L'Origine de la tragédie*, livre auquel il se réfère dans « Harmonies grecques », Queneau l'a lu en septembre 1932, puis relu en 1934 et 1936[5]. Sa première lecture de l'ouvrage se situe donc au cours du voyage en Grèce, probablement quand il séjournait dans des cités comme Athènes et Delphes, selon son carnet du voyage[6]. Et ses deuxième et troisième lectures encadrent la rédaction de l'article « Harmonies grecques », paru au printemps 1935.

1.1. La lutte de principes ou la pensée dialectique

L'apollinien et le dionysiaque

Dans *L'Origine de la tragédie*, Nietzsche propose la fameuse notion de l'apollinien et du dionysiaque pour comprendre la tragédie grecque. D'après lui, l'art procède d'un double mouvement qu'il définit en empruntant le nom de deux dieux grecs, Apollon, dieu du

[1] *Journaux*, p. 40.
[2] *Ibid*., p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 96-97.
[4] *Les Derniers jours*, p. 358, 368.
[5] Florence Géhéniau, *Queneau analphabète*, t. 2, p. 722.
[6] Conservé au CDRQ, reproduit partiellement dans *OC* II, p. LX.

soleil, et Dionysos, dieu de la fécondité ou du vin. L'apollinien désigne l'aspiration vers l'apparence esthétique d'un monde idéal ou d'un rêve, lumineux et équilibré, en mesure de dompter le monstrueux et l'inconnu : les arts plastiques et l'épopée sont issus de cette force. Le dionysiaque renvoie aux débordements exubérants de l'ivresse et du délire forcené : de ce trouble orgiaque, à la fois cruel et voluptueux, proviennent la musique et la danse. La tragédie grecque, d'après Nietzsche, est née de la réconciliation de ces deux forces à la fois opposées et complémentaires : le dionysiaque, souffrance et contradiction éternelles de l'homme, se transforme sous l'effet de l'apparence délectable mais éphémère du songe apollinien ; ainsi naissent le plaisir tragique et la consolation métaphysique.

Queneau souligne tout d'abord cet antagonisme et l'harmonie entre les deux forces dans le livre de Nietzsche :

> Nietzsche, qui était un professeur génial, nous apprit dans ce livre si intelligent, *L'Origine de la Tragédie*, que l'harmonie suprême enseignée par la Grèce naissait du traité conclu entre Dionysos et Apollon.
>
> Il existe deux endroits où l'on peut comprendre et revivre cette « lutte de principes » et en voir la résolution harmonieuse, harmonie dans laquelle chacun d'eux reste lui-même et devient aussi l'autre : le théâtre de Dionysos au pied de l'Acropole et le site sacré de Delphes. Car rien n'est plus apollinien que le premier, rien n'est plus dionysiaque que l'autre[1].

Chez Nietzsche, le dionysiaque est primordial en tant que la vérité éternelle et profonde de l'homme. Or, Queneau lit dans la conception de Nietzsche une représentation de la pensée dialectique : cette lutte qui n'entraîne pas la division du vainqueur et du vaincu mais qui permet l'ascension vers un autre stade est un procédé typique de la dialectique hégélienne. Queneau suit les cours de Koyré et de Kojève sur Hegel de 1932 à 1939, période couvrant la rédaction des articles de la deuxième partie du *Voyage en Grèce*. Dans ces articles se trouvent, ici et là, des passages montrant l'influence de la pensée dialectique sur Queneau. Pour lui, la réalité elle-même demande à être comprise de manière dialectique : dans l'article « Chronique anglaise / Psychologie anglo-saxonne » paru dans la *N.R.F.* de juin 1939, Queneau explicite son acceptation de la réalité.

> Accepter la réalité, c'est l'accepter dans sa *totalité*, le plaisir comme la douleur, le bien comme le mal, le jour comme la nuit, l'été comme l'hiver. La réalité a un

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 57.

> caractère alternatif, qui résulte du jeu des « Je-veux » et des « C'est ainsi », des forces et des obstacles. Il faut distinguer les attitudes partielles, qui ne voient que le bien et le mal, des attitudes totales qui atteignent le vrai[1].

La coexistence des deux forces opposées qui aboutit à un autre stade, qu'il appelle « le vrai », est une démarche caractéristique de la dialectique hégélienne. Cette façon d'accepter la réalité est profondément liée à son idée du mythe. Dans l'article « Harmonie grecque », les termes « mythe » ou « mythologie » n'apparaissent pas, le thème étant évoqué indirectement par la désignation d'Apollon et Dionysos. C'est dans l'article intitulé « Le rat, la vigne et le larron », écrit pour le numéro 3 de la revue *Le Voyage en Grèce*, l'été 1935, que Queneau mentionne directement « mythe » et « mythologie ». Dans cet article, il déplore que, dans la civilisation chrétienne et latine d'aujourd'hui, « personne ne comprend plus rien à la mythologie en général et à un mythe donné en particulier », puisqu'on considère cela comme « invention diabolique, superstition grossière, fable vaine, allégorie morale, symbole naturaliste, rite sociologique » : « le mythe reste toujours lettre morte ». Pour « la compréhension réelle de la mythologie », il se réfère toujours à Nietzsche et insiste sur l'antagonisme d'Apollon et Dionysos ainsi que sur leur conciliation. « Voilà, écrit-il, ce qu'il faut essayer d'entrevoir, ne représentaient-ils pas les deux faces d'une même réalité […] ? » Il conclut ce court article par ces phrases :

> Si nous réalisions ces mythes nous apprendrions peut-être quelque chose de valable pour nous et pour notre vie telle que nous la menons en ce monde civilisé. Nous nous bouchons les oreilles, nous fermons les yeux, nous éloignons nos mains et nous accusons les « dieux » de garder leurs secrets[2].

Ce que Nietzsche étudie dans son ouvrage est essentiellement la « tragédie grecque », et non pas les mythes en général. De son idée de l'antagonisme et la réconciliation de deux forces opposées, Nietzsche écarte, par exemple, l'épopée homérique, représentative à ses yeux de « la complète victoire de l'illusion apollinienne », dans laquelle « le dessein véritable est dissimulé sous une trompeuse apparence[3] ». Quoi qu'il soit, Queneau apprécie la conception qu'a Nietzsche de la « religion » des Olympiens, qui est « une vie exubérante,

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 172.
[2] *Ibid*, p. 68-70.
[3] Nietzsche, *op. cit.*, p. 44.

triomphante, dans laquelle tout, le bien comme le mal, est également divinisé[1] ». Comprendre la réalité en passant par les mythes, Queneau y a déjà songé dans « Comprendre la folie », petit texte écrit probablement comme préface à ses études sur les fous littéraires, sans doute au début des années 1930. Mais les arguments de ce texte sont sensiblement différents de ceux de l'article « Le rat, la vigne et le larron ». Nous avons déjà examiné ce texte dans notre premier chapitre, mais citons-le de nouveau pour le confronter à l'article de 1935, et mesurer ainsi l'évolution intellectuelle de Queneau.

> Le contenu préscientifique d'idées délirantes […], le caractère cérémonial d'actes schizophréniques, certaines obsessions précises concernant des objets bien déterminés, — tout cela pose le problème des rapports entre la démence précoce et les cosmogonies primitives, les mythes, les rites, les superstitions. Est-ce à dire que la folie a joué un rôle dans la naissance et l'évolution de la pensée humaine ? C'est ce qu'il faudra contrôler et peut-être s'apercevra-t-on que le premier homme fut un singe devenu fou.
> Ainsi, en comprenant la folie, nous approfondirons notre connaissance de l'humanité et nous en réaliserons des aspects cachés et mystérieux[2].

Il s'agit ici de la compréhension de l'humanité dans son état primitif au moyen de la compréhension de la folie, alors que, dans le texte de 1935, le problème du mythe est dissocié de celui de la maladie mentale. Queneau semble avoir abandonné, ou au moins mis de côté, l'approche du mythe par la voie psychologique : rappelons-nous son sentiment d'échec après ses études sur les fous littéraires et son insatisfaction à l'égard de *Gueule de pierre*. Les termes comme « rite » et « superstition », liés au mot « mythe » dans « Comprendre la folie », sont traités plutôt péjorativement dans le texte de 1935. Rapporté au terme « rite », le mot « sociologique » est également déprécié, bien que la sociologie ait été convoquée dans la rédaction de *Gueule de pierre*. Pour le Queneau de 1935, si les mythes restent superstition ou rite, ils ne sont que « lettre morte » : si on ne les croit pas, ce n'est qu'une littérature sans valeur. Enfin, ce que la compréhension du mythe nous apprend, ce ne sont plus « des aspects cachés et mystérieux » de l'humanité, mais « notre vie telle que nous la menons en ce monde civilisé ». Nous devons cesser de nous imaginer que les dieux gardent leurs « secrets », et voir et entendre à cœur ouvert ce que les mythes nous montrent. La question du mythe cesse d'être le discernement de l'inexplicable, et devient

[1] Nietzsche, *op. cit.*, p. 39.
[2] *Comprendre la Folie*, p. 22.

la prise de conscience, dans ces récits, de la vie réelle qui est la nôtre.

Jusqu'à la première moitié des années 1930, pour aborder le problème du mythe, Queneau a recours principalement à Freud et à Mauss. Après l'échec de ses recherches sur les fous littéraires et de la rédaction de *Gueule de pierre*, il change de référence concernant ce problème, et choisit Nietzsche comme repère essentiel. Ce faisant, il prend ses distances par rapport à l'approche psychanalytique et sociologique.

La science et la littérature

Queneau critique plus ouvertement l'approche scientifique du mythe dans un autre article intitulé « Le mythe et l'imposture », paru dans *Volontés* en février 1939 : il condamne les attitudes de, non seulement l'« anti-raison », mais aussi de la « raison » à l'égard du mythe :

> Le mythe en effet est une imposture lorsqu'il est construit, soit par la raison, soit par l'anti-raison. Dans un cas, ce ne peut être au mieux qu'une allégorie, au pire qu'un piège. Dans l'autre, ce ne peut être que l'expression inconsistante de subconscients individuels[1].

Nier la création des mythes n'est pas une idée propre à Queneau. Pour Denis Hollier[2], dans la seconde moitié des années 1930, le mythe est un des problèmes les plus discutés par les intellectuels. Ils ne sont plus satisfaits de la vieille notion du mythe considéré comme un primitivisme, idée proposée par des sociologues comme Durkheim ou Lévy-Bruhl. En même temps, ayant eu dans leur jeunesse l'expérience de la Première Guerre mondiale, et sentant la Seconde approcher, ils éprouvent comme la soif d'une valeur religieuse ou absolue, en tout cas transcendante. Avant la mythologie structurale de Lévi-Strauss ou la psychologie analytique de Jung cherchant l'inconscient collectif, il y a plusieurs tentatives. Les études comparatives de Dumézil sont en train de naître. À part ces spécialistes des sciences humaines et sociales, les écrivains discutent souvent du mythe par rapport à la littérature. Parmi les idées exprimées alors, celle de Queneau n'est pas très originale : l'opposition entre le mythe comme héritage collectif et la littérature comme création personnelle, et l'impossibilité pour un individu de produire des mythes.

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 154.
[2] Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, p. 467-472.

La particularité de la position de Queneau réside dans son refus de croire que la raison et la science puissent régler le problème du mythe. Il n'accepte pas l'idée du mythe comme primitivisme, exprimé dans la littérature par les surréalistes, et dans la science par Lévy-Bruhl, à qui Queneau répète ses critiques[1]. Il n'accepte pas non plus l'approche du Collège de Sociologie, animé principalement par Georges Bataille, Michel Leiris et Roger Caillois, ce dernier considérant la littérature comme mythe privé de la puissance morale de contrainte. Queneau partage dans une certaine mesure ce point de vue : « Qu'est-ce alors, dans ce cas, qu'un mythe — vidé primo de toute vie, secundo de toute intelligence — sinon une imposture, une pseudo- littérature. » Mais il ne croit pas que les explications du mythe se trouvent « dans les livres de savants spécialistes », qui sont pour lui aussi rationnels que déraisonnables ; il croit qu'il faut les chercher « dans une réalité vivante[2] ».

Queneau répète sa critique de la « raison » dans l'article « Vers la réalité, mais quelle réalité ? » Après une courte citation de Benjamin Fondane signalant que la poésie doit être responsable du mythe que « l'intellect » a méprisé et condamné, Queneau commente : « On se demande ici ce qu'il entend par l'intellect, qu'il a bien l'air de confondre avec la raison[3]. » S'il ne définit pas clairement la différence entre les deux termes, on peut dire néanmoins que pour Queneau ce qui méprise le mythe est la raison, et non pas l'intellect. Par ailleurs, dans l'article « Richesse et limite », Queneau critique la science actuelle en avançant que « les connaissances (faits) sont mortes si elles ne sont pas animées par une activité vivante qu'elles ne peuvent d'elles-mêmes engendrer », et il affirme plus loin que « le savoir ne consiste pas dans l'accumulation des faits (de connaissance)[4] ». Alain Calame[5] et Jean-Philippe Coen[6] discernent dans ces lignes une adhésion à l'« intellect » ou au « savoir » que Queneau distingue de la raison ou de la science, ainsi que l'influence de René Guénon. Outre un écho guénonien, nous pouvons signaler, ici aussi, l'influence de Nietzsche : dans une sorte de préface ajoutée à son livre de jeunesse *L'Origine de la tragédie*, seize ans après la publication, et intitulée « Essai d'une critique de soi-même », Nietzsche déclare à propos de son livre que « ce fut *le problème de la science* elle-même

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 73, 108, 113, 200, 203.
[2] *Ibid.*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 200.
[4] *Ibid.*, p. 103, 131.
[5] Alain Calame, « L'esprit farouche », p. 16-23.
[6] Jean-Philippe Coen, la notice de *Les Temps mêlés*, *OC* II, p. 1679-1681.

— de la science considérée pour la première fois comme problématique, discutable » ; « quel livre *impossible* dut naître d'une tâche aussi anti juvénile ! — construit seulement à l'aide de sensations personnelles précoces et hâtives, effleurant l'extrême limite de ce qui peut s'exprimer, appuyé par ses fondations sur le terrain de l'*art*, — car le problème de la science ne peut être résolu sur le terrain de la science » ; « ce livre téméraire osa le premier se mesurer, à savoir — *de considérer la science sous l'optique de l'artiste et l'art sous l'optique de la vie*[1] *...* »

La mise en cause de la science par Nietzsche doit être comprise en un double sens : Nietzsche, professeur de philologie classique de l'Université de Bâle à l'époque de la publication de *L'Origine de la tragédie*, a tenté d'expliquer la tragédie grecque, non pas par la méthode traditionnelle de la philologie, mais par les « sensations personnelles » ; tout en admettant l'importance de Socrate dans l'histoire universelle développée par la science, il dénonce le danger de l'optimisme de la culture socratique qui se fait l'illusion d'être illimitée, « au point que le mythe, cette condition préalable nécessaire de toute religion, est désormais et partout sans force et que, même aussi dans ce domaine, règne à présent cet esprit optimiste que nous venons de définir comme le germe de mort de notre société ». Ce socratisme scientifique sert « seulement à élever la pure apparence […], au rang de réalité unique et supérieure, à mettre cette apparence à la place de l'essence véritable et intrinsèque des choses et à rendre par là impossible la connaissance réelle de cette essence ». Contre cette culture socratique, il propose une « culture tragique, dont le caractère le plus essentiel est que la sagesse instinctive y remplace la science en qualité de but suprême ». Pour les questions de l'éthique et de l'art donc, selon Nietzsche, il faut anéantir le socratisme scientifique et adopter une *sagesse dionysiaque*, qui, « insensible aux diversions captieuses de la science, embrasse d'un regard immuable tout le tableau de l'univers et, dans cette contemplation, cherche à ressentir l'éternelle souffrance avec compassion et amour, à faire sienne cette souffrance éternelle[2] ».

Comme Nietzsche, Queneau dans la deuxième moitié des années 1930 pense que le problème du mythe ne peut pas être résolu par l'approche scientifique. Or, dans les articles réunis dans *Le Voyage en Grèce*, surtout dans « Qu'est-ce que l'art ? » et « Richesse et limite », il exprime à plusieurs reprises sa méfiance à l'égard de la science lorsqu'il traite

[1] Nietzsche, *op. cit.*, p. 4-5. Souligné par Nietzsche.
[2] *Ibid.*, p. 164-166.

du problème de la littérature, ou plus généralement de l'art : selon lui, la dégradation de la littérature de son époque tient à sa rivalité avec la science, comme le « roman expérimental » de Zola qui a voulu devenir une science naturelle, ou les courants littéraires qui cherchent leur appui dans le développement de la psychologie et de la sociologie.

> Ainsi la littérature déracinée de la collectivité avec le romantisme n'a trouvé d'autre excuse à son existence que de se faire passer pour science (ce à quoi d'ailleurs personne ne s'est laissé prendre) ou que d'exaspérer son isolement[1].

On peut noter ici que, selon Queneau, la littérature cesse d'être basée sur la « collectivité » et s'oriente vers l'« isolement ». Pour lui, la littérature doit être une affaire collective, mais elle est en train de perdre cette caractéristique en s'enfermant sur elle-même : Queneau appelle ce courant « l'art pour l'art », qui n'a pour objectif que sa propre réalisation. En dehors de cet isolement, elle n'a de refuge que dans la science. Queneau poursuit la scientifisation de la littérature de propos acerbes : « Le roman devint un document sociologique, une observation médicopsychologique, et les romanciers entrèrent à l'Académie de Médecine[2] ». Il insinuerait ici une condamnation à l'encontre de Bataille et Breton. Tout en critiquant la science moderne qui « ne peut *rien* apprendre à l'homme », qui « n'est d'aucun *usage* pour sa culture réelle, ni pour son bonheur, […] ne lui est d'aucune *utilité* pour l'aider à découvrir sa propre vérité[3] », il insiste sur la nécessité d' « être utile » dans la littérature et dans l'art.

D'autre part, Queneau critique le poète Rolland de Renéville qui a réduit la poésie au lyrisme, le lyrisme à la métaphore[4], alors que la poésie est capable d'être épique, satirique, comique, dramatique ou didactique[5] : la littérature comporte dans son domaine, originairement, l'histoire, la psychologie, la sociologie et la philosophie, qui se sont au fur

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 92.
[2] *Ibid.*, p. 89-90.
[3] *Ibid.*, p. 102.
[4] Dans cette critique de la métaphore, nous pourrions également voir l'influence de Nietzsche : « La métaphore n'est pas pour le vrai poète une figue de rhétorique, mais bien une image substituée, qui plane réellement devant ses yeux, à la place d'une idée. […] Si nous parlons de la poésie d'une manière si abstraite, c'est que nous sommes d'ordinaire tous mauvais poètes. Au fond, le phénomène esthétique est simple ; celui-là est poète qui possède la faculté de voir sans cesse des phalanges aériennes, vivant et se jouant autour de lui ; celui-là est dramaturge qui ressent une irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et agir par d'autres corps et d'autres âmes. », *L'Origine de la tragédie*, p. 79-80.
[5] *Le Voyage en Grèce*, p. 119.

et à mesure détachées d'elle[1]. Concernant le rapport entre la littérature et la science, la position de Queneau semble contradictoire à première vue, mais elle ne l'est pas pour autant.

Après son expérience de l'insatisfaction devant *Gueule de pierre*, Queneau rejette l'idée d'utiliser les sciences pour produire de la littérature (psychologie, sociologie, histoire, etc.) à la façon de Zola, Breton ou Bataille, mais soutient l'idée, en quelque sorte inverse, consistant à utiliser la littérature pour produire de la science, ou une science sous la forme de l'expression littéraire. Autrement dit, la littérature, ou l'art en général, ne peut pas être envisagée par la voie scientifique, mais la science peut être envisagée par la voie littéraire. Queneau mettra en œuvre cette idée en écrivant plus tard *Le Chant du styrène* et *Petite cosmogonie portative*. Cette façon d'envisager le rapport entre la science et l'art est proche de la motivation première de *L'Origine de la tragédie* selon Nietzsche : le socratisme scientifique étant impuissant devant l'art, nous avons besoin « *de considérer la science sous l'optique de l'artiste et l'art sous l'optique de la vie* ».

Voici encore un point commun à la pensée de Nietzsche et à celle de Queneau. Nietzsche, pour comprendre la tragédie grecque, a recourt non pas à la science mais à ses « sensations personnelles », c'est-à-dire à « l'optique de l'artiste » voire à « l'optique de la vie ». Queneau, pour sa part, cherche le mythe (ou les mythes) non pas dans les livres de savants mais « dans une réalité vivante », « dans une collectivité à laquelle on participe réellement ». Et ce que les mythes nous apprennent c'est, non pas ce qui est lointain et mystérieux, mais « notre vie telle que nous la menons en ce monde civilisé[2] ».

Queneau insiste sur la nécessité pour la science comme pour la littérature d'« être utile ». En englobant la science dans sa littérature, et en préservant la fonction originaire de chacune d'elles, il réalise des ouvrages à part dans son époque. Dans la mesure où ces ouvrages expriment une « sagesse », distincte de la science et directement liée à notre vie, ils ne sont pas sans rapport avec ce que Nietzsche a cherché à saisir dans son premier livre.

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 204-205.
[2] *Ibid.*, p. 155, 70.

1.2. L'architecture et la musique : la structure figée et la structure linéaire

La Nature et l'œuvre de l'homme

Revenons à l'article « Harmonies grecques ». Au cours de son voyage en Grèce évoqué dans cet article, Queneau découvre la lutte de l'apollinien et du dionysiaque dans celle qui confronte et réconcilie « la Nature » et « l'œuvre de l'homme ».

> Lorsqu'on s'assoit sur les gradins de marbre du théâtre de Dionysos, de ce marbre tiède et doux qui semble palpiter, on voit alors s'associer la Nature à l'œuvre de l'homme, car l'on constate que les montagnes environnantes et le ciel même viennent lui donner sa signification complète et magnifier son existence, dans laquelle se sont déjà concrétisées les harmonies numérales de l'architecture. Le Grec ne s'anéantit pas dans la Nature non plus qu'il ne l'asservit ; mais en s'accordant avec elle, il garde ainsi lui-même sa propre autonomie et réalise la plénitude de son être[1].

Une fois encore, Queneau lit l'ouvrage de Nietzsche de façon personnelle : selon Nietzsche, l'apollinien et le dionysiaque sont deux forces opposées et complémentaires, inhérentes toutes deux à l'homme, tandis que Queneau, semble-t-il, voit dans l'apollinien l'œuvre humaine créée volontairement et consciemment, et dans le dionysiaque la nature incontrôlable. Queneau constate une manifestation de l'accord entre la Nature et l'œuvre de l'homme dans « les harmonies numérales de l'architecture ».

Il est intéressant de comparer cette idée de l'architecture avec celle que s'en fait Georges Bataille. Ce dernier écrit un article intitulé précisément « Architecture[2] » dans le numéro 2 de *Documents* en mai 1929. Pour lui, l'architecture est tout d'abord l'expression de l'autorité sociale, contre laquelle le peuple sans nom éprouve crainte et animosité : la prise de la Bastille est un événement symbolique de ce fait. Selon Bataille, « l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution des formes terrestres ». Dans le système bataillien, « les formes sont devenues de plus en plus statiques, de plus en plus dominantes ». Ainsi, les singes, représentatifs de la bestialité, prennent la forme humaine, et finalement deviennent les grands édifices, puisque l'ordre humain est dès l'origine solidaire de l'ordre architectural, et que le développement intellectuel va toujours dans ce sens. Mais, pour échapper à « la chiourme architecturale »,

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 57-58.
[2] Georges Bataille, « Architecture », *Œuvres complètes,* t. I, Gallimard, 1970, p. 171-172.

une voie s'ouvre vers « la monstruosité bestiale ». D'après Denis Hollier, Bataille voit dans l'architecture, plutôt qu'une entreprise qui donne vie à la pierre, « une pétrification de l'organisme réduit par avance à son squelette[1] ». Pour Bataille, l'architecture est l'antipode de la vie ou de l'animalité. Chez Queneau, le concept d'architecture est tout à fait différent. « Le Grec ne s'anéantit pas dans la Nature non plus qu'il ne l'asservit. » L'architecture est un lieu où se réalise une harmonie parfaite entre la Nature et l'humanité. Et ce qui réalise cette harmonie est précisément la construction numérale de l'architecture. Ici, l'homme et la Nature ne sont pas dans une rivalité perpétuelle, mais au contraire, les deux s'unissent dans une entente mutuelle. Les composants de l'architecture ne sont pas la pierre froide et squelettique, mais le « marbre tiède et doux qui semble palpiter ». Cette vision différente de l'architecture chez les deux écrivains proviendrait de leurs expériences respectives du voyage : Bataille, pour qui un séjour en Espagne à 25 ans fut décisif, voit dans la tauromachie la quintessence du sacré, qui est contingent, éphémère et sanglant. Queneau, pour sa part, a éprouvé la rencontre « du devenir et de l'immuable » dans son expérience de la Grèce : « La Grèce présente ses merveilles en toute simplicité, et j'oserai qualifier d'harmonieux cet accord entre la vie quotidienne et la vie perpétuée de ces ruines magistrales qui demeurent toujours dans l'instant, au confluent toujours tragique du devenir et de l'immuable[2]. »

En outre, aux yeux de Queneau, la structure architecturale symbolise la structure dans la littérature. L'image de la construction dans la littérature comme architecture est pour lui prédominante. Dans un entretien des années 60, il s'exprime ainsi :

> A ce moment-là [*de la rédaction du Chiendent*] je pensais qu'en effet c'était comme ces constructions, ces… comment on appelle ça ? ces trucs en fer qui servent aux maçons à ravaler ou à construire une maison, un de ces… échafaudages, voilà ! Comme des échafaudages qu'on enlève, c'est exactement ça, qu'on enlève une fois que la construction est terminée[3].

Ses trois premiers romans, à savoir *Le Chiendent*, dont la plus grande partie est rédigée au cours du voyage en Grèce, *Les Derniers jours* et *Gueule de pierre*, comportent une structure numérale grâce à son « arithmomanie » de l'époque qu'il définit dans l'article

[1] Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Gallimard, 1974 ; nouv. édit., 1993, p. 104.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 58.
[3] *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 49-50.

« Technique du roman[1] ». Pour Queneau, la structure du roman est l'échafaudage qui fixe la forme de l'ouvrage, et sans doute imagine-t-il que cette construction numérale nourrit quelque chose qui dépasse l'œuvre humaine.

« L'écrivain et le langage »

La notion d'harmonie entre la nature et l'homme s'applique également à la conception du langage. Dans l'article « L'écrivain et le langage », Queneau exprime son idée sur la littérature et le langage. Selon lui, les sciences et les arts doivent naître d'« une collaboration de l'homme avec la nature », sinon, ils sont mauvais. Ainsi, l'architecture doit, au lieu de lotir le terrain, se faire avec le site, et la médecine doit, au lieu de supprimer la maladie, chercher une voie par laquelle on vive avec la maladie. Dans la littérature, le classicisme d'une part, s'appuyant sur la prépondérance de l'homme sur la nature, se perd dans la stérilité ; d'autre part, la tradition du romantisme, qui dure jusqu'à l'écriture automatique, s'appuie sur la prépondérance de la nature sur l'homme et tend à perdre tout contrôle. Selon Queneau, « dans l'un et l'autre cas le résultat est d'ailleurs le même, on s'éloigne et de la nature, et de l'homme. La fonction, l'une des fonctions du poète est de rétablir l'harmonie entre les deux termes du rapport, et ceci par une activité esthétique, par le plaisir de la beauté ». Pour cela, la littérature ne doit pas avoir recours aux sciences (linguistique, psychologie, etc.), mais entendre le langage du peuple, puisque le langage est « un donné précis comme la nature ». La mode depuis la fin du XIX^{e} siècle privilégie une poésie entièrement écrite et imprononçable, et par là détachée de la vie de la langue, comme des feuilles mortes que le vent même ne vient plus faire « danser ». Alors qu'il y a « primordialité du langage parlé sur le langage écrit » dans toutes les langues occidentales, l'orthographe actuelle, qui ne présente pas la réalité phonique, est une « abominable cacographie », à la différence de la graphie qui a un sens comme l'hiérographie. « Seul compte le phonème dans les langues occidentales[2]. »

La position de Queneau sur l'orthographe nous semble quelque peu exagérée : « Notre a b c, quelle réalité a-t-il, sinon d'usage, de transcription phonétique ? » En effet, on trouve ici l'idée fondamentale de son « néo-français ». Queneau s'intéresse à l'hiérographie et aux caractères chinois, ou aux pictogrammes et aux idéogrammes en général. Cependant il ne

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 27-33 ; repris dans *OC* II, p. 1237-1241.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 178-186.

s'intéresse guère à la possibilité figurative de l'alphabet, à la façon d'Apollinaire ou de Michel Leiris. Car, tandis que l'hiérographie et les caractères chinois sont originairement l'image ou le symbole conceptuel, l'alphabet ne fonctionne, en principe, que pour présenter des sons. Dans cette mesure, l'alphabet doit être le calque exact de la réalité phonique du langage. Dans « Écrit en 1955 » repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Queneau expose sa théorie du néo-français, et cite à son appui des propos de Voltaire : « L'écriture est la peinture de la voix. Plus elle est ressemblante, mieux elle est[1]. » Dans cet idéal d'une concordance parfaite de la forme (la graphie linguistique) et du fond (la réalité sonore) dans le langage, on peut voir aussi l'idée de l'harmonie entre la nature et l'œuvre de l'homme, puisque le langage, primordialement parlé, est « un donné comme nature », et l'homme le transcrit ultérieurement à l'aide de la graphie qu'il invente en imitant ce qu'il entend de ses oreilles.

Or, il est intéressant d'observer la conception que Nietzsche se fait du langage. Selon lui, « […] nous pouvons diviser l'histoire de la langue du peuple grec en deux courants principaux, suivant que le langage s'applique à imiter le monde des apparences et des images, ou celui de la musique ». Un musicien peut qualifier sa composition de « pastorale », ou l'intituler « scène au bord d'un ruisseau » ou « réunion joyeuse des villageois », mais ces indications qui ne sont que des « représentations symboliques » ne nous apprennent rien sur le contenu « dionysiaque » de la musique : « Il nous faut alors appliquer ce processus de métamorphose de la musique en images à l'âme populaire, à une foule pleine de sève et de jeunesse, verbalement créatrice, pour arriver enfin à comprendre comment naquit la chanson populaire en couplets et comment toutes les ressources de la langue furent révolutionnées par le principe nouveau de l'imitation de la musique. » Et il conclut un peu plus loin : « *la Tragédie est sortie du chœur tragique*, et n'était à son origine que chœur et rien que chœur[2]. » En résumé, par le principe de l'imitation de la musique, le langage du peuple grec devint successivement la chanson populaire, le chœur tragique, et la tragédie grecque. En effet, ce que le jeune philologue s'est proposé dans son premier livre, c'est de chercher « l'origine de la tragédie dans la musique[3]».

Chez Queneau aussi, le langage du peuple est un des matériaux privilégiés de sa création

---

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 75.
[2] Nietzsche, *op. cit.*, p. 62-67. Souligné par Nietzsche.
[3] *Ibid.*, p. 2.

littéraire : « Le langage populaire est le terreau qui permet les plus hautes œuvres[1]. » Avec ce qu'il appelle le néo-français, il tente de reproduire la sonorité du langage populaire dans la littérature. Ainsi, il cherche à rendre compte d'un aspect essentiel de la vie que nous menons dans la réalité quotidienne. En même temps, Queneau est un écrivain qui n'oublie jamais que « la poésie est rythme », à l'époque où « beaucoup parlent de la littérature en oubliant la "forme"[2] ». En soignant la présentation phonique du langage, Queneau met l'accent sur le rythme dans les poèmes aussi bien que, on le sait, dans les romans. Ainsi, ses œuvres se rapprochent de la musique, art auditif comportant une mesure qui demande une cohérence mathématiquement rigoureuse.

Or, Queneau est un homme qui est plus sensible à l'art figuratif qu'à la musique : il a fait beaucoup de peintures dans sa vie. Les propos de Claude Simonnet témoignent que « Queneau n'y connaissait rien en musique, il aimait surtout la musique militaire », mais il continue : « s'il s'est intéressé à l'art de la fugue, c'est pour des raisons plus intellectuelles qu'artistiques[3]… » En effet, c'est le souvenir de *L'Art de la fugue* de Bach qui lui a inspiré les *Exercices de style*.

> Dans le courant des années 30, nous (Michel Leiris et moi) avons entendu ensemble à la salle Pleyel un concert où l'on donnait *L'Art de la fugue*. Je me rappelle que nous avions suivi cela très passionnément et que nous nous sommes dit, en sortant, qu'il serait bien intéressant de faire quelque chose de ce genre dans le plan littéraire (en considérant l'œuvre de Bach, non pas sous l'angle contrepoint et fugue, mais édification d'une œuvre au moyen de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez mince). C'est effectivement et très consciemment en me souvenant de Bach, que j'ai écrit les *Exercices de style* et très précisément de cette séance à la salle Pleyel[4] […].

Sans doute Queneau n'apprécie guère l'air de musique, mais il est attaché au langage populaire comme phénomène sonore. En même temps, il est profondément sensible au rythme et à la construction de la musique. Ainsi, il confère à ses œuvres littéraires une musicalité en un double sens : la reproduction fidèle de la réalité phonique du langage ; la construction mathématique d'un mouvement linéaire.

Aujourd'hui, la littérature, surtout le roman et le poème, est devenue un art apprécié

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 182.
[2] *Ibid.*, p. 210.
[3] *AVB*, n.s., n° 32-33, p. 49.
[4] La préface à l'édition illustrée des *Exercices de style* par Massin, Gallimard, 1963

solitairement et en silence. Évoquer la sonorité verbale dans la matière littéraire nous rappelle que le vers et la phrase étaient primitivement prononcés à haute voix, éventuellement au sein de la collectivité. Le langage rythmé et cadencé convoquait aussi des activités collectives, facilitant non seulement la réception de ce langage mais aussi son émission et sa répétition, comme le chant.

De fait, le mot le plus valorisé et répété dans *Le Voyage en Grèce*, à savoir « harmonie », est aussi un terme musical. On peut se rappeler également que Queneau compare la construction du roman proustien, non à la cathédrale, mais à la « symphonie[1] ». Si l'architecture symbolise la construction numérale qui fixe l'ensemble d'une œuvre littéraire, la musique peut représenter la construction rigoureusement calculée de la même œuvre qui suit fatalement un mouvement linéaire. Ainsi, à la fois statique et dynamique, la littérature est capable de se faire, comme les cités grecques, le confluent « du devenir et de l'immuable[2] ».

2. La lecture de Joyce

Queneau mentionne, à plusieurs reprises, le nom de James Joyce comme l'un des plus grands écrivains du XX^{e} siècle. On sait que Joyce écrit son roman le plus célèbre, *Ulysse*, en empruntant à la construction de l'*Odyssée* d'Homère, et que son ultime roman, *Finnegans Wake*, est un ouvrage dont l'action et les personnages revêtent une dimension biblique ou légendaire, le temps et l'histoire se mêlant étroitement avec la mythologie. Les considérations de Queneau sur cet écrivain irlandais semblent refléter sa conception du mythe ou des mythes, et son idée de la relation qu'ils entretiennent avec la littérature.

2.1. La construction homérique

« James Joyce, auteur classique »

En septembre 1938, dans le numéro 9 de la revue *Volontés*, Queneau écrit un article

[1] « La symphonie inachevée », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 205-209.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 58.

intitulé « James Joyce, auteur classique[1] ». Comme le titre le signale, Queneau fait l'éloge de l'écrivain irlandais comme exemple d'« auteur classique ». Pour comprendre ce que Queneau veut exprimer ainsi, il faudrait d'abord savoir dans quel contexte il a écrit cet article.

L'article commence par la réplique de Queneau à Jean Wahl, qui a brièvement commenté dans une chronique pour la *N.R.F.*[2] un autre article de Queneau écrit six mois auparavant : « Richesse et limite[3] ». Jean Wahl est professeur de philosophie à la Sorbonne[4], et l'un des premiers introducteurs en France de Heidegger et de Kierkegaard, voire de la phénoménologie et de l'existentialisme. Avec Jean-Paul Sartre, c'est un homme influent dans le milieu philosophique de l'époque. Ainsi, un jeune écrivain qui n'est pas encore reconnu s'oppose à ce personnage académiquement réputé.

Dans « Richesse et limite », Queneau réprouvait l'idée de « richesse » dans le domaine intellectuel. L'accumulation des connaissances qui sont extérieures à la réalité de l'individu n'est que « dénuement » : les répertoires et les bibliographies de la culture empêchent le contact direct avec les œuvres originales, et L'Encyclopédie des sciences actuelles n'est qu'une « forme déguisée de l'ignorance » : « La richesse intellectuelle n'est que pauvreté ; elle cache une misère ; elle n'atteint jamais l'ampleur d'un acte humain véritable », puisque « la science actuelle est un disparate, un amas incoordonnable ». Selon Queneau, le seul savoir possible de l'homme est, en renonçant au « détail infini », de connaître ce qui est fondamental, comme le latin, le grec, l'arithmétique, la géographie et « les leçons de choses ». Il conclut : « Les connaissances (faits) sont mortes si elles ne sont pas animées par une activité vivante qu'elles ne peuvent d'elles-mêmes engendrer […] S'identifier à cette richesse, c'est philistinisme, pédantisme, décadence et sécheresse. Rejeter cette richesse, y renoncer (pour certains esprits la dépenser), y demeurer au moins indifférent et la prendre pour ce qu'elle vaut : c'est la seule vie de l'esprit, le désencombrement, l'activité possible, la liberté[5] ».

Jean Wahl a résumé l'article de Queneau en ces termes : « Différence entre ce qu'on sait

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 130-135.
[2] Jean Wahl, « Trois jeunes revues », *N.R.F.*, n° 299, août 1938, p. 333-335.
[3] *Le Voyage en Grèce*, p. 97-104.
[4] Claude Simonnet, grand spécialiste de Queneau, était l'un de ses étudiants : « Entretien avec Claude Simonnet / Claude Simonnet face à l'homme Raymond Queneau », *AVB*, n.s. n° 32-33, mars 2004, p. 20.
[5] *Le Voyage en Grèce*, p. 103-104.

et ce qu'on est ». Il ajoute à la fin de sa chronique : « R. Queneau, trop sensible à quelques défauts, dans le livre de Rolland de Renéville, pour voir les mérites qu'il a, et les services qu'il rendra », en faisant allusion à d'autres articles de Queneau parus dans *Volontés* qui critiquent avec virulence les poèmes de Rolland de Renéville.

Dans « James Joyce, auteur classique », après avoir ironiquement rappelé que le livre de Rolland de Renéville a remporté le prix de l'Académie française, Queneau déplore que son article précédent soit fort mal compris par Jean Wahl : « Je ne disais donc pas : "différence entre ce qu'on sait et ce qu'on est", mais "différence entre ce qu'on est et ce qu'on croit savoir et ce qu'en réalité on ne sait pas". Et je dis : "identité entre ce qu'on est et ce qu'on sait véritablement, réellement[1]". » Et Queneau souligne que le sens que Wahl attribue au mot « être » est différent du sien. Pour lui, l'« être » n'est pas l'être naturel, l'involontaire, l'inconscient ou l'inspiration, auxquels Rolland de Renéville a recours dans son activité littéraire, mais quelque chose qu'on doit « surmonter ». Dans la littérature, « il ne doit exister entre le poète et son œuvre, aucune étrangeté » : le vouloir de l'auteur doit être fondé sur le savoir qu'il possède réellement, qu'il a acquis avec volonté et avec effort.

De ce point de vue, Joyce est, selon Queneau, un exemple d'écrivain qui maintient « la coïncidence entre le vouloir et la réalisation, coïncidence impliquant chez le poète une parfaite conscience de ses buts et de ses moyens ». Chez Joyce, une connaissance véritable de la tradition et du classicisme engendre l'originalité réelle de ses œuvres. Il faut d'abord connaître véritablement les œuvres anciennes, et le renouvellement conscient de ces œuvres anciennes entraîne la liberté dans la création des œuvres nouvelles : « imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à hauteur des anciens et de son époque ». Queneau prévient qu'il écrira un autre article pour expliquer « comment son rattachement direct à Homère exprime la vérité dernière de la littérature occidentale », mais il n'a jamais écrit cet article dans *Volontés*. En fait, dans « James Joyce, auteur classique », Queneau parle du « classique » chez Joyce, mais pas de construction ni de mythe. Par conséquent, on ne voit pas très bien dans quel sens il a considéré l'importance d'Homère dans l'œuvre de Joyce.

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 131.

« Homère, ô père de toute littérature[1] »

L'année précédant la parution de « James Joyce, auteur classique », Queneau avait déjà mentionné le nom de Joyce dans « Technique du roman[2] », paru dans le premier numéro de *Volontés* en décembre 1937. Dans cet article, Queneau réclame, pour l'autonomie du genre, la nécessité d'une technique consciente dans le genre romanesque qui n'a pas de loi par définition, au contraire du genre poétique qui possède des règles métriques. Il évoque Joyce comme un des écrivains qui lui ont appris qu'il existait une technique du roman. Il explique ainsi comment il a écrit ses trois premiers romans, à savoir *Le Chiendent*, *Gueule de pierre* et *Les Derniers Jours*, en présentant les nombres, choisis par lui-même, qui donnent la structure rigoureuse à ces romans. Il se peut que ce qui a déterminé cette écriture, qu'il appellera plus tard lui-même « l'arithmomanie », ait été l'apparition, comme entre autres Claude Simonnet et Alain Calame le signalent, de son intérêt pour certaine doctrine ésotérique.

Dans « James Joyce, auteur classique », Queneau insiste sur le fait que le rattachement direct à Homère chez Joyce fait de l'irlandais un grand écrivain, mais il n'explique pas clairement pourquoi. Or, il affirme à plusieurs reprises que toute la littérature occidentale sort d'Homère : « C'est une vérité qui n'est point une métaphore. On pourrait écrire toute une histoire des littératures grecque, romaine et néo-latines comme développement de la semence homérique originelle. Même la grande tentative joycienne s'y réfère. De Proust à Balzac, de Balzac à Dante et de Proust à Dante, de Dante à Homère, aucune discontinuité, ni disharmonie[3] ». Les auteurs cités sont tous connus comme étant ceux qui ont construit, d'une manière ou d'une autre, leurs œuvres : *La Divine comédie*, *La Comédie humaine* et *À la recherche du temps perdu*. Il s'agit donc de la construction dans l'écrit. Mais, excepté Dante dont *La Divine comédie* utilise la structure numérique basée sur son chiffre de prédilection, à savoir trois, ni Balzac ni Proust n'utilisent de construction rigoureusement numérique : ce qui relie la technique de Balzac et celle de Proust est « l'éclairage rétrospectif[4] » organisant leur œuvre immense en profondeur, et la construction de *À la recherche* consiste dans le principe de symétrie.

Queneau n'a pas écrit la suite de « James Joyce, auteur classique » dans *Volontés*, mais

---

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 117.
[2] *Ibid.*, p. 27-33 ; repris avec deux versions préparatoires dans *OC* II, p. 1237-1246.
[3] *Le Voyage en Grèce*, p. 207.
[4] Voir Jacques Borel, *Proust et Balzac*, José Corti, 1975.

il comblera en quelque sorte cette lacune quinze ans après. En 1953, *Les Écrivains célèbres*[1], grand projet de publication, présente en trois gros tomes les écrivains célèbres en tout temps et en tous lieux. L'édition est dirigée par Raymond Queneau qui a fait appel à des spécialistes ou hommes de lettres. Il écrit de lui-même un texte intitulé « Quelques maîtres du XX^e^ siècle[2] », en tête de la section portant le même titre. Queneau explique quelle est la nouveauté des écrivains de la première moitié du XX^e^ siècle, en prenant des exemples comme Henry James, André Gide, Gertrude Stein, Kafka, Proust et Joyce.

Dans ce texte, Queneau, après avoir insisté sur la nécessité d'envisager « la somme » de l'œuvre de Joyce plutôt que « l'intrication de thèmes et d'éruditions », exprime son idée sur la portée du « retour à Homère » chez Joyce :

> Ce retour à Homère auquel est empruntée la structure même du roman, il y a certainement chez Joyce des intentions apocalyptiques dans ce choix : Homère, début de toute littérature, trouvait en lui sa fin dernière et, emporté par une imagerie médiévale et dantesque, Joyce envisagea la trilogie dans laquelle *Ulysse* correspondait à l'Enfer, *Finnegans Wake* au Purgatoire, et une œuvre qui ne fut pas écrite, mais qui l'aurait été dans le style du cardinal Newman, aurait correspondu au Paradis[3].

Il n'est pas certain que Joyce ait songé à ce troisième roman. Et le terme « apocalyptiques » nous semble tout de même quelque peu excessif. Quoi qu'il en soit, pour Queneau, ce qui importe est toujours la structure du roman que Joyce a empruntée à Homère. Dante apparaît ici comme un intermédiaire médiéval qui relie l'antiquité grecque à la littérature occidentale du XX^e^ siècle. La remarque de Queneau est très proche de celle d'E. R. Curtius : « La "présence intemporelle" qui est le propre de la littérature [*à la différence de l'art plastique*] signifie que la littérature du passé peut toujours interférer avec celle du présent. Ainsi Homère avec Virgile, Virgile avec Dante […]. Pour prendre un exemple à notre époque : […] l'*Odyssée* avec Joyce […]. Il y a là une richesse inépuisable de rapports possibles. » Au début de *La Divine comédie*, le poète, dirigé par Virgile, rencontre six poètes antiques dont l'un est Homère, puisque, même si pour le Moyen Age l'Antiquité était l'Antiquité latine, « sans Homère, il n'y aurait pas eu d'*Énéide*, sans la

---

[1] *Les Écrivains célèbres*, sous la direction de Raymond Queneau, trois tomes, éd. Lucien Mazenod, 1953 ; nouvelle édition, 1966.
[2] « Quelques maîtres du XX^e^ siècle », *Les Écrivains célèbres*, t. 3, p. 228-233.
[3] *Ibid.*, p. 229-230.

descente d'Ulysse dans l'Hadès, pas de descente de Virgile aux Enfers, et sans cette dernière, pas davantage de descente de Dante[1] ». Donc, selon cet éminent philologue et critique littéraire allemand, la descente aux Enfers dans *La Divine Comédie* est un thème littéraire hérité durant plusieurs siècles et dont l'origine remonte jusqu'à l'époque d'Homère[2].

Or, Queneau classe *La Divine comédie* de Dante dans la catégorie des « odyssées », lorsqu'il écrit la préface de *Bouvard et Pécuchet*. S'intéressant particulièrement à cette œuvre posthume de Flaubert, Queneau écrit trois préfaces différentes[3] pour ce roman, dont la deuxième, la plus longue, est reprise dans *Bâtons chiffres et lettres*. Dans celle-ci, écrite en 1947, Queneau prétend que « toute grande œuvre est soit une Iliade soit une Odyssée[4] » : ainsi, selon lui, le *Satiricon*, *La Divine Comédie*, *Pantagruel*, *Don Quichotte* et *Ulysse* sont des odyssées, « des récits de temps plein ». Et les iliades, beaucoup moins nombreuses, « sont au contraire des recherches du temps perdu ». Cette distinction n'est ici guère claire[5]. On peut supposer que les odyssées, comme le veut l'usage général du mot, représentent un voyage ou un parcours multiforme, mouvementé et plein de rebondissements, dans lequel le ou les héros subissent des épreuves variées, tandis que dans les iliades le héros, coincé dans un endroit ou obsédé par quelque sentiment, observe l'agitation du monde autour de lui, mais finalement trouve une issue : l'apaisement de la colère ou la reconnaissance de sa vocation littéraire.

En classant *Bouvard et Pécuchet* parmi les odyssées, Queneau considère les travaux laborieux des deux bonshommes comme une navigation :

> […] *Bouvard et Pécuchet* est une *Odyssée*, madame Bordin et Mélie sont les Calypso de cette errance à travers la Méditerranée du savoir et la copie finale est l'Ithaque où, après avoir massacré tous les prétendants, ils font avec un

[1] Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, PUF, 1956 ; rééd. Pocket, coll. « Agora » n° 14, 1991, p. 49-50 et p. 54.

[2] Pour l'image dantesque, surtout celle de la descente aux Enfers, dans l'œuvre de Queneau, voir Alain Calame, « *Chêne et Chien* et *La Divine Comédie* », *TM*, n° 150+25-26-27-28, mai 1985, p. 15-28.

[3] En 1942, pour une édition belge, jamais parue, reprise dans *Fontaine*, vol. 6, n° 31, 1943, Alger, p. 42-47 ; en 1947, pour les éditions du Point du Jour, coll. « Incidences », reprise dans *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 93-117 ; en 1959, pour les éditions du Livre de Poche, p. 7-11. Dans ce présent chapitre, il s'agit en principe de celle de 1947.

[4] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 110.

[5] Queneau exprimera de nouveau son idée du romans comme *Iliade* ou comme *Odyssée* dans ses *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 57-66.

> enthousiasme plein de sagesse l'élevage des huîtres perlières de la bêtise humaine. Tout comme Candide, ils cultivent leur jardin et, dit Flaubert dans une lettre à Edmond de Goncourt : « La fin de Candide : cultivons notre jardin est la plus grande leçon de morale qui existe[1] ».

Dans *Bouvard et Pécuchet*, deux copistes s'embarquent sur l'océan du savoir avec le désir d'apprendre toutes sortes de sciences. Ils multiplient la lecture d'ouvrages sur diverses sciences et vérifient chaque fois ce qu'ils apprennent par l'esprit de « leçons de choses », mais ils font « naufrages » au cours de cette navigation encyclopédique. Après un long égarement dans un immense océan scientifique, ils arrivent finalement à leur Ithaque, c'est-à-dire à la copie des ouvrages qu'ils ont lus. Il faut qu'ils accomplissent leur besogne aride et connaissent leur déception pour commencer la copie finale dans l'apaisement, de la même manière qu'il faut que Dante descende aux Enfers pour parvenir, en passant par le Purgatoire, au Paradis, et qu'Ulysse se rende au royaume d'Hadès pour rentrer à Ithaque. À propos de Pétrone aussi, auteur supposé du *Satiricon* qui est compté parmi les « odyssées », Queneau remarque la même sorte de besoin de passer par un espace ténébreux avant d'atteindre à un objectif : « […] cette connaissance de l'homme qui ne s'apprend qu'à l'aube après la nuit passée dans les "mauvais" lieux avec des rencontres de carrefour, une connaissance de l'homme qui prouve une incessante et vorace curiosité[2] […] ».

En effet, outre la descente aux Enfers, le point commun des « odyssées » groupées par Queneau est l'esprit encyclopédique de leurs auteurs. Or, Queneau avait critiqué dans « Richesse et limite » l'Encyclopédie ambitionnant de répertorier toutes les sciences actuelles. Le reproche adressé aux entreprises contemporaines de l'édition de l'Encyclopédie et l'adoration des œuvres littéraires fondées sur un esprit encyclopédique nous semblent contradictoires au premier abord. En fait, dans l'article « Richesse et limite », Queneau ne critique pas toutes sortes d'Encyclopédies. Il écrit : « une Encyclopédie *vraie* est actuellement une absurdité[3] ». L'italique du terme « *vraie* » semble dire qu'il s'agit d'un discours rapporté (« ce qu'on appelle l'Encyclopédie vraie »), par ailleurs la postposition de l'adjectif en signale l'invraisemblance, puisqu'une Encyclopédie « véritablement vraie », qui contiendrait tout le savoir humain, ne saurait exister. L'adjectif est donc absurde pour qualifier une Encyclopédie, et ceux qui croient à l'existence d'une

---

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 109-110.
[2] *Écrivains célèbres*, t. 1, p. 95, 1951, la rubrique « Pétrone » écrite par Queneau.
[3] *Le Voyage en Grèce*, p. 99.

telle encyclopédie sont ridicules. Queneau continue : « Le nombre des faits […] qui seront oubliés s'avérera tellement considérable qu'on n'aura plus devant soi qu'un maigre schème arbitraire ». Face à l'immensité de l'univers, ce que la science peut nous enseigner n'est qu'une infime partie de la totalité des faits. Et ce que Queneau critique surtout, c'est l'idée d'un amas « incoordonnable » de connaissances, une Encyclopédie manquant du lien qui peut seul en faire « l'unité ». Ici, sans doute, se révèle discrètement l'aspiration de Queneau à une Encyclopédie idéale, contenant les connaissances fondamentales rattachées à l'activité vivante, et liées par une unité qui les organise. Si Jean Wahl s'est mépris sur l'intention de Queneau dans l'article « Richesse et limite », c'est qu'il ne comprenait pas vraiment cette ambition encyclopédique tourmentant le jeune écrivain. L'affirmation de Queneau dans cet article n'entre donc pas en contradiction avec cette *Encyclopédie de la Pléiade* qu'il acceptera de diriger une quinzaine d'années après[1]. Le scepticisme envers la science contemporaine que Queneau exprime dans « Richesse et limite » dissimule son désir encyclopédique ardent.

Queneau appelle ce désir « le virus encyclopédique » dans une autre préface à *Bouvard et Pécuchet* écrite en 1959 : « Flaubert a toujours été contaminé par le virus encyclopédique […]. Il n'est pas facile de se guérir du virus encyclopédique. On sait où cela a mené Aristote, Isidore de Séville et Leibniz. James Joyce aussi en a été atteint, tout comme Rabelais, et, comme eux, Flaubert a traité son mal avec élégance : esthétiquement[2] ». Comme Joyce et Flaubert, Rabelais est l'un des auteurs d'« odyssées », d'après Queneau. Mais, comment ces auteurs traitent-ils leur virus encyclopédique « esthétiquement », autrement dit littérairement ?

Si Bouvard et Pécuchet s'égarent dans l'océan encyclopédique, c'est qu'« ils sont épris d'absolu et ne peuvent supporter les contradictions. Ils croient à la validité absolue du fonctionnement de l'esprit humain confronté avec les phénomènes[3] », alors que Bouvard a conscience des limites de l'être humain devant l'immensité du monde : « La science est faite suivant les données fournies par un coin de l'étendue. Peut-être ne convient-elle pas à

---

[1] Pour la « cohérence intellectuelle » entre l'argument de l'article « Richesse et limite » et l'entreprise de l'édition de l'*Encyclopédie de la Pléiade*, voir Shuichiro Shiotsuka, *Les Recherches de Raymond Queneau sur les « fous littéraires » / L'Encyclopédie des Sciences inexactes*, Eurédit, 2003, p. 352-357.

[2] La préface par Queneau pour *Bouvard et Pécuchet*, Le livre de Poche, 1959, p. 10-11.

[3] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 113.

tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand, et qu'on ne peut découvrir[1] ». Ce sentiment de Bouvard est celui de Flaubert lui-même, tout comme celui de Queneau exprimé dans « Richesse et limite » : « Si l'on considère les choses du point de l'individu (personne), nous voyons bien que la quantité de connaissances (faits) proposées est tellement considérable que, comparé à ce qu'il ne sait pas, ce que peut savoir le plus savant des hommes est en réalité infime — quasiment rien[2]. » En condamnant les prétentions et le dogmatisme des scientifiques, Flaubert aussi bien que Queneau ne sont pas pourtant hostiles à la science, au contraire, ils sont « *pour* la science dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, réservée, méthodique, prudente, humaine[3] ». La science ne vaut que lorsqu'elle est rattachée à l'activité vivante de l'homme, et elle ne doit pas oublier qu'elle n'est pas l'absolu. Bouvard et Pécuchet, n'ayant pas ce scepticisme envers la science, recherchent les connaissances dans les livres écrits par les autres :

> Il y a dans *Bouvard et Pécuchet* l'annonce d'un pragmatisme — et la fameuse « bêtise » des deux bonshommes n'a d'autre origine que leur désir d'absolu qu'ils croient pouvoir satisfaire grâce aux manuels et aux études superficielles ; ils ne deviennent sages (et ne s'identifient complètement à leur créateur) que lorsqu'ils compilent leur *Album* et leur *Dictionnaire* et cessent de vouloir conclure[4].

Le « vouloir conclure » chez Bouvard et Pécuchet n'est pas sans rapport avec l'entreprise d'une Encyclopédie *vraie* de la science actuelle, critiquée par Queneau dans « Richesse et limite ». Or, Flaubert affirme : « l'ineptie consiste à vouloir conclure ».

Néanmoins, Flaubert ne laisse pas ses deux bonshommes errer dans un désarroi sans fin. Après de multiples échecs scientifiques pendant des années, ils décident de reprendre leur occupation initiale : copier. Flaubert, sachant mieux que personne que le travail de Bouvard et Pécuchet ni ne se termine ni ne les satisfait jamais, au lieu de leur faire donner une conclusion à leur recherche scientifique, leur fait copier tout ce qu'ils ont lu. C'est leur limite devant l'étendue illimitée du monde. Comme le dit Maurice Nadeau : « plus que leurs propres limites, ce qu'ils vivent, expérimentalement, ce sont les limites de notre

---

[1] Flaubert, *Bouvard Pécuchet*, dans *Œuvres* II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1952, p. 779.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 98.
[3] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 114. Souligné par Queneau.
[4] *Ibid.*, p. 115.

condition[1] ».

Flaubert avait accumulé les articles du « Dictionnaire des idées reçues » pendant plusieurs années, mais une telle entreprise ne pouvant avoir de fin, et mû par son intuition littéraire, il l'a inséré dans son œuvre fictive et lui a donné ainsi une forme. Bouvard et Pécuchet, braves mais médiocres, ne peuvent être que déconcertés devant l'immensité du travail ; ils se mettent à copier non seulement les livres scientifiques qu'ils ont lus mais toutes sortes de bêtises humaines ramassées dans toutes sortes d'écrits. Afin de se venger de l'imbécillité sans bornes du monde, ils reviennent à leur point de départ et reprennent leur occupation première. Ainsi, le roman forme une circularité : si Flaubert avait terminé son dernier roman, le lecteur recommencerait à suivre, à la fin de leurs mésaventures, le parcours livresque des deux hommes, qui sont obligés d'interrompre leur copie pour cause d'enfermement dans une maison de fous. Ce qui est prodigieux dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est que Flaubert nous fait entrevoir, dans une œuvre achevée, la notion même de l'illimité : l'illimité de la bêtise humaine, en l'occurrence. Si on ne peut avoir une Encyclopédie *vraie*, on peut avoir une (ou plusieurs) encyclopédie fictive, qui a sa propre unité, et tout à fait capable de nous montrer l'illimité du monde.

Queneau cite dans sa préface à *Bouvard et Pécuchet* les phrases de Flaubert dans une lettre adressée à Bouilhet : « Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. […] Maintenant on passe son temps à se dire : nous sommes complètement finis, nous voilà arrivés au dernier terme, etc., etc. Quel est l'esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère[2] ? » La science ne pouvant trancher les questions, il faut être sceptique, sans se donner de conclusion facile. Dans ce monde flou, seul un esprit grand et fort peut mettre un point final, comme Homère.

Homère est, selon Queneau, la représentation même de l'écrivain ayant conscience d'être à la fin : « Homère, début de toute littérature, trouvait en lui sa fin dernière[3] ». Or, la façon dont Queneau considère le traitement de la science dans *Bouvard et Pécuchet* rappelle celle d'Aristote à propos d'un personnage chez Homère :

---

[1] Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Denoel, 1969 ; rééd. Les Lettres Nouvelles, 1990, p. 256. Nadeau avoue que c'est grâce à la préface de Queneau pour *Bouvard et Pécuchet* dans la collection « Point du Jour » qu'il a découvert la modernité de Flaubert. « Flaubert n'est plus au purgatoire », interview par Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles Littéraires*, 47e année, n° 2168, 10 avril 1969, p. 7.

[2] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 116-117.

[3] « Quelques maîtres du XXe siècle », p. 229.

> L'histoire n'est pas unique pour peu qu'elle concerne un personnage unique, comme certains le croient ; dans la vie d'un seul homme survient en effet un grand nombre, voire une infinité d'événements dont certains ne constituent en rien une unité ; et de même un grand nombre d'actions est accompli par un seul homme, qui ne constitue en rien une action unique. […] Là encore Homère, incomparable sous d'autres aspects, semble bien avoir vu juste, grâce à son art ou grâce à son génie : en composant l'*Odyssée*, il n'a pas mis en vers l'ensemble des événements survenus dans la vie d'Ulysse […], parce que l'existence de l'un de ces événements n'entraînait ni par nécessité, ni par vraisemblance l'existence de l'autre ; mais c'est autour d'une action une, au sens où nous l'entendons, qu'il a agencé l'*Odyssée*, tout comme l'*Iliade*[1].

Afin de rendre l'« infinité » des événements intervenant dans la vie d'un personnage, Homère donne à ses épopées une forme : les épopées homériques sont solidement structurées comme l'architecture. Par exemple, au lieu de relater tous les épisodes de la guerre de Troie qui a duré dix ans, Homère commence l'*Iliade* au moment où cette guerre va parvenir à son terme, et choisit un personnage, Achille, tourmenté par un sentiment, colère, autour duquel les événements se succèdent. Ainsi, le long récit de la guerre de Troie ne perd jamais, malgré des digressions, son fil conducteur. Quand on pense à la structure de *L'Odyssée*, on peut dire que cette épopée commence, en un double sens, par la fin : Homère, au lieu de raconter tout le voyage d'Ulysse qui dure dix ans, évoque les quarante derniers jours de ce voyage, et fait raconter ou chanter rétrospectivement les épisodes des dix ans écoulés à son héros ou aux aèdes ; en même temps, la fin de ce long voyage étant, tout au début du récit, affirmée par Athéna et confirmée par Zeus, les lecteurs (ou les auditeurs) savent que le héros revient inéluctablement chez lui à la fin de l'épopée, malgré de multiples péripéties et rebondissements au cours du voyage. Même la descente dans le royaume d'Hadès où Ulysse consulte Tirésias sur la fin de son voyage, n'a de sens que s'il revient au monde des vivants : tout est programmé pour son retour à Ithaque. Autrement dit, Homère, dès qu'il commence l'histoire de ce long voyage qui semble interminable, en détermine la limite et la fin.

Le mythe comme charpente du roman

Joyce, donc, a écrit son *Ulysse* en empruntant à Homère la structure d'*Odyssée*. Trois

[1] Aristote, *Poétique* (ch. VIII), trad. du grec par Michel Magnien, Le Livre de Poche, coll. « classique », 1990, p. 97-98.

personnages principaux de l'épopée, Ulysse, Télémaque et Pénélope, sont remplacés par des citoyens dublinois plutôt modestes. Autour de ces trois personnages, prolifèrent toutes sortes de sujets qui leur sont plus ou moins liés : historique, géographique, économique, politique, religieux, botanique, mécanique, littéraire, musique, artistique… Et le récit ne progresse pas linéairement, il s'abandonne facilement à des va-et-vient, se permet beaucoup de digressions, souvent très longues. Mais, de même que Flaubert a déterminé le sujet de chaque chapitre dans *Bouvard et Pécuchet* (le chapitre II est consacré à l'agriculture, le chapitre III aux sciences naturelles…), Joyce confère à ses dix-huit chapitres les attributs propres à chacun : organes humains, couleur, symbole, ou technique littéraire. Le roman, qui semble disparate, est en fait solidement « construit ». D'autre part, Joyce détermine très précisément le temps et le lieu du récit : le 16 juin 1904, à Dublin. Dans cette stricte délimitation spatio-temporelle du cadre diégétique, il ambitionne paradoxalement d'écrire « tout » ce qui arrive autour de ses personnages principaux. Surtout, puisque la structure globale du roman est empruntée à L'*Odyssée* d'Homère, la fin du récit est préparée déjà au début : quoi qu'il arrive, Bloom n'a d'autre choix que de rentrer chez lui où l'attend sa femme infidèle. Une longue journée dublinoise qui semble interminable devient ainsi un parcours qui se dirige, à travers maintes déviations, vers une fin préalablement déterminée. Joyce évite de cette manière l'inachèvement de son roman tout en traitant sans doute son « virus encyclopédique », esthétiquement.

Dans « James Joyce, auteur classique », Queneau loue dans Joyce « cette liberté dans la nécessité » ou « cette joie dans la création dominée[1] ». Cette idée rappelle celle de l'harmonie entre la nature incontrôlée et l'œuvre de l'homme réalisée dans la construction numérale de l'architecture, que Queneau a développée dans « Harmonies grecques ». T. S. Eliot a commenté, lui aussi, l'utilisation de la construction homérique dans l'*Ulysse* de Joyce : l'usage du mythe est « un moyen de contrôler, d'ordonner et de donner une forme et une signification à l'immense panorama de la futilité et de l'anarchie qu'est l'histoire contemporaine[2] ». Pour Queneau, la construction du roman, non seulement ordonne les faits innombrables de notre monde, mais aussi répond à l'ambition d'un écrivain qui désire écrire tout. L'œuvre acquiert ainsi une forme achevée, qui lui confère une valeur esthétique,

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 133.
[2] T. S. Eliot, « Ulysses, order, and myth », *The Dial*, november 1923 ; repris dans *Selected Prose of T. S. Eliot,* 1975, p. 175-178. Traduit par nos soins.

et qui rappelle obliquement au lecteur la fatalité inéluctable de la vie humaine.

Dans « Quelques Maîtres du XX^e siècle », Queneau exprime son admiration pour Joyce sans réserve :

> Avec Joyce le roman a complètement abandonné la fonction narratrice et la nature linéaire […]. On a en face de soi un monde proliférant et multiple, quelque chose qui participe maintenant à la fois des épopées et des cosmogonies. Ecrire un roman devient un labeur de géant, refusé aux médiocres, bref le roman cesse d'exister et c'est un point final que Joyce met en quelque sorte à sa carrière[1].

Pour Queneau, l'œuvre de Joyce représente à la fois le commencement et l'achèvement de la littérature, comme celle d'Homère. Paradoxalement, ce « géant » littéraire n'a pas choisi pour personnage un intellectuel ou un érudit comme lui, mais un artiste raté ou un simple citoyen, de même que Flaubert a choisi les médiocres Bouvard et Pécuchet comme porte-parole de son virus encyclopédique, de même qu'Homère, au lieu de relater toute la généalogie des dieux mythiques, a choisi, comme héros de ses épopées, des mortels.

2.2. De l'écriture autobiographique à une écriture plus générale

La littérature et le mythe : Caillois et Guastalla

En ce qui concerne la construction dans le roman, Queneau écrit en décembre 1938, dans le numéro 12 de *Volontés*, c'est-à-dire trois mois après la parution de « James Joyce, auteur classique », l'article intitulé « La symphonie inachevée[2] », où il dit son admiration pour un autre génie littéraire : Marcel Proust. En 1938, tout de même, l'appréciation de ce grand écrivain que XX^e siècle a connu n'était pas encore stable. Queneau cite des critiques formulées contre Proust qui lui reprochent « décadence et morbidité » dans le sujet de l'œuvre, tout en avouant que lui-même, contre ces réprobations, n'a pas « en vue une réponse en forme ». Queneau affirme néanmoins que Proust est un classique car, selon lui, l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* est l'un des premiers écrivains qui aient construit son roman. Mettant le contenu de côté, la plaidoirie de Queneau en faveur de

[1] « Quelques Maîtres du XX^e siècle », p. 230.
[2] Repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 205-209.

Proust concerne essentiellement la forme de son œuvre. En fait, cet article est écrit en s'appuyant sur le travail d'Albert Feuillerat, un des premiers à avoir mis l'accent sur l'importance de la construction dans le roman de Proust. Se référant à de nombreux écrivains ou critiques, le ton de l'article « La symphonie inachevée » maintient une objectivité intellectuelle.

Le ton de « James Joyce, auteur classique » est beaucoup plus élogieux et enthousiaste. Queneau cite Corneille et Boileau pour souligner l'importance du classicisme, mais il ne cite ni écrivains ni critiques littéraires pour faire l'éloge de Joyce : il le loue avec ses propres mots. Queneau admire que l'œuvre de Proust comporte une construction aussi rigoureuse que celle de Joyce, mais il incline nettement vers l'écrivain irlandais. Lorsque Queneau parle de la construction du roman proustien, il la compare toujours à celle de Joyce, jamais l'inverse : « Proust est, avec Joyce, l'un des premiers à avoir *construit* un roman[1] » ; « La construction de *A la recherche du temps perdu* est aussi solide et complexe que celle d'*Ulysse*[2]. » Pour Queneau, c'est Joyce qui est la référence.

Queneau apprécie évidemment Proust, mais l'écrivain qu'il a choisi comme modèle est Joyce. Cela tient sans doute à une question de goût concernant la création littéraire (langue joycienne, sujet père et fils…). Mais, on peut supposer surtout que, pour Queneau, ce n'est pas la construction seule qui fait le meilleur roman. C'est peut-être aussi la manière de présenter les personnages qui sont le reflet de l'auteur lui-même. En faisant fond tous les deux sur leurs expériences et leurs souvenirs personnels, Joyce et Proust s'orientent vers des fins radicalement différentes : l'écriture de Proust se dirige vers la personnalisation, la spécialisation du moi, ou la recherche de ce qui fait le moi présent ; celle de Joyce vers la généralisation, ou la banalisation du moi. Si un lecteur de Proust sympathise avec le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, c'est qu'il partage avec lui un même excès de sensibilité ou une même volonté artistique, etc., signes les distinguant des autres. Dans *Ulysse*, les personnages sont des gens ordinaires, même médiocres : Stephen Dedalus est un jeune artiste laissé-pour-compte, et Leopold Blum est un simple publiciste craignant l'infidélité de sa femme. Et c'est leur banalité qui donne aux lecteurs l'impression d'éprouver une certaine réalité dans le roman. Là, on rencontre sans doute cette idée foncière que le « moi » n'est pas une existence spéciale, mais ordinaire, comme celle de

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 206. Souligné par Queneau.
[2] « Quelques maîtres du XXe siècle », p. 229.

tout le monde. En effet, dans « Quelques maîtres du XX^{e} siècle », Queneau fait remarquer que Proust, en utilisant le procédé du « miroir » comme Gide dans *Les Faux monnayeurs*, écrit *A la recherche du temps perdu* qui est « le roman du roman lui-même », alors que Joyce, avec Gertrude Stein, tend « à la typification, l'universalisation à travers l'individualisation[1] ». On se rappelle des propos déjà signalés dans « James Joyce, auteur classique » : « cette atteinte directe au plus général, cette tendance réussie vers l'universel, tout cela montre en Joyce un classique véritable[2] ».

En ce qui concerne « l'écriture du moi », Queneau exprime brièvement son idée dans l'article « Naissance et avenir de la Littérature », écrit pour le numéro 22 de *Volontés* en mai 1940, lequel n'a jamais paru à cause de la guerre. L'autobiographie est, d'après Queneau, un genre littéraire qui se maintient dans « la dévalorisation de la littérature » qu'il déplore.

Selon lui, sous l'effet des progrès de la science, « activité respectable et qui ne provoque aucune critique », le domaine autrefois littéraire diminue quantitativement en cédant à la science des disciplines comme l'histoire, la psychologie ou la sociologie. Ce qui reste proprement littéraire ne relève plus que des trois catégories suivantes :

a) l'*autobiographie* (sous ses différentes formes : mémoires, journal, roman, essai, conte, nouvelle, poème, critique littéraire) ;
b) la *narration en prose de faits imaginaires* (roman, conte, nouvelle) ;
c) la *non-narration « en vers »* (le poème tel qu'on l'entend maintenant c'est-à-dire réduit à l'« image[3] »).

Cette catégorisation est étrange à plusieurs titres. Tout d'abord, la catégorie (a) est déterminée sur la base du contenu, en négligeant totalement la question de la forme et en intégrant des écrits qui ne sont pas généralement considérés comme autobiographiques, tandis que les catégories (b) et (c) se définissent par leur différence formelle. Sur ce point, Queneau justifie immédiatement sa catégorisation en disant que la catégorie (c) « n'est qu'une forme de (a) », puisque la poésie n'est plus maintenant « que réduite au lyrisme lequel réduit au subjectif pur ». En somme, il n'y a que deux catégories, la catégorie (a) (contenant (c)) et la catégorie (b) dont la distinction réside dans le sujet, réel ou imaginaire.

[1] « Quelques maîtres du XXe siècle », p. 230-231.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 205.

Mais cette catégorisation est surprenante surtout pour ceux qui croient que Raymond Queneau est un écrivain qui accorde la plus grande importance à la forme littéraire, même lorsqu'il écrit un roman. En effet, cette catégorisation va dans le sens proprement inverse de l'attitude prise pour défendre *À la recherche du temps perdu*. Queneau insinue, subsidiairement, que la catégorie (a) et (c) serait également concédée à la psychologie, est que c'est donc la catégorie (b), « tout ce qui reste de la création artistique », qui est la plus affectée par la « dévalorisation » générale de la littérature.

Il faut se rappeler que l'article « Naissance et avenir de la Littérature » est le compte rendu du *Mythe et le livre* de René Manlius Guastalla, helléniste et membre du Collège de Sociologie, paru en janvier 1940. Ce livre comporte un chapitre intitulé « Naissance de la littérature », titre annoncé pour la conférence donnée par Guastalla au Collège le 10 janvier 1939 à la demande de Georges Bataille[1]. Queneau aurait assisté à cette conférence, car, lorsqu'il a reçu et lu le livre de Guastalla, il a noté dans son journal en mars 1940 : « Lu […] le Guastalla. Souvenirs : Le collège de sociologie[2] ».

Le compte rendu du *Mythe et le livre* montre l'intérêt de Queneau pour cet ouvrage, intérêt curieux, d'autant plus que l'on connaît son attitude réservée à l'égard des activités du Collège de Sociologie, et son article « Le mythe et l'imposture », écrit probablement contre Georges Bataille et Roger Caillois. Queneau lit *Le Mythe et l'homme* de Caillois peu après sa parution en 1938[3], et c'est environ six mois après qu'il écrit « Le mythe et l'imposture », refusant les explications des mythes par des savants qui sont « rationnelles, mais, à [*s*]on sens, déraisonnables[4] ».

L'ouvrage de Guastalla est sous-titré « Essai sur l'Origine de la littérature ». Selon lui, la littérature est née de la « dissociation » du mythe d'avec la cité grecque ainsi que de sa fonction civique, religieuse et politique. L'idée de littérature comme mythe désacralisé n'est pas loin de celle de Caillois, selon lequel « c'est précisément quand le mythe perd sa puissance morale de contrainte, qu'il devient littérature[5] ». Mais, à partir de cette idée commune, les deux membres du Collège développent leurs arguments suivant leurs

[1] Le chapitre en question est reproduit dans *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, textes présentés par Denis Hollier, Gallimard, 1979 ; coll. « Folio essais », 1995, p. 460-493.
[2] *Journal 1939-1940*, p. 154.
[3] *Journaux*, p. 347.
[4] *Le Voyage en Grèce*, p. 155.
[5] Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938 ; coll. « Folio essais », 1987, p. 154.

propres dispositions. Caillois est écrivain, mais surtout sociologue et anthropologue, alors que Guastalla est helléniste. Dans sa réflexion sur le rapport entre le mythe et la littérature, Caillois ambitionne de voir « une sorte de sociologie littéraire[1] » utiliser la science moderne comme la sociologie et la psychologie (« l'étude de la mythologie peut devenir un procédé de prospection psychologique[2] »), tandis que Guastalla essaie de remonter à « la naissance de la littérature », par la voie de l'histoire de la littérature, en ayant recours à ses connaissances d'helléniste.

Selon Guastalla, après la disparition de la cité grecque, à savoir celle de la vie collective, le poète, devenu un être individuel, cesse d'être « le *maître du chœur* ». La littérature qu'on entend aujourd'hui, privée du caractère collectif, peut donc être définie comme « le résultat de l'effort que fait l'individu pour s'exprimer en un acte dont la matière importe peu, mais qui l'engage dans une responsabilité totale vis-à-vis de soi[3] ». L'écrivain d'aujourd'hui est par conséquent un homme qui subit fatalement la solitude, et, « s'il perçoit et déteste cette solitude, n'a que trois moyens d'essayer d'y échapper : l'art pour l'art, l'analyse des sentiments et le mythe du "romancier[4]". » Mais le mythe du « romancier », dont l'ouvrage est individuel, se distingue fondamentalement du mythe naturel, soit des « formes de pensée collective qui servent à faire communier les individus et qui expriment cette communion[5] », puisque la littérature moderne repose sur le principe de la « dissociation » et de l'« individualité ». Et seule la poésie, dont « les rythmes mêmes font […] quelque chose d'apparenté aux formes collectives du mythe et, par là, d'opposé […] à la littérature[6] », peut rétablir la communion entre l'homme et l'homme.

Malgré quelques points de désaccord avec Guastalla[7], le ton général du comte rendu de Queneau n'est pas hostile. Surtout, l'exaltation du « rythme » de la poésie plaît à Queneau,

---

[1] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 33.
[3] René M. Guastalla, *Le Mythe et le livre*, Gallimard, 1940, p. 41.
[4] *Ibid.*, p. 155.
[5] *Ibid.*, P. 162.
[6] *Ibid.*, p. 173.
[7] « Il y aurait, écrit Queneau, sur certains points bien des objections à faire à M. Guastalla », *Le Voyage en Grèce*, p. 208. Guastalla affirme dans son livre qu'« il n'y a pas de littérature, au sens donné, c'est-à-dire au sens où nous vivons aujourd'hui la littérature, en dehors de l'Europe Occidentale, si ce n'est à son imitation », *Le mythe et le livre*, Gallimard, 1940, p. 65. Selon lui, les littératures allemande, russe, arabe et hindoue sont l'imitation de la littérature de l'Europe Occidentale, et il n'y a de littérature ni dans l'Amérique pré-colombienne, ni en Égypte, ni en Chine, puisque leur civilisation n'a pas d'écriture apte à traduire des pensées individuelles, ni au Japon dont la poésie se fige en codes formels.

qui accorde toujours une grande importance à la forme de son écrit et fait « rimer » les personnages ou les situations romanesques, même si l'idée de mythe comme chant du peuple n'est que, comme il le note également, « lieu commun, depuis Nietzsche ».

Pour la notion de mythe, Queneau est d'accord avec Guastalla relativement aux « mythes de romanciers », dans la mesure où il pense, comme il l'a montré dans « Le mythe et l'imposture », qu'un individu ne peut inventer de mythes. Mais il n'est pas d'accord avec son idée de « mythes naturels », « sorte de sécrétion populaire et automatique ». Pour la définition des mythes anciens, le Queneau de cette époque se serait référé, comme Jean-Philippe Coen le signale, à René Guénon[1]. Mais ici il faut noter surtout que Queneau s'intéresse à l'idée de Guastalla qui oppose le mythe et la littérature, puis la littérature et la poésie, en opposant « collectivité » et « individualité ».

« On oppose, écrit Queneau, la "poésie" à la "littérature". Tout le livre (récent) de M. Guastalla (*Le Mythe et le livre*) tourne autour de cette opposition[2] ». Chez Guastalla, cette opposition entre la poésie et la littérature correspond à celle entre la collectivité et l'individualité. En fait, ce que Guastalla appelle « la littérature », expression individualiste, serait équivalent à la catégorie (a) et (c) de Queneau, à savoir « l'*autobiographie* (sous ses différentes formes : mémoires, journal, roman, essai, conte, nouvelle, poème, critique littéraire) » et « la *non-narration* "*en vers*", (le poème tel qu'on l'entend maintenant c'est-à-dire réduit à l'"image") ». À la fin de son compte rendu, Queneau écrit : « Le livre de M. Guastalla est "discutable" ― comme tout *livre* né d'une initiative *individuelle*[3] ». Les mots « livre » et « individuelle » en italique semblent signifier que le livre de Guastalla, *Le Mythe et le livre*, correspond à ce que Guastalla appelle « livre individuel » en le condamnant. Au sens de Queneau, l'ouvrage de Guastalla est un livre qui doit être classé dans sa catégorie (a) « l'*autobiographie* », dont relève même la « critique littéraire ». Guastalla était juif. Dans son livre, il insère plusieurs critiques obliques contre la propagande nazie en voyant en elle quelque chose d'analogue aux « mythes de romanciers ». Queneau écrit : « il me paraît regrettable de faire aboutir à une question de propagande politique un "essai" sur l'histoire de la littérature ». Guastalla, déplorant que les mythes soient privés de leur fonction politique et religieuse, les rattache de nouveau à

[1] *OC* II, p. 1680-1681.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 205-206.
[3] *Ibid.*, p. 211.

la politique, et cette façon de les considérer n'est pas très différente de l'utilisation perverse des mythes par Hitler. Pour Queneau, le livre de Guastalla est aussi, sur un autre registre, un « mythe de romancier » écrit par la foi individuelle de l'auteur, qui comporte en même temps quelque chose qui fascine le public.

« Si la littérature, écrit Queneau, est déconsidérée parce que plus récente que le mythe, combien plus déconsidérée encore la science occidentale qui ne date que du XVI^{e} siècle et la science historique et la sociologie, jeune brebis tout juste cinquantenaire[1]. » Ici, on peut lire une petite ironie de la part de Queneau envers Guastalla qui, tout en déconsidérant la littérature comme mythe désacralisé, a fait une conférence au Collège de Sociologie. « Il est bien entendu, écrit encore Queneau, que je ne vois aucune objection à une réintégration de toute la littérature — mais alors aussi de toute la science — dans la poésie[2] ! » Pour lui, la dévalorisation de la littérature est causée par l'exaltation de la science, qui arrache successivement des domaines jusque-là littéraires, comme l'histoire, la psychologie ou la sociologie. L'état actuel de la littérature résulte de la « propagande scientiste[3] », au sens où le discours d'Hitler et le livre de Guastalla sont des propagandes. En tout cas, il n'a aucune raison de contredire Guastalla qui réclame la réintégration de la littérature dans la poésie. Dans le contexte de la thèse de Guastalla, cela voudrait dire que la littérature individualiste peut être réintégrée dans la poésie collective. En même temps, Queneau signale que la science, autrefois du domaine de la littérature, peut aussi être réintégrée dans la poésie.

Par ailleurs, Queneau ajoute que la catégorie (b) de Guastalla, c'est-à-dire « l'analyse des sentiments ("découvrir les traits communs des hommes et créer ainsi une collectivité de la raison") », correspond à sa catégorie (b) à lui, « la *narration en prose de faits imaginaires* (roman, conte, nouvelle) ». Cette mise en rapport semble inattendue au premier abord, mais si on se souvient que la catégorie (a) et (c) de Queneau est réduite au « subjectif pur », on comprend que sa catégorie (b) tend à maintenir une objectivité voire une collectivité. Cela voudrait dire que la bi-catégorisation de Queneau a été faite en fonction non seulement d'une différence propre au sujet, réel ou imaginaire, mais aussi d'un autre critère, individualité ou collectivité. L'opposition entre la « poésie » collective et la « littérature » individuelle, chez Guastalla, tient à leur différence de forme : selon lui,

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 208.
[2] *Ibid.*, p. 209.
[3] *Ibid.*, p. 204.

contrairement à la poésie qui peut rétablir une communion rythmique entre les hommes, le roman est le propre d'une « littérature » qui raconte l'histoire d'individus et non celle des cités[1]. Queneau joue de la même sorte de division entre individualité et collectivité dans la littérature, en raison non pas d'une différence formelle, mais d'une différence du contenu, réel ou imaginaire. En même temps, Queneau a souligné dans « Le mythe et l'imposture » qu'un individu ne peut inventer de mythes, et qu'on ne peut que les trouver « dans une collectivité à laquelle on participe réellement[2] ». Mais comment concilier la soif individuelle de mythes chez les écrivains et l'impossible invention d'un imaginaire collectif ?

Rappelons-nous que Queneau approuve la façon dont Guastalla apprécie Homère (« [M. Guastalla nous dit que] toute poésie en Occident dépend d'Homère […]. Et cela n'est point le lieu commun d'un professeur d'humanités. On ne se doute guère à quel point c'est vrai : C'est une vérité qui n'est point une métaphore[3] ») et Hugo (« Il est heureux de voir […] que le grand poète qu'il cite *après tout* est Victor Hugo. Il dit sur lui de fort bonnes choses […] qu'on ne peut qu'approuver[4] »). Or, pour Guastalla, Homère est le père de la littérature occidentale car il est juste au confluent du mythe et de la littérature :

> L'on voit maintenant comment l'*Iliade* et l'*Odyssée* s'insèrent dans notre construction. A la fin de quelque chose, au début d'autre chose ; à la fin du *carmen*, au début du poème. Dans la cité, comme est [*sic*] le poète qui refait la communion des hommes, hors de la cité, comme le poète qui cherche à réconcilier d'abord soi-même avec soi. Prototype de la Poésie.
>
> De la cité par les mètres qui viennent du plus lointain, par les mythes et par les dieux ; de l'individu déjà en ceci que la parole s'est substituée au chant, que les dieux sont délivrés de la terre et que les mythes y font œuvre de conciliation ; au confluent, non seulement du Rite et de la Poésie, mais aussi et déjà du mythe et de la littérature, d'une littérature pourtant qui s'ignore encore[5].

Et Hugo est « le cas monstrueux » dans une époque où les « mythes naturels » sont disparus avec la disparition de la cité, mais où il existe la poésie qui cherche « non seulement le mythe qui exprimerait les forces nouvelles de façon à atteindre un public cent fois plus épars que l'auditoire racinien, mais aussi une forme qui fût à ce mythe ce que

[1] René M. Guastalla, *op. cit.*, P. 127.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 206.
[5] René M. Guastalla, *op. cit.*, p. 193.

celle de Racine avait été au sien ».

> Nulle part mieux que chez lui la communion de soi avec soi n'est à ce point parfaite — autrement que chez Racine, autant et plus que chez Racine — composant la douleur en hymne et réconciliant Satan avec Dieu. Nulle part les conflits de l'Homme — chair, cœur et âme —, nulle part les conflits de la cité n'ont été roulés, pétris, apaisés comme ici, et quand il injurie, il communie encore […][1].

Pour Guastalla, Hugo est un poète qui a cherché non seulement la force du mythe, mais aussi la forme du mythe. En même temps, il a réalisé l'expression de soi par un regard inexorable sur lui-même. Ainsi la « communion » avec le peuple naît. Les rythmes de sa poésie sont partagés par le peuple, au contraire de ceux de Racine et de Baudelaire qui ne s'adressent qu'à un public de connaisseurs.

Or, pour Queneau, James Joyce est un grand écrivain car il tend « à la typification, l'universalisation à travers l'individualisation ». Queneau pense que, semble-t-il, puisque « l'invention de mythes » est impossible, et que l'écrivain ne peut échapper à ses expériences personnelles, s'il veut écrire quelque chose de « collectif », il lui faut réconcilier l'individualité et la collectivité, l'autobiographie et l'imaginaire partagé par la foule, ou plus généralement le réel et la fiction, comme Joyce a écrit *Ulysse* en intégrant ses propres souvenirs personnels dans le cadre de l'épopée homérique.

« La littérature n'a pas besoin d'être "mythe" ; mais symbole. Or tout est symbole, on le sait[2]. » Le mot « mythe », ici mis entre guillemets, désignerait le mythe défini par Guastalla, à savoir le « mythe naturel » et le « mythe du romancier ». Pour Queneau, la littérature ne peut pas devenir le premier, ne doit pas devenir le second, mais elle a besoin d'être « symbole ». Ce que veut dire Queneau par là n'est pas clair, mais on peut se rappeler, sans doute, la définition du langage comme symbole par Nietzsche.

> Comparée à elle [*la symbolique universelle de la musique*], toute apparence n'est que symbole : c'est pourquoi le *langage*, comme organe et symbole des apparences, n'a jamais pu et ne pourra jamais manifester extérieurement l'essence intime la plus profonde de la musique ; bien au contraire, lorsqu'il se tourne vers l'imitation de la musique, il n'a jamais avec celle-ci qu'un contact superficiel, et toute l'éloquence lyrique est absolument impuissante à nous

[1] René M. Guastalla, *op. cit.*, p. 199-200.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 209.

révéler le sens le plus profond de la musique[1].

Pour Nietzsche, le langage est du côté de l'apollinien et ne peut présenter à lui seul le dionysiaque comme le fait la musique. Rappelons-nous la naissance de la tragédie d'après Nietzsche : « Il nous faut alors appliquer ce processus de métamorphose de la musique en images à l'âme populaire, à une foule pleine de sève et de jeunesse, verbalement créatrice, pour arriver enfin à comprendre comment naquit la chanson populaire en couplets et comment toutes les ressources de la langue furent révolutionnées par le principe nouveau de l'imitation de la musique[2] ». Queneau envisagerait de façon plus positive la fonction du langage, mais il partage l'idée que la manipulation du langage ne peut devenir le mythe même. Selon Nietzsche, le langage peut seulement « imiter » la musique ; de même, pour Queneau, la littérature peut seulement « imiter » le mythe. Ce qui est dit dans « James Joyce, auteur classique » doit être compris dans ce contexte : « Imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à hauteur des anciens et de son époque[3] ».

Au moment de son compte rendu du *Mythe et le livre* de Guastalla en mai 1940, Queneau avait déjà entamé depuis près d'un an une suite à *Gueule de pierre*, *Les Temps mêlés*. Cela tend à prouver que, loin d'abandonner la réflexion sur le rapport entre le mythe et la littérature, il persiste alors à l'explorer, mais d'une autre manière que dans *Gueule de pierre*.

Mais avant d'étudier *Les Temps mêlés* en détail, jetons un coup d'œil sur *Un rude hiver*, un roman court, ouvrage plutôt sobre parmi les romans de Queneau que caractérisent son goût du comique et sa spectaculaire manipulation linguistique, qui nous fait entrer pourtant dans les préoccupations littéraires de Queneau de cette époque, à savoir sa mise en question de l'écriture autobiographique et sa position en faveur de « l'imitation » d'autres œuvres.

L'autobiographie et le mythe : la genèse d'*Un rude hiver*

Un an environ avant l'article « Naissance et avenir de la Littérature », l'hiver 1938-1939, Queneau a écrit son sixième (si l'on ne compte pas *Chêne et chien*) roman, *Un rude hiver*. Les propos de Michel Décaudin résument bien ce que ressentent souvent les lecteurs du

[1] Nietzsche, *op. cit.*, p. 66.
[2] Nietzsche, *op. cit.*, p. 64.
[3] *Le Voyage en Grèce*, p. 134.

roman : « Il [*Un rude hiver*] est comme coincé entre l'ensemble autobiographique que constituent *les Derniers Jours*, *Odile* et *Chêne et Chien*, dont il pourrait être un prolongement mineur, et d'autre part l'orientation nouvelle que représenteront *Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil*, *le Dimanche de la vie*, sans parler de *Saint Glinglin* avant et après[1]. » En effet, entre 1936 et 1937, Queneau fait paraître trois « romans » fort autobiographiques, dont l'un en vers. Les deux en prose, Queneau les appellera plus tard « romans à clé » : en 1965, à l'occasion d'un entretien pour *Le Nouvel Observateur*, il parle de ses ouvrages en ces termes :

> Je n'ai écrit que deux livres qui soient des romans à clé. *Les Derniers Jours* qui vont être réimprimés, et *Odile* qui raconte des histoires du groupe surréaliste. Je vous avoue que je trouve *Les Derniers Jours* trop autobiographiques. Le jury du prix Rencontre les a choisis récemment pour réparer l'indifférence qui les avait accueillis. Comme ce jury est composé de gens que j'estime, je me suis laissé faire une douce violence[2]…

L'appréciation modeste qu'exprime Queneau au sujet des *Derniers Jours* est sans doute quelque peu jouée devant le micro d'interview d'un hebdomadaire destiné au grand public, mais, notons qu'il redira la même chose dans la préface à une nouvelle édition du roman, envisagée en 1974 chez Gallimard, et finalement non réalisée : « [*le roman*] ne demeurait épuisé qu'à ma demande, non que je le trouvasse plus mauvais qu'un autre mais parce que je l'estimais *trop* autobiographique[3] ». Queneau dans les années soixante et soixante-dix trouve excessif ce souci de soi propre aux romans de jeunesse.

Chêne et chien, qui raconte l'enfance de l'auteur à la première personne, peut être bel et bien considéré comme une autobiographie. À travers les héros des *Derniers Jours* et d'*Odile*, Vincent Tuquedenne et Roland Travy, on a l'impression d'assister à la vie réelle de l'auteur, respectivement la vie estudiantine en Sorbonne puis celle menée dans le mouvement surréaliste. Pendant que paraissent ces trois romans autobiographiques, Queneau écrit également *Les Enfants du limon*, qui ne raconte apparemment ni enfance ni adolescence de l'auteur, mais qui répond à une motivation sérieuse, celle de faire connaître ses recherches sur les fous littéraires. Et, à la fin de ce roman, Queneau lui-même apparaît

---

[1] Michel Décaudin, « Ne passez pas *Un rude hiver* », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 127.
[2] *De Sartre à Foucault / Vingt ans de grands entretiens dans « Le Nouvel Observateur »*, Hachette, 1984, p. 16.
[3] *OC* II, p. 1299. Souligné par Queneau.

en romancier auquel le proviseur du lycée confie l'objet de ses longues recherches. Après quoi, dans l'œuvre romanesque de Queneau, le personnage qui évoquerait directement l'image de l'auteur n'apparaît jamais, sauf dans la préface de *L'Œuvre complète de Sally Mara*. L'idée en a été envisagée dans l'ébauche de *Zazie dans le métro*[1], mais elle a été abandonnée dans la version finale.

Queneau a décidé d'adopter cette position sans doute pendant la rédaction d'*Un rude hiver*. Dans la version finale de ce roman, le héros est un homme de trente-trois ans, veuf et sans enfants, Bernard Lehameau. Mais l'avant-texte du roman nous apprend que, dans une première version[2], il y a deux Lehameau, le père et le fils, Théodore et Bernard. Queneau a écrit cette version qui contient huit chapitres jusqu'au 21 avril 1939 selon sa note, mais deux semaines après, le 5 mai, il a terminé la version publiée, qui n'a qu'un seul héros, Bernard Lehameau.

Dans la version initiale, le père et le fils vivent chacun leur histoire sentimentale : le fils, Bernard, languit d'un amour juvénile pour Helena, et le père, Théodore, se réjouit de rencontrer la petite fille Annette. L'âge du héros final se situe environ entre ceux du père et du fils dans la version initiale, mais ce héros est plus proche du personnage du père dans la version initiale, par ses traits amers et ses opinions politiques. Comme Daniel Delbreil le remarque, « la première version du roman avait un caractère autobiographique beaucoup plus marqué. […] L'avenir du jeune Bernard est tout tracé. Il semble destiné à "monter" à Paris et à devenir un Vincent Tuquedenne (ou un Roland Travy). Cet avant-texte est inséparable des *Derniers Jours* ou d'*Odile*[3] ». Mais, pourquoi Queneau a-t-il fusionné deux personnages initiaux en un seul ? Claude Simonnet nous fait part de l'avis de Queneau sur ce point : « Oui. J'avais fait une sorte de première version dans laquelle il y avait deux personnages, le fils et le père, et puis pour des raisons…je les ai réunis[4] ». On ne peut que constater la réticence de Queneau à s'exprimer clairement sur le sujet.

Ce propos de Queneau est la réponse à Simonnet qui lui a demandé, vers 1959, quels

---

[1] *OC* III, p. 1466-1467.
[2] Cette première version est reproduite dans *OC* II, p. 1376-1406.
[3] Daniel Delbreil, « Les prémices d'*Un rude hiver* », *TM*, n° 150+41-44, hiver 1989-printemps 1990, p. 52-53.
[4] *Queneau et après*, catalogue d'exposition, Bibliothèque municipale de Rouen, décembre 1980 ; la publication constitue le n° 18 des *AVB*, mars 1982, P. 96. Simonnet raconte de nouveau cette conversation avec Queneau à propos d'*Un rude hiver* lors de l'entretien réalisé en janvier 2001, *AVB*, n.s., n° 32-33, mars 2004, p. 41-42.

étaient les rapports entre l'histoire de *Hamlet* de Shakespeare et celle d'*Un rude hiver*, dont le nom du héros « Lehameau » est le calque français de *The Hamlet*. Simonnet remarque que le héros de la version finale a beaucoup de points communs avec le vrai père de Queneau, qui est décrit dans *Chêne et chien* et qui hante l'écrivain comme un fantôme. À la question de Simonnet, Queneau reconnaît qu'il y a un lien entre *Hamlet* et son roman, mais il n'en éclaircit pas les détails. Simonnet écrit un article sur Queneau et *Hamlet*[1], mais Queneau « n'a pas été d'accord sur tous les points[2] ». Dans cet article, Simonnet se demande « comment cet aspect autobiographique se rattache […] au thème de Hamlet » dans un roman dont la scène est le lieu natal de l'auteur, et dont le héros a une grande similitude avec le père réel de l'auteur : dans un tel roman, l'auteur s'identifie-t-il au père ou au fils ? Pour répondre provisoirement à cette question, Simonnet rappelle la discussion sur *Hamlet* dans *Ulysse* de James Joyce, dans laquelle il est question de savoir si Shakespeare s'identifie au prince Hamlet ou à son père assassiné. Simonnet insinue, semble-t-il, que Queneau s'identifie à la fois au père et au fils.

Il faut rappeler d'abord que l'histoire d'*Hamlet* est une légende scandinave, dont il existait déjà plusieurs versions avant le fameux drame écrit par Shakespeare. Dans l'épisode IX « Charybde et Scylla » d'*Ulysse* de James Joyce, Stephen Dedalus propose une lecture assez originale de cette tragédie : il lit *Hamlet* en s'appuyant sur la biographie de Shakespeare, et à partir de cette lecture il conjecture la vie réelle du dramaturge. D'abord, Stephen rappelle que le fils de Shakespeare, Hamnet, nom fort proche d'Hamlet, est décédé à l'âge de onze ans, et il suppose que Shakespeare projette l'image de son fils mort sur le héros de son drame. Il affirme ainsi que l'auteur d'*Hamlet* s'identifie, non au prince, mais au père qui est le Spectre. À partir de cette identification, l'image de Gertrude, la mère du prince et la femme du roi assassiné dans le drame, est liée à celle de la femme de Shakespeare, Ann, et Stephen imagine qu'elle trompe son mari avec l'un de ses frères, Richard. Shakespeare se venge donc, selon Stephen, de sa femme dans sa tragédie en prenant lui-même le rôle du Spectre. Pour les critiques littéraires d'aujourd'hui, il y a des points fort discutables dans la lecture de Stephen. Cette lecture semble pourtant proche de celle de James Joyce lui-même : « Dans *Hamlet*, le personnage principal, c'est le Spectre :

---

[1] Claude Simonnet, « La parodie et le thème de "Hamlet" chez Raymond Queneau », *Les Lettres nouvelles*, n° 34, 16 décembre 1959, p. 12-17 ; repris dans *CRQ*, n° 1, juillet 1986, p. 70-77.
[2] « Entretien avec Claude Simonnet », *AVB*, n.s., n° 32-33, mars 2004, p. 42.

ce n'est pas le vivant, c'est l'Autre ; non pas le mortel, mais l'immortel[1]. » En outre, dans cette lecture d'*Hamlet*, l'image de Shakespeare se rapproche de celle d'un autre héros d'*Ulysse*, Leopold Bloom, un homme redoutant l'infidélité de sa femme, et qui ne peut dissiper totalement l'image de son fils mort onze jours après sa naissance.

Or, dans la version finale d'*Un rude hiver*, Lehameau est tourmenté par le souvenir de sa femme morte dans un incendie, mais aussi par l'idée qu'elle était enceinte. Il exprime aux lecteurs, discrètement, son amertume d'avoir perdu son fils avant qu'il ait pu naître : « […] mieux vaut encore un fils au front que pas de fils du tout, pas d'enfants[2] ».

Il y a plusieurs points communs entre *Un rude hiver* de Queneau et *Ulysse* de Joyce. Queneau a créé un personnage d'à peu près le même âge que lui lors de la rédaction du roman, qui vit dans un lieu et à une époque qu'il a connus dans sa jeunesse, à savoir Le Havre en 1916. Ce procédé ressemble à celui de Joyce dans *Ulysse*, qui a créé Leopold Bloom, un homme mûr qui vit dans le Dublin du début du XX^{e} siècle. Et, comme Queneau qui a écrit *Un rude hiver* à Paris, Joyce a écrit *Ulysse* en se déplaçant de Trieste, via Zurich, jusqu'à Paris, en tout cas loin de Dublin. De surcroît, à l'instar de Joyce qui a inscrit dans son roman la date capitale de sa vie réelle (le 16 juin 1904, jour où il a rencontré sa femme), Queneau a utilisé sa date de naissance (le 21 février 1903) pour dater le commencement de la tragédie d'*Un rude hiver*. Surtout, leurs deux héros ont perdu leur fils, peu après la naissance dans le cas de Bloom, peu avant la naissance dans le cas de Lehameau.

On peut supposer que toute l'histoire d'*Un rude hiver* tourne autour de ce fils qui n'a pas pu naître. L'amertume de Lehameau est causée bien sûr par la perte de sa femme, mais il est tourmenté aussi d'avoir perdu l'occasion d'avoir un fils. De ce fait, Lehameau ne peut concurrencer ni son frère Sénateur, qui a un fils, même s'il est au front, ni Madame Dutertre, qui a été à un moment la mère d'un fils, même s'il est déjà mort. Et l'épisode de Madame Dutertre montre que, dans *Un rude hiver*, le Spectre est le fils, non le père. Le chapitre II de la première version, qui évoque un « rancard » de Bernard et Helena, plein de l'émotion d'un jeune homme naïf, est devenu le chapitre V de la version finale, rendez-vous de Bernard homme mûr avec Helena, dans une tonalité beaucoup plus sombre. Or, c'est précisément au cours de cette rencontre que Bernard raconte à Helena le destin

[1] James Joyce, *Œuvres* II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1995, p. 1364.
[2] *OC* II, p. 940.

tragique de sa femme et se dit : « mieux vaut encore un fils au front que pas de fils du tout, pas d'enfants », comme si un père s'excusait d'usurper à son fils un moment sentimental avec la jeune fille qu'il aime.

La scène du dîner avec Monsieur Frédéric est significative. Au début, Lehameau ne comprend pas bien la cause de son malaise indéfinissable devant M. Frédéric : « Lorsque Lehameau vit M. Frédéric devant son potage […], lorsqu'il vit cet homme qu'il connaissait à peine occuper cette place en face de lui, il demeura béant, le bras levé, immobile, la cuiller à la main ». Mais, au moment où lui vient à l'esprit l'idée de son fils à jamais virtuel, les choses changent : « M. Frédéric était donc assis à cette place, qui fut celle de son épouse, de la jeune fille qu'il aima et qu'il rendit femme, de celle qui était peut-être mère lorsque l'incendie la dévora. Lehameau éprouve une brusque et violente répulsion, M. Frédéric le dégoûta[1]. » M. Frédéric est usurpateur, non seulement de la place de Madame Lehameau, mais aussi de celle de leur fils.

En fait, le personnage que Queneau a supprimé n'est pas seulement le fils du héros. Daniel Delbreil nous signale que, dans un tableau généalogique figurant parmi les fiches préparatoires, il y a un « Père », dont l'épouse est morte dans un incendie et qui a deux fils, Sénateur et Théodore[2]. Or dans la version finale, le père du héros « ma foi vég[ète] à la campagne au milieu d'un champ de pissenlits[3] ». Ainsi, Bernard Lehameau dans la version finale est entièrement privé de relation paternelle. Peut-on dire qu'*Un rude hiver* est une histoire de la perte de paternité ? À l'instar de Shakespeare qui, selon la lecture de Stephen Dedalus, s'identifie au Spectre qui guide son fils, alors que l'auteur vivant pense à son fils mort, Queneau s'identifie-t-il au fils mort qui guide le père, en pensant à son vrai père ? Stephen Dedalus, en déroulant sa lecture d'*Hamlet*, pose une question : « […] si le père qui n'a pas de fils n'est pas un père le fils qui n'a pas de père peut-il être un fils[4] ? »

Le rapport père et fils est le thème majeur de l'œuvre de Queneau, comme il l'est dans l'œuvre de Joyce. Dans *Ulysse*, pour développer ce thème, Joyce a emprunté la structure de l'*Odyssée* (« c'est Joyce qui a sans doute le mieux exprimé la relation père-fils, qu'Homère n'avait qu'esquissée[5] ») ; de la même manière, Queneau emprunte le cadre général

[1] *OC* II, p. 971-972.
[2] Daniel Delbreil, « Les prémices d'*Un rude hiver* », p. 47-48.
[3] *OC* II, p. 919.
[4] James Joyce, *Œuvres* II, p. 236.
[5] Denis Kohler, l'article « Ulysse » dans *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de

d'*Hamlet*, où l'on discute moins du rapport entre le père et le fils que de celui entre la mère et le fils. En effet, ni dans l'*Odyssée* ni dans *Hamlet*, le rapport père-fils n'est l'un des thèmes majeurs.

Jean-Michel Rabaté appelle ce que développe Stephen dans l'épisode IX d'*Ulysse* « une théorie de la création réduite à une autobiographie sublimée[1] ». Selon Stephen, *Hamlet* est une autobiographie déguisée de Shakespeare sous le masque d'une légende scandinave. La souffrance individuelle de l'auteur s'exprime sous une forme empruntée à un récit populaire et collectif.

Dans *Un rude hiver*, comme Claude Simonnet et André Targe[2] le signalent, il y a des similitudes avec *Hamlet* : deux fossoyeurs, un traître, un amour incestueux pour la belle-sœur, etc. En même temps, Queneau appose la plus grande marque, le nom du héros, Lehameau, traduction littérale de « The Hamlet ». Cette référence, à la fois directe et difficile à discerner, était inscrite explicitement dans la première version : d'une manière évidente dans la scène où Annette appelle Théodore « monsieur Amelette » ; moins directement dans la scène où le jeune Bernard refuse de prononcer son nom de famille devant Helena, jeune fille anglaise, en disant qu'il a « de très importantes raisons[3] ». Mais dans la version finale ces indications ont été enlevées, comme l'on enlève l'échafaudage après l'achèvement d'une construction. De la même manière, Queneau ne voulait-il pas écrire une histoire de la paternité, par le manque même de cette relation familiale ? Autrement dit, *Un rude hiver* n'est-il pas une histoire de la relation du père et du fils, confirmée par la disparition de l'un, comme l'est *Hamlet* de Shakespeare ? Les propos de Stephen sont ici suggestifs : « *Amor matris*, génitif objectif et subjectif, peut être la seule chose vraie de cette vie. On peut envisager la paternité comme une fiction légale. Est-il père aimé comme tel par son fils, fils comme tel par son père ? » La paternité est quelque chose comme l'Église qui est « fondée inébranlablement parce que fondée […] sur le vide. Sur l'incertitude, sur l'improbabilité[4] ».

Dans la première étape du manuscrit, la date de l'incendie n'était pas déterminée[5].

Pierre Brunel, Éd. du Rocher, 1988, p. 1428.

[1] Jean-Michel Rabaté, *Joyce / Portrait de l'auteur en autre lecteur*, Cistre-essais, 1984, p. 11.

[2] André Targe, « Poor Lehameau », *Silex*, n° 3, 1er trimestre 1977, p. 104-116, Grenoble.

[3] *OC* II, p. 1401, 1393.

[4] James Joyce, *Œuvres* II, p. 235.

[5] Daniel Delbreil, « Les prémices d'*Un rude hiver* », p. 48.

Lorsque Queneau a décidé de supprimer un des personnages principaux, père ou fils, il a daté cette disparition du 21 février 1903, le jour de sa naissance : il a choisi ainsi d'effacer lui-même. Alors, ce que Queneau a écrit dans *Un rude hiver*, n'est-ce pas un monde où il n'a pas pu naître ? Dans ce cas, le roman serait une très curieuse forme d'autobiographie qui, utilisant le cadre d'*Hamlet* de Shakespeare, montre un univers né de « l'inexistence » du moi.

La littérature ne peut se suffire d'être une autobiographie. Mais, elle ne peut se faire mythe. Alors, il faut transformer l'autobiographie, auquel nul écrivain ne peut échapper, en « imitant » les œuvres des anciens. Nietzsche dirait qu'il faut une « métamorphose de la musique en images à l'âme populaire » pour que naisse la tragédie. Mais l'individu écrivain aurait besoin d'une autre sorte de transformation.

À propos de cette transformation de l'autobiographie en une œuvre autre, Queneau évoque William Faulkner :

> Après *Mosquitoes* et la triple trivialité du recueil de poèmes, de l'autobiographie et du regard sur soi-même en tant qu'artiste, il n'était guère possible de prévoir ce que serait l'œuvre future de Faulkner. Deux ans après, il publiait *le Bruit et la Fureur*. Qu'avait-il vécu entre-temps ? Il avait vécu entre autres un « événement créatif », il avait résolu un problème de technique, il était passé du monde de l'empirisme chimique dans celui de la théorie verbale. De souffleur, il était devenu alchimiste[1].

Dans sa préface pour *Moustiques* de Faulkner, Queneau pose une question cruciale pour la création littéraire : « Où donc les romanciers vont-ils prendre ce qu'ils nous racontent ? », et il se demande si ce qui est raconté dans *Moustiques* est une expérience réellement vécue par l'auteur ou non, puisque, entre *Moustiques* et *Le Bruit et la Fureur*, le changement d'écriture de Faulkner est si radical que l'on ne voit pas où sont les sources de ces œuvres, de l'une comme de l'autre.

Ce que Queneau a vécu au cours de la rédaction d'*Un rude hiver*, n'est-ce pas ce qu'il appelle un « événement créatif » à propos de Faulkner, n'aurait-il pas découvert l'« alchimie » qui transforme l'écriture personnelle en autre chose ?

Faulkner lui-même parle d'un de ses romans *Sartoris*, écrit juste avant *Le Bruit et la Fureur*, et qui a inauguré ce qu'on appellera plus tard la « Yoknapatawpha Saga » :

---

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 121.

> À partir de *Sartoris*, j'ai découvert que mon propre petit timbre-poste de terre natale valait la peine de l'écriture, que je ne vivrais jamais assez longtemps pour l'épuiser, et qu'*en sublimant le réel en apocryphe*, j'aurais l'entière liberté d'employer pleinement tout le talent que je pouvais avoir. Cela m'ouvrit une mine d'or de personnages : c'est ainsi que je me suis créé un univers bien à moi[1].

Queneau, en écrivant *Un rude hiver*, n'avait pas l'intention d'écrire une œuvre telle qu'*Ulysse* de Joyce ou *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner. Mais en choisissant Le Havre comme scène du roman, il a eu l'ambition de faire de sa terre natale, qu'il connaissait à fond, une histoire présentant une certaine généralité, comme Joyce a choisi Dublin pour cadre spatial d'*Ulysse* et Faulkner sa ville natale du Sud américain.

Un rude hiver est l'histoire d'un homme qui, haïssant la foule (les gens, les pauvres, les ouvriers, les bourgeois, les juifs, les francs-maçons, les Havrais…), accepte finalement de bon cœur d'être « comme tout le monde ». « Après tout, dit Lehameau, je ne sors pas de la cuisse de Jupiter[2] ». L'expression signifie, naturellement, que « je ne suis qu'un homme modeste », mais, prise au sens littéral, elle veut dire que « je ne suis pas Dionysos », mais un simple homme né d'une mère et d'un père, au Havre : on ne peut jamais tricher sur son origine. Or, on parle souvent de « l'origine de la tragédie » ou de « l'origine de la littérature » par rapport au mythe. Cette lignée est-elle authentique ? La littérature peut-elle re-devenir mythe ? On l'ignore. Mais, comme Annette a miraculeusement « métamorphosé » Lehameau par sa flamme, un récit individuel peut se transformer au moins, par le travail de l'auteur, en un livre qui invite à une expérience collective un large public.

[1] Interview pour la *Paris Review* (1955) avec Jean Stein van den Heuvel ; repris dans *Romanciers au travail*, Gallimard, 1967, p. 20 ; William Faulkner, *Œuvres romanesques*, I, bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 1079. Nous soulignons.
[2] *OC* II, p. 993.

Chapitre IV
La trilogie de la Ville Natale

Tout le long de cette première partie, nous avons examiné l'évolution de la notion du mythe chez Raymond Queneau, en suivant son parcours littéraire depuis le début de sa carrière jusqu'à la première moitié des années 1940, dans ses rapports avec le mouvement surréaliste ou l'amitié intellectuelle avec Georges Bataille, sans omettre de signaler sa lecture de Nietzsche et de James Joyce. Pour terminer ce parcours, et avant d'analyser de près, dans ses œuvres postérieures, aussi bien l'utilisation de mythes préexistants qu'une éventuelle création de nouveaux mythes, nous étudierons ce qu'on appelle habituellement « la trilogie de la Ville Natale » : *Gueule de pierre*, *Les Temps mêlés* et *Saint Glinglin*, car, parmi toutes les œuvres de Queneau, ces trois romans traitent le plus ouvertement de la question du mythe dans la littérature.

Queneau a fait paraître son deuxième « roman », *Gueule de pierre*, en 1934 : en fait, ce livre ne porte pas de sous-titre générique comme « roman » ou « poèmes[1] ». N'étant pas satisfait de cette œuvre, Queneau commence à écrire la suite vers 1939 en l'intitulant provisoirement *Gueule de pierre II*, et publie en 1941 *Les Temps mêlés*. En poursuivant le même projet, il remanie les deux livres précédents et ajoute de nouvelles parties pour mettre un point final à son projet avec la publication de *Saint Glinglin* en 1948. En somme, Queneau consacre une quinzaine d'années pour accomplir son dessein initial. À la différence de l'œuvre de 1934, celle de 1941, ainsi que leur prolongement en 1948, sont sous-titrés « roman ». Ce qui attire notre attention au premier abord, c'est la forme particulière de ces ouvrages, qui semblent un patchwork de différents genres littéraires. *Gueule de pierre* est composée de trois parties ; la première est une sorte de monologue d'un personnage, la deuxième un récit de style romanesque et la troisième douze poèmes de style épique sous les signes du zodiaque. *Les Temps mêlés* comporte également trois

[1] Claude Debon, « Notes sur la genèse de *Gueule de pierre* », *Doukiplèdonktan ? / Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 67.

parties ; la première est constituée encore de douze poèmes mais de style nettement plus léger que le précédent, la deuxième présente un monologue et la troisième est entièrement écrite sous forme théâtrale. *Saint Glinglin* comporte sept parties, dont les trois premières sont la reprise avec des modifications de *Gueule de pierre* : notons que la troisième partie poétique est réécrite dans *Saint Glinglin* à la première personne, si bien qu'on peut la considérer comme un monologue versifié. La première partie des *Temps mêlés* a disparu dans le roman final, huit poèmes sur les douze figurant dans le recueil intitulé *Bucoliques*. Le monologue des *Temps mêlés* est repris avec des modifications, et la partie sous forme théâtrale, réécrite, donne lieu à un récit de style romanesque dans *Saint Glinglin*. Pour achever le livre, Queneau rédige deux parties entièrement nouvelles, l'une étant un monologue et l'autre un récit de style romanesque.

Un document intitulé « Histoire d'une pétrification[1] » montre l'élaboration de *Gueule de pierre* et *Les Temps mêlés*. Il s'agit d'une série de textes rassemblant des notes préparatoires des deux romans, ordonnées et réécrites postérieurement par Queneau en suivant les dates. Selon ce document, la première idée concrète de *Gueule de pierre* est venue à Queneau le 19 août 1933. Jean-Philippe Coen fait remonter l'origine du roman à la fin de 1931 ou au début de 1932 en se référant à une note sur des petits papiers glissés dans le cahier de l'écrivain, reproduite dans *Journaux*[2]. En tout cas, c'est l'époque où Queneau était lié d'une amitié intellectuelle avec Georges Bataille, avec lequel il fit paraître l'article « La critique des fondements de la dialectique hégélienne » en mars 1932. Comme nous l'avons vu, cet article est écrit pour critiquer l'emploi abusif, au moins selon eux, de la dialectique hégélienne par Engels qui ambitionnait d'établir la « dialectique de la nature ». Les deux jeunes écrivains contestent cette idée en montrant que la dialectique ne peut s'appliquer qu'à « la science de l'esprit ». L'année suivante, Bataille fait paraître l'un de ses premiers articles d'importance « La notion de dépense », dans lequel il poursuit la réflexion sur la lutte de classes d'après la dialectique hégélienne, tout en s'inspirant des travaux ethnologiques de Marcel Mauss, *Essai sur le don*. Queneau, de son côté, développe les idées contenues dans « La critique des fondements de la dialectique hégélienne » dans son deuxième roman, *Gueule de pierre*.

Rappelons-nous que l'une des intentions de Queneau, en rédigeant *Gueule de pierre*,

[1] Reproduit dans *OC II*, p. 1272-1285.
[2] *Journaux*, p. 293 ; *OC II*, p. 1483.

était de « créer des mythes », comme il l'a avoué dans les lettres adressées à un poète anglais et à une femme[1]. Dans ce dessein, il a intégré dans son livre les conceptions scientifiques en vogue à l'époque, telles la psychanalyse de Freud et l'ethnologie de Mauss, mais il a finalement constaté son impuissance à inventer des mythes. Le sentiment d'échec se tourne en réprobation contre certains écrivains contemporains ayant la même sorte d'ambition ; il les critique de manière virulente dans son article « Le mythe et l'imposture » : « Que si l'on prétend inventer des mythes — mais les mythes ne s'inventent pas[2]. » En feignant la sévérité envers ses « contemporains », ce qu'il condamne le plus est sans doute sa propre attitude à l'égard des mythes en écrivant *Gueule de pierre*.

Devant cette condamnation incisive, on pourrait penser qu'il ne serait plus question de mythes dans les deux œuvres suivantes de la trilogie, or la problématique du mythe y est reprise, mais autrement. Examinons donc l'évolution dans le traitement de cette problématique à travers ces trois livres.

C'est autour de la parution de l'article « Le mythe et l'imposture », en février 1939, que Queneau a entamé le projet de *Gueule de pierre II*. En fait, il avait eu, semble-t-il, l'intention de prolonger *Gueule de pierre* avant même de l'achever en 1934 : dans « Histoire d'une pétrification », se trouvent en novembre 1933 les mentions suivantes : « Cinq parties : / 1 La Ville Étrangère / 2 La Ville Natale / 3 Les Collines Arides / Plus peut-être : / 4 Le Supplice ?? / 5 Madame Mère[3] ?? » Les trois premières parties correspondent à celles du livre publié en 1934, mais les sujets abordés dans les deux dernières ne paraîtront, du moins comme question majeure, ni dans le roman en 1941 ni dans celui de 1948. On voit ainsi que l'auteur n'avait pas encore, en 1933, d'idée précise sur la suite. « Histoire d'une pétrification » signale également que l'auteur a repris le projet en automne 1938, sous le titre provisoire *Gueule de pierre II*, en réfléchissant à la composition du livre, et que, dans la première moitié de l'année 1939, il a concrétisé son idée en définissant quelques thèmes de l'œuvre[4]. C'est dire que, en condamnant la prétention de certains écrivains d'inventer des mythes dans son article, Queneau n'abandonnait pas totalement la réflexion sur le rapport entre les mythes et la littérature.

---

[1] Voir les appendices de *Gueule de pierre* dans *OC II*, p. 1287-1290.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 155.
[3] « Histoire d'une pétrification », *OC II*, p. 1276.
[4] *Ibid.*, p. 1279-1280

1. Pierre et Dussouchel : le créateur d'un dieu et le scientifique

L'histoire des *Temps mêlés* est proprement la suite de *Gueule de pierre*. Pierre, l'aîné de la famille Kougard, est maintenant le maire de la Ville Natale. Le cadet Jean se retire dans les montagnes pour vivre avec sa sœur Hélène qui était séquestrée par le Père. Et le puîné Paul mène une vie oisive dans une vive répugnance à l'égard de la nature et une grande admiration pour le cinéma. À part la statue du Père pétrifié, posée sur la Grande Place et devenue objet de culte, la Ville Natale possède de vieilles coutumes et croyances, qui sont altérées par l'arrivée de Touristes Étrangers et de scientifiques explorant ces traditions.

Dans *Les Temps mêlés*, celui qui agite le plus explicitement la problématique du mythe, c'est le personnage Dussouchel, qui n'existait pas dans *Gueule de pierre*. Louis Dussouchel visite la Ville Natale à l'occasion des fêtes de la Saint-Glinglin, en tant que « le folkloriste, le linguiste, le sociologue, l'ethnologue, l'anthropologue. Et chargé d'une mission officielle par le gouvernement voisin[1] ». C'est un personnage manifestement ridiculisé par l'auteur. Trop fier et même orgueilleux de son statut professionnel « scientifique », il ne se considère ni comme un touriste ni comme un journaliste, et se présente, avant même de prononcer son nom, en disant : « Je suis en mission officielle et scientifique[2]. » Il se singularise dès son apparition par son pédantisme (« Quelle langue ! Quelle syntaxe ! Quelle diction[3] ! »), ou par son caractère retors (le pot-de-vin pour l'Huissier[4]). Ses recherches sur la Ville Natale ne s'appuient pas sur les paroles recueillies au cours d'une enquête sur les lieux, mais sur le *Guide officiel* rédigé par le nouveau et jeune maire Pierre Kougard (« […] ce *Guide* est un peu mon œuvre. En tout cas, je l'ai écrit — entièrement — de la main que voici[5] »). En fait, Dussouchel est un personnage qui prête une importance à ce qui est « officiel », soit sa propre situation, soit sa source d'information : son arrogance consiste dans le fait qu'il est en « mission officielle » et il croit aveuglement le *Guide officiel* en faisant fi des paroles de Mulhierr[6]. Pierre,

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1037.
[2] *Ibid.*, p. 1036.
[3] *Ibid.*, p. 1035.
[4] *Ibid.*, p. 1037.
[5] *Ibid.*, p. 1064.
[6] *Ibid.*, p. 1050-1051.

ambitionnant de créer un nouveau culte dans sa Ville Natale, demande au folkloriste de l'aider par ses conseils autorisés. Ce dernier, enthousiaste à l'idée d'« assister ainsi à la naissance de nouveaux mythes, de nouveaux rites[1] », rédige son rapport pour « proposer d'instaurer quelques rites de puberté en attendant l'institution des sacrifices humains et des repas totémiques[2] ».

En face du folkloriste, Pierre confie son intention :

> […] d'après ce que vous disiez, j'avais cru comprendre que vous ne vous intéressiez qu'aux créations collectives, populaires. Or, moi, ce que je fais, c'est tout à fait personnel. Cela ne vient que de moi, c'est MA création. J'en prends toute la responsabilité. J'invente. Ce n'est pas le peuple actuel de mes administrés qui m'a suggéré ces innovations et ces réformes que je prépare. Je les tire de moi-même. Certes, j'utiliserai bien d'anciennes légendes, d'anciennes coutumes, d'anciens us, mais dans l'ensemble, je suis un créateur. Comprenez-vous bien, monsieur Dussouchel, je fais œuvre de Créateur. Je suis un Fondateur, monsieur Dussouchel, une sorte d'Architecte[3].

Pierre, qui envisage l'établissement d'un nouveau dieu par sa création personnelle, rappelle l'auteur de *Gueule de pierre* qui explique, dans la lettre adressée à une femme, qu'il a essayé de « créer une sorte de mythologie — personnelle[4] ». Pierre s'attache surtout à sa création personnelle par opposition aux créations collectives, or, la problématique de l'individualité et de la collectivité était, nous l'avons vu, l'une des préoccupations majeures de Queneau à cette époque. Les mots « j'utiliserai bien d'anciennes légendes » évoquent l'aveu qu'a fait Queneau dans une lettre à H. G. Porteus : « I tried in a book called *Gueule de Pierre* […] to sojourn in the realm of myths, to create my own and to *use* them and to make the others do so (J'ai essayé dans un livre intitulé *Gueule de Pierre* […] de séjourner dans le domaine des mythes, de créer les miens propres, de les *utiliser* et de faire que les autres le fassent[5]) ». Le mot « use (utiliser) » souligné par Queneau semble l'accuser lui-même, mais aussi certains « savants » qui se livrent à la « consommation » de leurs « travaux », comme cela est dit dans l'article « Richesse et limite[6] ». Enfin, l'évocation de l'« Architecte » pour désigner le créateur rappelle un personnage de la

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1066.
[2] *Ibid.*, p. 1069.
[3] *Ibid.*, p. 1066.
[4] Les appendices de *Gueule de pierre, OC II*, p. 1290.
[5] *Ibid.*, p. 1288. Traduit par les soins des éditeurs d'*OC* II.
[6] *Le Voyage en Grèce*, p. 97.

mythologie grecque, Dédale, forgeron et architecte du labyrinthe, dont la parole, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, apparaîtra dans l'épigraphe du dernier roman de Queneau, *Le Vol d'Icare*. Dédale est également une figure emblématique dans les romans de James Joyce, dont l'un des héros, Stephen Dedalus, tire son nom de ce fameux forgeron grec. L'épigraphe du *Portrait de l'artiste en jeune homme* cite également un passage des *Métamorphoses* d'Ovide, qui présente l'architecte comme l'artiste qui ne recule pas face à la difficulté de la création. À la fin du roman, Stephen Dedalus est plein de confiance dans sa potentialité artistique ; ce jeune homme réapparaîtra dans *Ulysse*, mais comme celui qui ne connaît jamais le succès dans le domaine littéraire, voire artistique. En somme, à travers le personnage de Pierre Kougard dans *Les Temps mêlés*, Queneau semble décrire sa propre image lors de la rédaction de *Gueule de pierre*, qui ambitionnait de créer des mythes personnels, avant d'être désillusionné et de constater son échec. L'identification de l'auteur avec le personnage paraît plus plausible si l'on se rappelle que Pierre, sous l'influence du folkloriste, croit de nouveau à la valeur primordiale de la science, croyance absolue mais naïve qui déclenche une catastrophe dans sa Ville Natale. Ce personnage évoque ainsi l'auteur qui, convaincu de pouvoir créer des mythes en recourant aux sciences nouvelles, s'est finalement rendu compte qu'une telle création ne serait jamais qu'« imposture ». L'approche scientifique des mythes et des rites est jugée ici totalement négative.

Par ailleurs, outre son influence scientifique sur Pierre, Dussouchel a pour vice fondamental, comme le remarque Cécile Haye, « de ne pas croire[1] » aux mythes ni aux rites de la Ville Natale. Il se moque de ceux qui, dans la Ville Natale, croient à l'efficacité du chasse-nuage apportant l'éternel beau temps, ou à l'activité d'Étienne le croque-mort qui ramasse chaque nuit les morceaux de pierre des vingt-quatre colonnes s'élevant successivement, la veille, à chaque heure. Il se moque même de Pierre, son confident, qui garde la même croyance que ses administrés. Après avoir pourtant reconnu « une âme de touriste[2] » dans sa propre attitude, le folkloriste regrette son acte et cesse de participer au projet de Pierre en lui avouant qu'il se moquait de lui, qu'il ne croyait nullement aux mythes et aux rites « primitifs et rudimentaires[3] » de la Ville Natale, et, en tant que savant, qu'il ne croit qu'à la science. Finalement, il se réjouit de retourner à « une science solide,

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1069.
[2] *Ibid.*, p. 1081.
[3] *Ibid.*, p. 1075.

étayée de fiches et de bibliographie », de se retourner vers « une lumière électrique sous laquelle se patinent tendrement les plus lourds dictionnaires », de revenir « aux sérieuses études » en quittant « le monde trouble de l'élaboration[1] » : enfin, il se vante de sa « franchise », en face de ce peuple qu'il trouve naïf. Le personnage de Dussouchel nous rappelle la réprobation de Queneau envers certains savants qui cherchent le mythe ou les mythes « dans les livres de savants spécialistes et non dans une réalité vivante ». « Une telle mythologie, poursuit Queneau, ne se différencie [*pas*] de la littérature », puisqu'on ne la considère que comme fiction ou mensonge. « Qu'est-ce alors, dans ce cas, qu'un mythe — vidé primo de toute vie, secundo de toute intelligence — sinon une imposture, une pseudo- littérature[2] ». Certes, Dussouchel n'abandonne jamais une attitude rigoureusement scientifique en tant que folkloriste ou ethnologue, mais la condamnation incisive de ce personnage par Queneau tient à ce que ce scientifique étudie les choses auxquelles il ne croit pas, ou ne peut pas croire. Queneau, en particulier dans cette deuxième moitié des années 1930, pense que les mythes sont profondément liés à notre vie de tous les jours : « Si nous réalisions ces mythes nous apprendrions peut-être quelque chose de valable pour nous et pour notre vie telle que nous la menons en ce monde civilisé[3]. » Pour Queneau, les mythes détachés de notre vie ne signifient rien : tels mythes ne sont qu'« une imposture » ou « une pseudo-littérature ».

La confiance totale de Pierre dans la légende du chasse-nuage et de la tournée du croque-mort laisse Dussouchel perplexe : « DUSSOUCHEL : Vous m'assurez que vous croyez à une légende aussi fantasmagorique ? / PIERRE : Je n'y crois pas, je n'ai pas besoin d'y croire. C'est comme ça[4]. » L'attitude de Dussouchel à l'égard des mythes se distingue nettement de celle de Pierre par le fait que ce dernier a conscience que les mythes se lient à la vie réelle. Dussouchel affirme dès son arrivée à la Ville Natale : « La politique ne m'intéresse pas […]. Je ne m'occupe que de science et je ne suis venu en cette ville que pour en étudier les mœurs curieuses[5]. » Or, si Pierre souhaite introduire de nouveaux mythes et de nouveaux rites dans la Ville Natale, c'est, selon sa déclaration, dans une

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1081.
[2] *Le Voyage en Grèce*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 70.
[4] *Les Temps mêlés*, p. 1076.
[5] *Ibid.*, p. 1038.

intention politique : « Il faut un dieu à ces gens, mes concitoyens, mes administrés[1] […]. » Mais celui qui décèle, avec perspicacité, les vraies intentions de Pierre est, non pas Dussouchel, mais Mulhierr, un garçon boucher. Il croit, faussement d'ailleurs, que le Père Kougard a été assassiné par Pierre, et, en entendant dire que ce dernier veut établir « une espèce de religion » avec la statue de l'ancien maire pétrifié, il insulte le jeune maire en ces termes : « Ton dieu, c'est toi qui l'as fabriqué. Tu as tué ton père, tu l'as jeté dans la source et tu en as ramené ce caillou. Et maintenant tu vas nous faire croire…tu vas nous faire croire…que tu es un dieu[2]. » Ces propos de Mulhierr font enrager Pierre. Mulhierr, simple citoyen, se rend compte intuitivement du désir profond de Pierre, il devine qu'en faisant vénérer la statue de son père comme un véritable objet de culte, le jeune maire désire devenir le dieu, par identification, inconsciente sans doute, avec son père. Ce n'est pas le scientifique Dussouchel qui découvre chez Pierre le mécanisme psychologique expliqué par Freud, c'est Mulhierr, vulgaire et sans éducation, qui pénètre le fond de Pierre, lequel ignore sans doute les mobiles véritables de sa conduite.

Enfin, influencé par Dussouchel, Pierre décide de rejeter les anciennes coutumes de la Ville Natale en les considérant comme non scientifiques. Il fait cesser le fonctionnement du chasse-nuage pour prouver l'inutilité de cette ancienne coutume nullement scientifique. Alors, la pluie tombe. La vieille coutume démontre ainsi son efficacité inébranlable dans la réalité météorologique. La statue du père se dissout sous la pluie, en même temps que l'autorité de Pierre s'effondre : le jeune maire, désarmé devant les mythes et les rites, est chassé sous le blâme de ses administrés. La surestimation de la science et le mépris des anciennes coutumes lui imposent de quitter définitivement son pays.

Dans ces épisodes, Dussouchel aussi bien que Pierre, ne mettant aucunement en doute la supériorité de la science, se reconnaissent finalement impuissants devant les anciens mythes et les anciens rites, ainsi que devant les gens qui ont une croyance profonde et sincère en ces coutumes. Autrement dit, la science est vaincue par les mythes. L'idée est clairement exprimée dans l'article « Le mythe et l'imposture » rédigé à la même période : Queneau condamne non seulement « l'anti-raison » qui tente de construire les mythes dans « l'expression inconsistante de subconscients individuels », mais aussi « la raison » qui va chercher les mythes « dans les livres de savants spécialistes et non dans une réalité

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1066.
[2] *Ibid.*, p. 1063.

vivante[1] ». « La raison et ses systèmes, écrit-il, se déconcertent non moins facilement devant la *quiétude*, qu'ils s'obstinent à confondre avec l'inaction[2]. » Cette « *quiétude* », dépassant l'opposition entre l'action et l'inaction, entre le Plus et le Moins, ou entre OUI et NON, n'est-elle pas précisément l'état de Pierre avant qu'il ne soit influencé par Dussouchel : « Je n'y crois pas, je n'ai pas besoin d'y croire. C'est comme ça[3] », et la quiétude n'est-elle pas symbolisée par « le beau temps fixe » dans la Ville Natale ?

En poursuivant l'histoire de *Gueule de pierre* qu'il avait écrite en tirant parti des sciences nouvelles à l'époque, la psychologie de Freud et l'ethnologie de Mauss, Queneau a mis à nu dans *Les Temps mêlés* le support de son écriture dans le roman antérieur. Dans la mesure où son contenu reste le même, l'entreprise de Queneau paraît contradictoire : comment un écrivain, après avoir publié un livre, peut-il faire paraître un autre livre comme sa « suite », en mettant dans ce dernier le dénigrement de la motivation même de l'écriture du premier ? C'est Maurice Blanchot qui a justement exprimé cette perplexité du lecteur : « Croit-il à ce qu'il conte ? Ne joue-t-il pas ? Et ce jeu, n'est-ce pas une manière qu'il a de se cacher à soi-même son frisson devant l'étrangeté qu'il évoque ? » En définissant *Les Temps mêlés* comme « roman mythologique », le critique littéraire affirme : « On ne fonde la foi dans l'incroyable qu'en mettant en doute, par la combinaison insolite du sérieux et du cocasse, les relations stables des choses jusqu'aux rapports habituels des mots. Il est nécessaire que l'auteur, dans la fiction étrange qu'il propose, ne puisse paraître ni dupe ni imposteur[4] ». On ignore si Blanchot a lu l'article « Le mythe et l'imposture » de Queneau, mais en tout cas, il s'agit aussi bien pour Blanchot que pour Queneau de l'imposture et du mythe. Blanchot souligne « l'humour » dans *Les Temps mêlés*. Au-delà de cette remarque sur l'humour et la drôlerie exploités dans le roman, ne peut-on supposer que Queneau, face à l'impossibilité qu'il éprouvait à cette époque de la création de mythes, ait joué en appliquant à contre-pied le masque de « l'imposture » à son « roman mythologique » ? Dans *Les Temps mêlés*, à travers les personnages Dussouchel et Pierre, Queneau critique sa propre attitude envers les mythes lors de la rédaction de *Gueule de pierre* tout en en conservant le contenu. *Les Temps mêlés* comporte ainsi l'invention de mythes non seulement par Queneau dans *Gueule de pierre* (le cassage de vaisselle ou « le

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 154-155.
[2] *Ibid.*, p. 153. Souligné pas Queneau.
[3] *Les Temps mêlés*, p. 1076.
[4] Maurice Blanchot, « Romans mythologiques », *Faux pas*, Gallimard, 1943, p 228.

Printanier », référés à Mauss et à Freud) mais aussi par Pierre et Dussouchel (la statue pétrifiée, « repas totémiques », etc.). Cette mise en abyme ne montre-t-elle pas que l'invention de l'auteur est aussi illusoire que celle de ses personnages ? Mais un écrivain peut-il annuler aussi facilement ce qu'il a écrit auparavant ? Ainsi, le lecteur ne peut jamais savoir où est la frontière entre la sincérité et la plaisanterie de l'auteur.

Dans *Saint Glinglin*, le personnage de Dussouchel est moins caricatural que dans *Les Temps mêlés*. Il n'est pas prétentieux, mais plutôt sympathique, et l'on peut même apercevoir dans ses attitudes une sincérité scientifique. S'il cherche toujours le savoir dans les livres (« […] il évitait les sujets dont il ne connaissait pas la bibliographie[1] »), il respecte au moins l'ancienne coutume de la Ville Natale : le chasse-nuages[2] (« "[…] — Mais, c'est efficace ? vraiment ? ce chasse-nuages ? / — Ce n'est pas un simple mythe", déclara Dussouchel d'un air enjoué[3] »), sans toutefois croire à l'efficacité de cet objet (« Ne pensez-vous pas qu'il y ait une sorte de coïncidence entre le beau temps et cet objet[4] ? » ; « Il avait emporté un imperméable dans ses bagages, car il ne croyait pas aux légendes[5] »). Il ne se vante pas, comme dans *Les Temps mêlés*, d'être un scientifique, mais se présente devant les Urbinataliens comme un simple touriste. Le *Guide Officiel* n'est plus un ouvrage auquel l'ethnologue puisse se reporter sans honte (« Je l'ai appris dans le Guide, répondit modestement Dussouchel[6] »), et, contrairement au Dussouchel des *Temps mêlés* qui appréciait bien « la couleur locale » ou « les mœurs locales », en somme tout ce qui est « pittoresque », celui de *Saint Glinglin* parle avec discrétion ou précaution pour éviter le stéréotype méprisant de son métier : « N'est-ce pas que c'est pittoresque ici ? Ce n'est pas que je sois tellement fou du pittoresque[7]… » Et à l'auberge Hippolyte des *Temps mêlés*, c'est Dussouchel qui a dupé Mulhierr en quelque sorte, alors que dans *Saint Glinglin*, l'ethnologue est volé par le patron qui réclame un prix élevé pour quelques bouteilles de « fifrequet[8] ». Surtout, le premier Dussouchel a négligé l'épisode raconté par Mulhierr en

[1] *Saint Glinglin*, p. 310.
[2] Dans *Les Temps mêlés*, Queneau écrit « le chasse-nuage », et dans *Saint Glinglin* « le chasse-nuages ».
[3] *Saint Glinglin*, p. 301.
[4] *Ibid.*, p. 312.
[5] *Ibid.*, p. 334.
[6] *Ibid.*, p. 304.
[7] *Ibid.*, p. 302.
[8] *Ibid.*, p. 309.

lui disant dédaigneusement : « Ce que vous nous avez raconté ne m'intéresse pas du tout. Je vous ai demandé de vieilles légendes et non des échos pour feuilles de chantage. Je suis un folkloriste non un policier[1] », tandis que le second, après avoir écouté la même histoire, réagit d'une manière tout à fait différente : « "Voilà qui est fort intéressant", murmura-t-il pensivement[2]. »

Dans *Les Temps mêlés*, Pierre demande à Dussouchel de l'aider dans l'établissement d'un nouveau culte, et ce dernier s'en réjouit. Or, dans *Saint Glinglin*, il poursuit seul son dessein, et l'ethnologue, en l'entendant, désapprouve le projet : « […] je suis venu ici, à la fin de, et dans un but scientifique, assister aux fêtes classiques de la Saint-Glinglin. Il serait pour moi désolant qu'elles fussent en quoi que ce soit modifiées[3]. » Il témoigne ainsi du respect pour les anciens mythes et les anciens rites de la Ville Natale. Et si Pierre fait cesser le chasse-nuages, ce n'est pas pour démontrer que cet objet n'est nullement scientifique et que son arrêt n'amènera pas la pluie, car le jeune maire croit fermement à l'efficacité du chasse-nuages et désire, en stoppant son fonctionnement, faire pleuvoir dans sa Ville : « J'ai le plus grand respect pour la science, […] mais aussi pour moi-même[4]. » C'est dire que, dans *Saint Glinglin*, ni pour Dussouchel ni pour Pierre, il ne s'agit plus de rivalité entre la science et les mythes. Dans *Les Temps mêlés*, le privilège et l'efficacité de la science sont clairement mis en question ; en revanche, dans *Saint Glinglin*, la science ne méprise, au moins, ni les mythes et ni les rites de la Ville Natale, encore qu'elle ne croie pas vraiment à ces vieilles traditions.

Dans *Saint Glinglin*, aussi bien que dans *Les Temps mêlés*, Dussouchel assiste à la naissance de faux mythes. Dans *Les Temps mêlés*, négligeant l'histoire de Mulhierr qui croyait que Pierre avait assassiné le Père Kougard, il s'est vivement intéressé au projet de Pierre qui envisageait l'établissement de nouveaux mythes. Il s'agit, l'un comme l'autre, de la naissance de faux mythes, seulement l'un est fondé sur une conjecture personnelle et l'autre sur la croyance du jeune maire en la science. À la fin, l'ethnologue a habilement réussi à ne pas être impliqué dans ces mythes, en faisant fi de l'un et en refusant de collaborer avec l'autre. Or, dans *Saint Glinglin*, Dussouchel ne peut plus rester un simple observateur de faux mythes, mais il s'y voit incorporé.

---

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1055.
[2] *Saint Glinglin,* p. 308.
[3] *Ibid.*, p. 313.
[4] *Ibid.*, p. 313.

Dussouchel, avec Alice Phaye, rend visite à Pierre après le déjeuner, car « le maire ne recevait guère avant la troisième heure de l'après-midi[1] ». Mais, la nuit même de ce jour, on lui dit : « On sait que vous avez vu le maire à midi. » Cet alexandrin est prononcé d'abord par Éveline, puis par Paracole, Catogan et Quéfasse, et finalement l'ethnologue est entouré par les badauds urbinataliens qui, en proférant cette calomnie versifiée, le persécutent avec force coups de pied et crachats. Jeté involontairement dans un faux mythe, Dussouchel est totalement impuissant : « — Ils m'embêtent à la fin ! Je m'entête à leur répéter que ce n'est que dans l'après-midi que j'ai vu meussieu Pierre Nabonide, et ils veulent tous que ce soit à midi. / — Parce que c'est la légende, répondit Mandace. / Je m'en fiche de la légende, répliqua Dussouchel. Et la vérité alors ? / On sait, dit Mandace, que vous avez vu le maire à midi[2]. » L'absurdité de la situation pousse Dussouchel à s'écrier : « Je m'en fiche de la légende », à s'en prendre au cher objet de ses recherches scientifiques. Cette légende, à la fois gratuite et violente, ne rappelle-t-elle pas ce qui est mis en question dans le compte rendu du livre de Guastalla *Le Mythe et le livre*, que Queneau a écrit avant la guerre, en rapprochant la propagande politique hitlérienne des « mythes de romanciers » ? L'alexandrin dans cet épisode serait une représentation caricaturale de la force du rythme poétique, qui incite le peuple à une « communion » entre les hommes.

Après que Pierre a fait pleuvoir dans la Ville Natale, Dussouchel, jugé responsable, est chassé. Mais avant cette exclusion, il n'oublie pas d'exécuter son travail, plutôt ethnographique qu'ethnologique. Il note des propos du « traditaire » Le Busoqueux, qui accuse Pierre en suivant les anciennes coutumes. Il continue de prendre des notes avec acharnement pour n'omettre aucun mot, et, lorsque la séance est levée, « Dussouchel ferma son carnet de notes et le mit dans sa poche[3] ». La phrase finale de la V^e^ partie de *Saint Glinglin* ressemble curieusement à celles qui closent deux autres romans de Raymond Queneau : *Loin de Rueil* et *Le Vol d'Icare*. *Loin de Rueil* se termine par la description d'un personnage, Louis-Philippe des Cigales, qui est poète : « Il range son manuscrit dans un tiroir qu'il ferme à clef. Il se dirige vers le plumard[4]. » Et *Le Vol d'Icare* par la parole d'Hubert Lubert, romancier : « HUBERT (refermant son manuscrit sur Icare) Tout se

[1] *Saint Glinglin*, p. 310.
[2] *Ibid.*, p. 323-326.
[3] *Ibid.*, p. 336.
[4] *Loin de Rueil*, P. 195.

passa comme prévu ; mon roman est terminé[1]. » Le geste conclusif de Dussouchel désignerait sa volonté de mettre un terme à son travail d'ethnographe à la recherche de la Ville Natale. L'assimilation de la profession d'ethnologue à celle d'écrivain semble montrer que, comme l'une ne peut qu'enregistrer les données que sont les mythes ou les rites existants, l'autre doit se contenter en quelque sorte, devant les imaginaires collectifs, d'en être le scripteur.

2. Paul et Cécile (Alice) : le cinéphile et la star (ou le mythe du cinéma)

Paul, le puîné de la famille Kougard, intercalé entre l'aîné Pierre et le cadet Jean qui ont tous les deux poursuivi le père Kougard dans les Montagnes Arides, est un personnage plutôt secondaire dans *Gueule de pierre*. Il tient un rôle important dans *Les Temps mêlés*, dont la deuxième partie est entièrement consacrée à son monologue. Il a deux traits de caractère particulièrement marquants : il déteste la nature et adore le cinéma.

Loin de la Ville, dans « le magma brunâtre et vert de la Vie Rurale », Paul, chrolophobe, se dit : « que voulez-vous que je fasse, sinon vomir[2] ? » Pour lui, la nature est l'antipode de la divinité : « la verdure est athée[3]. » Dans cette opposition de la nature à la religion, on pense à Hegel selon qui la religion naît de l'humain, jamais de la nature. C'est ce qu'Alexandre Kojève professe dans ses cours sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel à l'École des Hautes Études de 1933 à 1939, cours suivis assidûment par Queneau, qui réunira ses notes et fera paraître en 1947 *Introduction à la lecture de Hegel* :

> D'après Hegel […] la Religion n'est qu'une supra-structure idéologique qui ne naît et n'existe qu'en fonction d'une infra-structure *réelle*. Cette infra-structure, qui supporte tant la Religion que la Philosophie, n'est rien d'autre que l'ensemble des *Actions* humaines, réalisées au cours de l'histoire universelle, de cette Histoire dans et par laquelle l'Homme a *créé* une suite de *Mondes* spécifiquement *humains*, essentiellement différents du Monde naturel[4].

---

[1] *Le Vol d'Icare*, p. 1359.
[2] *Les Temps mêlés*, p. 1031-1032 ; autres occurrences de « vomir », p. 1020,1022.
[3] *Ibid.*, p. 1025.
[4] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Leçons sur la « Phénoménologie de l'Esprit » professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études, réunies et publiées par Raymond Queneau, Gallimard, 1947 ; rééd. coll. « Tel », 1979, p. 161-162.

C'est durant l'été 1939 que Queneau commence la rédaction de la deuxième partie des *Temps mêlés*, le monologue de Paul. Il n'est donc pas surprenant qu'il intègre les leçons de Kojève dans son roman. Jean-Philippe Coen remarque aussi l'influence des cours de Puech sur les gnostiques dans le propos de Paul : « Le divin sur terre, l'homme seul l'a pu recevoir[1] ». En effet, dans les *Journaux* de Queneau également se trouve un passage témoignant de l'influence de René Guénon qu'il a lu et relu dans la seconde moitié des années 1930. Il écrit, sous les drapeaux, le 30 septembre 1939 :

> La fermière — butée, renfrognée — nous dit : « on cherche à conserver tout ce qui existe ». Pense aussitôt à la primauté de Siva — transformateur, non destructeur. (Guénon.) Ce qu'il y a de vrai dans Hegel. Au fait, Bataille a mes notes du cours de Kojève. Hegel, semble-t-il, n'envisage que la destruction ; la destruction du naturel pour arriver à l'humain. La trans-formation, tout autre plan ; et cependant l'*autre* existe aussi, même si nulle[2].

Queneau ne se rappelle pas Bataille par hasard : Bataille s'intéresse en particulier à l'idée de la destruction et de l'autodestruction chez Hegel (« Pour Hegel le fondement de la spécificité humaine est la *négativité*, c'est-à-dire l'action destructrice[3] »). En fait, dans la phrase suivante « Hegel, semble-t-il, n'envisage que la destruction », Queneau ne voulait-il pas écrire, non pas « Hegel », mais « Bataille » ? Il est vrai que, selon le système hégélien, l'homme, à la différence de l'animal qui est à la fois satisfait et dépendant de la nature, désire toujours se délivrer de la nature, monde donné qui est pour l'homme incomplet et paradoxal. L'homme doit donc « détruire » la nature pour accéder à l'humain. Mais Hegel, commenté par Kojève en tout cas, parle aussi de la transformation : « une activité spécifiquement *humaine*, un *Travail*, une Arbeit. En agissant, il [*l'Esclave*] nie, il transforme le donné, la Nature, *sa* Nature[4]. » Et c'est précisément Bataille qui, après avoir assimilé la philosophie de Hegel, remarquera que l'idée du philosophe allemand diffère de la sienne, pour laquelle ce qui importe le plus est « la dépense improductive » : « [*selon Hegel*] la Négativité humaine, le désir efficace que l'Homme a de nier la Nature en la

---

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1022 ; *OC II*, p. 1693. Dans *Saint Glinglin*, les termes comme « divin » et « athée » sont enlevés par l'auteur. Ils sont remplacés par des mots comme « esprit », « humain », « inhumanité », etc.

[2] *Journaux*, p. 386.

[3] Georges Bataille, « Attraction et répulsion II. La structure sociale », conférence du samedi 5 février 1938, *Le Collège de sociologie*, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 151.

[4] Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 176.

détruisant — en la réduisant à ses propres fins[1]. »

En tout cas, dans *Les Temps mêlés*, Paul aime ce qui est transformé par l'humain. Il est content de sa Ville qui jouit « des bienfaits de la science cartésienne », et apprécie des inventions comme « le chasse-nuage » découvert par Timothée Worwass, ou les locomotives, les compteurs à gaz et les stylographes importés des « pays occidentaux » : « Je ne hais point, dit-il, ce déploiement spectaculaire de l'homme éperdu devant son agilité rationnelle[2]. » Cette attitude de Paul correspond également à la philosophie de Hegel commentée par Kojève : « pouvoir transformer le donné naturel en fonction d'une idée *non* naturelle, c'est se trouver en possession d'une *technique*. Et l'idée qui engendre une technique est une idée, un concept *scientifique*[3] »

Paul a horreur de la nuit au milieu de la nature où « tout sombre dans l'abrutissement[4] », mais savoure une nuit éclairée sous les lampadaires. Les salles de cinéma, « où se juxtaposent l'ombre et la lumière[5] », lui paraissent un lieu de délices. Le cinématographe est en effet l'une des inventions qui incluent la Ville Natale dans « le cycle de la modernité[6] ». Paul découvre progressivement le charme de cette nouvelle distraction. Il considère Cécile Haye (Alice Phaye dans *Saint Glinglin*), star de cinéma, comme « insignifiante » au début, mais, une nuit, il tombe littéralement amoureux d'elle en regardant les affiches annonçant sa prochaine apparition cinématographique.

L'amour de Paul pour Cécile Haye est l'antipode de son sentiment à l'égard de la nature : il recèle une admiration inconditionnelle pour certaines divinités. Devant les affiches présentant l'image de l'actrice, Paul éprouve un désir d'absorption et d'assimilation : « Je décollai son image du papier pour la fixer en moi. Je me l'ingurgitai. Je détachai cette beauté déjà libérée d'une présence réelle pour me l'inoculer, pour m'en nourrir, pour m'en consumer[7]. » Paul, qui ne peut que « vomir » au milieu de la nature, se nourrit de la beauté de Cécile Haye, laquelle acquiert, outre la fonction nutritive, une valeur d'hostie. « Cette étoile, se dit Paul, qui vivait incarnée en une chair très blonde

---

[1] Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice » (1955), *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, 1988, p. 332.
[2] *Les Temps mêlés*, p. 1020-1021.
[3] Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 176.
[4] *Les Temps mêlés*, p. 1021.
[5] *Ibid.*, p. 1026.
[6] *Ibid.*, p. 1023.
[7] *Ibid.*, p. 1029.

par-delà les océans, cette étoile qui passait intangible au-dessus des océans et qui gardait cependant tous les charmes de sa carnation […] venait rejoindre l'autre source de ma morale et de ma religion[1] ». L'idée du divin ou du mythique au-delà des mers a été exprimée dans la lettre adressée à H. G. Porteus, dans laquelle Queneau avouait un sentiment d'échec concernant *Gueule de pierre* : « C'est tout à fait comme un bateau, un bateau de pierre, je songe à l'Acropole, un château et une arche de Noé. Je pense que pour les Occidentaux, c'est le meilleur bateau pour un voyage vers l'est — où les Mythes vivent[2]. » Et cette divinité ne se présente pas dans un état « de nature » : à la différence du « corset » qui lui semble un « bas truquage de la nature, rococo d'une imitation naturelle », la gaine, portée par Cécile Haye, couvre la chair féminine de son élasticité : « La gaine réunit en elle l'artifice et l'érotique[3] ». Le corps féminin est ainsi élevé au niveau de la statuaire : « Il me faut la beauté — non cette beauté charnelle qui touche encore à l'animal, mais la beauté comme statue, et cette beauté non moins quelconque, mais spécifiée[4]. »

Pour « la beauté comme statue », Queneau lui-même écrit dans ses notes préparatoires des *Temps mêlés* : « Ressemblance entre Cécile Haye et l'homme de pierre. […] Mythe d'immortalité[5]. » La star de cinéma est assimilée à la statue pétrifiée en raison de leur caractère d'« immortalité », qui nécessite une enquête pour en dévoiler le mystère. Mais, tandis que la statue pétrifiée du Père se dissout sous la pluie, l'image de la star ne saurait périr car immatérielle, simple « image et modèle irréel des réalités » : « les échanges entre la vie quotidienne et palpitante et le domaine de l'intelligence se manifestent aussi par ces rapports établis entre la chair et l'image de la Nouvelle Statue[6]. »

Or, presque au même moment, un écrivain poursuivait de son côté une réflexion sur le cinéma : André Malraux. Malraux est seulement d'un an et demi plus âgé que Queneau : ils sont de la même génération. Il s'ensuit naturellement que l'expérience cinématographique des deux écrivains présente plusieurs points communs : ils ont tous les deux fréquenté les salles obscures dès leur jeunesse, divertissement en pleine expansion à l'époque ; chacun d'eux est un grand admirateur de Charlot ; Queneau a participé à la

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1030.
[2] Les appendices de *Gueule de pierre*, *OC II*, p. 1289.
[3] *Les Temps mêlés*, p. 1031.
[4] *Ibid.*, p. 1033.
[5] « Histoire d'une pétrification », *OC* II, p. 1282.
[6] *Les Temps mêlés*, p. 1033.

réalisation de quelques films en tant que scénariste, dialoguiste ou acteur ; de son côté, Malraux a envisagé l'adaptation de *La Condition humaine* par Eisenstein[1]. En dehors de cet enthousiasme commun pour le cinéma, les deux écrivains semblent éprouver l'un pour l'autre une certaine sympathie[2].

Esquisse d'une psychologie du cinéma d'André Malraux a paru en 1946, mais cette publication est la reprise d'un article qu'il avait fait paraître en 1940 dans une revue artistique et littéraire nommée *Verve*. L'origine de cet essai est donc presque contemporaine de l'écriture des *Temps mêlés* qui s'étend de 1938 à 1941. Les considérations sur le cinéma de Malraux peuvent ainsi nous être utiles pour déceler celles de Queneau de la même époque.

Malraux commence son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* par une réflexion sur l'art de la « représentation » dans le monde : « Chinois et Persans, écrit-il, ignoraient et dédaignaient profondeur, perspective, éclairage, expression », alors que « les recherches de la peinture occidentale tendaient à créer un monde à trois dimensions ». Par ailleurs, à la différence de l'Asie ou de l'Amérique précolombienne, « le christianisme avait introduit la *représentation dramatique*, inconnue avant lui[3] ».

> L'affaiblissement même de la chrétienté, loin d'affaiblir le sens occidental du drame, le renforçait ; renforçait en même temps un sens plus profond, dont celui-ci n'est qu'une des apparences : cette conscience de l'Autre, ce besoin de relief, de volume, ce besoin fanatique de *l'Objet*, essentiel à l'Occident et lié à sa conquête politique du monde. L'Europe substitue […] l'homme aux dieux[4].

Les moyens de la représentation évoluent avec le temps. Selon Malraux en 1940, la photographie, née au milieu du XIX^e^ siècle et exerçant une « concurrence à l'état civil », n'est qu'un moyen de reproduction : « elle ne dispose pas de la fiction[5]. » En revanche, le cinéma est un moyen d'expression qui peut représenter, par la succession d'images, le découpage et le son, des sentiments et un récit : « Le cinéma peut raconter une histoire, et

[1] Notice d'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), André Malraux, *Écrits sur l'art, I* (*Œuvres complètes, IV*), Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 1253.
[2] Voir par exemple la description de leur dîner dans *Journaux* de Queneau, p. 807-808.
[3] André Malraux, *op. cit*., p. 5.
[4] *Ibid.*, p. 5-6.
[5] *Ibid.*, p. 7.

là est sa puissance[1]. » La comparaison du cinéma avec la photographie ne nous paraît pas extrêmement novatrice aujourd'hui, mais notons que Malraux souligne l'absence de la fiction dans la photographie. Or, dans la VII[e] partie de *Saint Glinglin*, la statue du Père, que Pierre « sculte » avec acharnement jusqu'aux poils, n'est-elle pas l'équivalent de la photographie selon Malraux ? Puisque cette statue est trop proche de la réalité du corps humain, elle ne peut avoir la puissance de la fiction, la puissance dont l'influence dépasse la réalité. Les Urbinataliens croient que la pluie cessera à l'achèvement de la statue sous l'effet de son pouvoir légendaire, mais l'espoir s'évanouit : la statue ne réalise pas leurs souhaits.

D'après Malraux, le cinéma se perfectionne « dans l'ordre de l'art » : « J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et soudain convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses[2]. » Les propos de Malraux rappellent le sentiment éprouvé par Paul regardant Cécile Haye sur l'écran : « le rapport idéal que je créais n'avait-il pas autant de force et de valeur que tout rapport établi par l'esprit entre deux choses éloignées dans l'espace[3] ? » Les deux écrivains semblent avoir la même sorte d'expérience dans les salles obscures, là où le spectateur éprouve qu'un rapport s'établit inexplicablement entre lui et le récit ou les personnages sur l'écran. Malraux appelle cette expérience « le mythe », que l'art ne peut ignorer : « [*le cinéma*] retrouve, qu'il le veuille ou non, un domaine d'où l'art ne peut rester à jamais absent : le mythe […]. Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe[4] […]. »

Malraux souligne deux mythes dans le cinéma : le mythe de la star et le mythe du journalisme.

Selon Malraux, la star est « une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif[5] ». Or, Paul, après avoir rencontré Cécile Haye en chair et en os, lui avoue qu'elle était un « rêve collectif » :

> Tu n'étais encore qu'un rêve, le rêve collectif de tes amoureux solitaires au nombre desquels il faut me compter, et tu n'étais qu'une apparence passagère et étreignante, l'éclair fulgurant d'un orage qui une ou deux fois par an se perpétrait

[1] André Malraux, *op. cit.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Les Temps mêlés*, p. 1030.
[4] André Malraux, *op. cit.*, p. 14-15.
[5] *Ibid.*, p. 14.

> durant une semaine dans les ténèbres d'une salle de spectacle […]. Ton corps figurait à mes yeux le lieu inattingible de toutes les délices sensuelles, inattingible, mais présent, présent donc réel, mais cette réalité n'était réelle que par la présence de ton absence […][1].

Les phrases oxymoriques montrent le sentiment paradoxal mais intense du jeune homme à l'égard de Cécile. La star est un rêve « collectif » mais d'amoureux « solitaires » : c'est un rêve dans lequel chacun est obligé d'être seul, tout en partageant la même adoration pour ce rêve. L'apparition annuelle de la star dans la salle de spectacle y introduit une lumière puissante mais éphémère, analogue en cela aux événements rituels et religieux dans une communauté. Et cette admiration pour le corps de la star subsiste par le fait qu'il est « inattingible » et « absent » : c'est l'absence même de ce corps qui lui confère la « réalité ». Ce qui importe pour les admirateurs de ce corps n'est pas un contact direct avec lui : ils ne peuvent reconnaître la réalité de son existence que dans son inexistence matérielle. N'est-ce pas un sentiment comparable à celui éprouvé à l'égard d'un dieu ?

Accompagnée du folkloriste Dussouchel, Cécile Haye visite la Ville Natale à l'occasion de la fête de Saint-Glinglin et rencontre son dévot fiévreux. En face du vrai corps de la star, Paul, vivement ému, s'évanouit, même deux fois. Cette réaction peut évoquer celle que suscite l'incroyable vision du divin. Impressionnée par ce spectacle, elle tombe à son tour amoureuse de lui. À la fin des *Temps mêlés*, Cécile est déshonorée par un habitant déchaîné de la Ville Natale, et le roman se clôt sur l'union de Cécile et Paul :

> PAUL (il pleure.)
> (La femme se serre contre lui.)
> PAUL (il la prend dans ses bras) : Je t'aime. (Il l'embrasse sur la bouche.) Et nous aurons beaucoup d'enfants[2].

Cécile, qui était « un rêve collectif », devient l'objet d'un désir individuel de par sa présence corporelle dans la Ville Natale. Finalement, elle n'est plus la star de cinéma, ne possède même plus son nom, et devient une simple « femme ». Elle cesse d'incarner l'instinct collectif ou de représenter une certaine divinité, et accepte de vivre avec Paul.

Quant à *Saint Glinglin*, ce roman ne se termine pas par le mariage d'Alice Phaye (Cécile Haye dans *Les Temps mêlés*) avec Paul. Mais, après l'union des deux amants, la présence

[1] *Les Temps mêlés*, p. 1071.
[2] *Ibid.*, p. 1092.

d'Alice dans l'histoire se raréfie nettement. Après la démission de Pierre, Paul devient le maire de la Ville Natale, et envisage « la Saint-Glinglin nautique » : Alice, vêtue seulement d'un « deux-pièces sportif », nage dans le Trou à Eau creusé dans la Grand-Place. Le spectacle devrait donner « ce qu'on avait vu quelquefois sur l'écran du fond des nuits artificielles dans les cinématographes[1] ». Les hommes qui y assistent rougissent et font « ah », mais l'événement n'est nullement convaincant en tant que rite communautaire. À la différence de la Saint-Glinglin ancienne après laquelle ils s'étaient réjouis du bacchanal, « dans les auberges et tavernes ils burent le fifrequet quasiment en silence[2] », et la pluie ne cessa pas. Alice perd la puissance qu'elle avait lorsqu'elle était la star. À la fin de *Saint Glinglin*, comme à celle des *Temps mêlés*, la star accepte de devenir une simple mère : « Paul se démit de ses fonctions et partit pour l'Étranger avec Alice Phaye qui venait de se découvrir gravide. On ne les revit plus. Ils eurent des chiées de mômes[3]. »

Ainsi, deux statues représentant un « mythe d'immortalité » s'écroulent. La statue du Père pétrifié a fondu sous la pluie, et la réplique de cette statue ne peut porter le pouvoir mythique. La beauté de la star était comme une statue, nature transformée par l'artifice : elle était immortelle par le fait de n'être qu'une image abstraite. Mais, apparue dans la vie réelle d'un homme, elle est intégrée dans le cycle « Menstruation. Grossesse. Naissance. Puberté. Maladie. Mort[4] ».

D'autre part, André Malraux, dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, développe l'idée du cinéma comme journalisme :

> Le cinéma américain de 1939, suivi par les autres, s'occupe avant tout (ce qui lui est naturel en tant qu'industrie) de perfectionner sa puissance de distraction et de divertissement. Il n'est pas une littérature, il est un journalisme. Mais, en tant que journalisme, il retrouve, qu'il le veuille ou non, un domaine d'où l'art ne peut rester à jamais absent : le mythe. Et la vie du meilleur cinéma, depuis une bonne dizaine d'années, consiste à ruser avec le mythe[5].

Or, en 1946, Queneau exprime des idées semblables dans son article intitulé « Le mythe du

[1] *Saint Glinglin*, p. 367.
[2] *Ibid.*, p. 371.
[3] *Ibid.*, p. 388.
[4] « Histoire d'une pétrification », *OC* II, p. 1285.
[5] André Malraux, *op. cit.*, p. 14.

documentaire ». Selon lui, il n'existe pas de différence fondamentale entre les documentaires et les autres films :

> […] je n'arrive à prendre au sérieux aucun documentaire, c'est-à-dire que je les considère sérieusement, comme des films. Je crains qu'il ne naisse en ce moment une sorte de mythe du documentaire, « genre supérieur » et qui tiendrait toute son autorité de sa valeur de « vérité ».
>
> Le documentaire ne parle pas le langage de la science (qui est, idéalement, la mathématique), mais celui du cinéma, c'est-à-dire des images mouvantes. Un film sur les champignons qui capturent des nématodes ou sur un chirurgien extirpant une tumeur du cerveau, ce n'est pas de la science, c'est du cinéma, de même qu'un mémoire de Poincaré sur les fonctions automorphes, c'est de la science, tandis que *la Science et l'Hypothèse*, c'est de la littérature et de même que le mémoire de Mendel sur l'hybridation végétale, c'est de la science, tandis que *L'Evolution créatrice*, c'est de la littérature. Il est illusoire, pour le cinéma, de chercher des preuves de sa dignité dans la science, comme à ses débuts il en chercha dans l'« Art ». […] Expression sans tradition manipulée pendant longtemps par des analphabètes et immédiatement populaire (et internationalement, humainement populaire), le cinéma craint perpétuellement sa propre autonomie[1].

Il y a plusieurs points communs dans les considérations sur le cinéma des deux écrivains, encore remarque-t-on la différence entre Malraux qui prend le cinéma pour un art, et Queneau ne le considère pas ainsi. Le cinéma est, pour Malraux, « distraction » ou « divertissement », et pour Queneau une expression manipulée par des « analphabètes » et qui devient immédiatement « populaire ». Le cinéma est considéré comme un équivalent du « journalisme » par Malraux, du « documentaire » par Queneau[2], deux genres qui prétendent, à ce que l'on croit, émettre des informations vraies. Mais dans le texte de Queneau, l'expression « c'est du cinéma », opposée à « c'est de la science » ou à « c'est de la littérature », souligne le fait que le domaine de cinéma ne se situe pas dans la « vérité », mais du côté de la fiction ou du mensonge. De la même manière, pour Malraux, « la vie du meilleur cinéma […] consiste à ruser avec le mythe ».

Il faut noter que les deux écrivains ne veulent pas disqualifier le journalisme ou les

[1] Raymond Queneau, « Le mythe du documentaire », *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946, p. 28 ; repris dans *AVB*, n° 10-11, février 1980, « Raymond Queneau et le cinéma ».
[2] Nous pouvons rappeler que, dans *Loin de Rueil*, avant de devenir star cinématographique, Jacques tourne « un docu sur les Borgeiros, Indiens tout spécialement sauvages », *Loin de Rueil*, p. 171.

documentaires, mais, en avertissant du danger qu'ils pourraient comporter à l'occasion, ils signalent une possibilité qui n'existait pas jusqu'alors dans les autres formes de l'art ou, plus largement, des moyens de communication appelés « médias » aujourd'hui.

Malraux signale la relation entre le cinéma et les masses :

> Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal. La guerre suffirait à nous le montrer, si nous voulions l'oublier : le stratège de café est un personnage moins répandu que « celui qui sait de source sûre que l'ennemi coupe les mains des enfants ». Le journalisme, des fausses nouvelles aux feuilletons, ne ment que par mythes[1].

Les masses aspirent à des histoires peu vraisemblables mais qui excitent leurs instincts collectifs. Le journalisme pourvu du pouvoir cinématographique est un médium propice à la transmission aux masses de ce genre d'informations, bonnes ou mauvaises.

Queneau pousse l'idée qu'il partage avec Malraux, c'est-à-dire le cinéma comme mensonge, dans une autre direction. Au début de l'article « Le mythe du documentaire », il raconte ses souvenirs d'enfance : au cinéma de province, où son père l'emmenait chaque semaine, il y avait une veuve bourgeoise qui, croyant que différents films projetés composent le même film, y cherchait la même intrigue et les mêmes acteurs. « Son fils, l'idiot, tentait de la rappeler à la réalité, mais elle s'y refusait et revenait, le dimanche suivant, tout émerveillée[2]. » L'écrivain avoue qu'il s'amuse lui-même parfois à ce jeu de « l'irrespect ».

Dans *Saint Glinglin*, Dussouchel dit : « Je regrette vraiment d'avoir été si peu au cinéma dans ma vie. Jamais, pour ainsi dire, sinon pour aller voir des documentaires[3]. » Le folkloriste Dussouchel qui, toujours en proie à la vérité confirmée par la science, n'apprécie pas les films en tant que création imaginaire, voit tout de même des documentaires, puisqu'il croit que les documentaires lui montrent la vérité. C'est Paul, qui, se disant « moi je ne suis pas un savant[4] », échappe à ce piège. En prenant « au sérieux » ce qui arrive à Alice dans le film, et incapable de supporter ces choses, il quitte la salle avant la scène finale[5]. Ce n'est pas qu'il prenne ce qui se passe sur l'écran pour la réalité même,

---

[1] André Malraux, *op.cit.*, p. 15-16.
[2] « Le mythe du documentaire », p. 28.
[3] *Saint Glinglin*, p. 315.
[4] *Ibid.*, p. 290.
[5] *Ibid.*, p. 293-294.

mais, ce qu'il voit dans le film est l'« abstraction » de la réalité, incarnée dans les rôles joués : « l'actrice, *abstraite* de ses rôles[1]. » Pour le dire avec Malraux, il n'est pas question de « concurrence à l'état civil » dans l'art cinématographique, mais ce qu'une star exprime, symbolise, incarne est « un instinct collectif ».

« Un documentaire, écrit Queneau, ne saurait démontrer quoi que ce soit, parce qu'il n'a pas de valeur de vérité, mais bien une valeur cinématographique[2]. » Selon lui, dans le langage cinématographique, émerge une sorte de détournement de ce qui est raconté, impossible dans d'autres formes de communication :

> Il y a, me semble-t-il, dans *Justice des Hommes* une tentative intéressante pour rendre cocasse le lynchage d'un communiste. Nul doute qu'une telle opération ne réjouisse le cœur de millions d'Américains, mais enfin c'est inavouable. Il faut donc fabriquer une sauce. Naturellement le communiste sera sympathique et innocent. Naturellement aussi, il ne sera pas lynché. Alors ? Alors, on peut rendre hilarante la *possibilité* de ce lynchage. Tout se passe sur le plan de la blague et de l'édulcoration ; les malades et les médecins de *Let there be light* sont tous de bonnes pâtes, ici l'amour, la peur, la faim, l'injustice, ne sont plus que prétextes à gags diminuants, à l'encontre du vrai comique qui, au contraire, les souligne cruellement. Il est incontestable que le résultat est obtenu : on passe trois demi-heures agréables[3].

L'attitude des spectateurs du cinéma décrite ici par Queneau ressemble à l'activité de Paul avec l'image d'Alice Phaye : on jouit dans un temps restreint, mais cette jouissance ne se fonde pas sur des réalités, mais sur la *possibilité* des choses, et ces choses sont, quoique partagées par les gens, inavouables. Dans *Saint Glinglin*, ce jeu d'« abstraction » est symbolisé par une activité de Paul, aussi bien que par le jeu annuel de la Ville Natale nommé « Le Printanier » : la masturbation.

Pour Malraux, le cinéma, ainsi que la mythologie grecque, est un lieu où les gens expriment ou retrouvent leurs instincts collectifs : « Les Grecs avaient incarné leurs instincts en de vagues biographies ; ainsi font les hommes modernes, qui inventent pour les leurs des histoires successives, comme les créateurs de mythes inventèrent les travaux d'Hercule[4]. » Les images d'Alice Phaye sur l'écran, dont plusieurs jeunes gens tombent

[1] « Histoire d'une pétrification », *OC* II, p. 1281.
[2] « Le mythe du documentaire », p. 28
[3] *Ibid.*, p. 28. Souligné par Queneau.
[4] André Malraux, *op. cit.*, p. 15.

immédiatement amoureux et contre lesquelles la Ligue de la Ville Natale se propose de sévir à cause de leur inconvenance, sont pour Paul Nabonide l'incarnation même de son instinct secret. Or, les livres de Raymond Queneau ressemblent aux images d'Alice pour Paul, ou au film que l'écrivain a commenté dans son article : ces œuvres, accessibles au large public, dans lesquelles l'amour, la peur, la faim, l'injustice ne sont pas soulignés cruellement, mais au contraire exposés avec une sorte d'hilarité, nous procurent un moment de plaisir et une autre façon de voir la réalité que nous vivons.

3. Jean et Hélène : le martyr et le simple d'esprit

Hélène et Jean sont deux personnages largement présents dans *Saint Glinglin*. Outre que la III[e] partie de *Gueule de pierre*, douze poèmes au style épique, est entièrement réécrite à la première personne de Jean dans *Saint Glinglin*, deux nouvelles parties sont ajoutées au roman final, l'une est le monologue d'Hélène, qui, au cours des deux premiers romans, ne dit presque rien, et l'autre raconte l'épisode du martyre de Jean.

Pour ces deux personnages, les plus mystérieux dans la famille Nabonide, les commentateurs proposent plusieurs interprétations. Queneau signale de lui-même à André Gide « les échos de *La Séquestrée de Poitiers* en Hélène[1] ». Dans ce même personnage qui répète « Je n'ai jamais crié », Stanley Fertig voit le reflet de Benjy dans *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner, un simple d'esprit qui dit : « J'ai crié[2] ». On peut souligner aussi l'allusion à *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, et, comme Jean-Philippe Coen et Donna Clare Tyman[3] le signalent, on peut considérer Hélène comme la compagne de Simon le Magicien selon Saint Irénée.

Claude Simonnet a demandé à Raymond Queneau si *Saint Glinglin* n'avait pas de rapport avec l'épisode IX « Charybde et Scylla » d'*Ulysse* de James Joyce, dans lequel il est question de *Hamlet* de Shakespeare, en particulier de la relation entre le père et le fils.

---

[1] *Journaux*, P. 626.
[2] Stanley Fertig, « Raymond Queneau et l'art de la défamiliarisation », *TM*, n° 150 + 17-18-19, avril 1983, p. 43-54.
[3] Jean-Philippe Coen, Notice dans *OC II*, *OC III* ; Donna Clara Tyman, « Le thème de la fausse science dans "*Saint Glinglin*" / Etude théologico-historique de trois romans du transcendant satrape Raymond Queneau », *Les Lettres nouvelles*, juin-juillet 1973, p. 117-127.

À cette question, Queneau a répondu : « Pas du tout, *Saint Glinglin* c'est uniquement chrétien[1]. »

Dans la dernière partie de *Saint Glinglin*, Jean Nabonide se sacrifie pour faire revenir le beau temps sur la Ville Natale. Il met son propre corps dans une nasse qu'il fait suspendre au bout d'un mât, dressé verticalement à une dizaine de mètres de hauteur. En même temps que Jean s'abstient de vivre, la pluie cesse et « le beau temps fixe » revient définitivement sur la Ville. Dans cet épisode, comme plusieurs critiques l'ont déjà remarqué, se trouve un clin d'œil à la crucifixion du Christ : par exemple, la phrase « Hélène alimentait son frère en lui tendant au bout d'une perche une éponge imbibée de vitamines[2] » est une parodie évidente de la mort de Jésus selon Mathieu (27-48).

Queneau s'est référé sans doute à Freud, qui explique dans *Totem et tabou* l'introduction du christianisme dans le monde antique. À la différence de la religion de Mithra, dont les « légendes qui représentent Mithra tuant des bœufs nous autorisent peut-être à conclure qu'il figurait le fils qui, ayant accompli tout seul le sacrifice du père, a libéré les frères du sentiment de responsabilité qui les accablait à la suite de ce crime », le Christ, « en sacrifiant sa propre vie, [il] libéra tous ses frères du péché originel » :

> Dans le mythe chrétien, le péché originel résulte incontestablement d'une offense envers Dieu le Père. Or, lorsque le Christ a libéré les hommes du poids du péché originel, en sacrifiant sa propre vie, nous sommes en droit de conclure que ce péché avait consisté dans un meurtre. D'après la loi du talion profondément enracinée dans l'âme humaine, un meurtre ne peut être expié que par le sacrifice d'une autre vie ; le sacrifice de soi-même signifie l'expiation pour un autre meurtrier. Et lorsque ce sacrifice de sa propre vie doit amener la réconciliation avec Dieu le Père, le crime à expier ne peut être autre que le meurtre du père. / C'est ainsi que dans la doctrine chrétienne l'humanité avoue franchement sa culpabilité dans l'acte criminel originel, puisque c'est seulement dans le sacrifice de l'un des fils qu'elle a trouvé l'expiation la plus efficace[3].

Le scénario décrit par Freud ressemble curieusement à l'histoire de *Saint Glinglin*. Pierre, après avoir envoyé à la mort le père Nabonide, prend le pouvoir, et sous son règne la Ville Natale subit la punition, c'est-à-dire la pluie incessante. Pour expier le crime que Pierre a

---

[1] *AVB*, n.s., n° 32-33, mars 2004, p. 42.
[2] *Saint Glinglin*, p. 389.
[3] Sigmund Freud, *Totem et tabou* (1912-1913), traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Petit Bibliothèque Payot, 2001, p. 215-216.

commis, la fabrication de la statue du père est insuffisante. C'est « le sacrifice de l'un des fils », Jean en occurrence, qui est « l'expiation la plus efficace » pour libérer les hommes du péché originel, qui « ne peut être autre que le meurtre du père ». Ainsi, dans la Ville Natale, « des fêtes furent instituées en l'honneur de Jean[1] », lequel était devenu à son tour Dieu le Père. Si l'on se réfère encore à Freud, par « la réconciliation avec le père », « il devient lui-même dieu à côté du père ou, plus exactement, à la place du père[2] ».

Outre à Freud, Queneau se reporterait également à Hegel. Il a fréquenté assidûment les cours d'Alexandre Kojève sur *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel de 1933 à 1939, et il a fait paraître ses notes de cours sous le titre d'*Introduction à la lecture de Hegel* en 1947. L'époque de l'élaboration et de l'écriture de *Saint Glinglin*, publié en 1948, correspondrait à celle de la préparation de l'édition d'*Introduction à la lecture de Hegel*. Dans ses cours, Kojève professe la naissance du christianisme selon Hegel, en s'appuyant toujours sur l'opposition entre les Maîtres et les Esclaves, opposition reflétant celle entre la religion païenne et le christianisme :

> Par opposition au Paganisme, à la religion des Maîtres, des Citoyens-guerriers qui n'attribuaient de valeur véritable qu'à l'Universalité, au valable pour tous et toujours, le Christianisme, la religion des Esclaves, ou — plus exactement — des Sujets-Bourgeois, attribue une valeur absolue à la Particularité, à l'ici et au maintenant. Ce changement d'attitude se manifeste clairement dans le mythe de l'incarnation de Dieu en Jésus-Christ, ainsi que dans l'idée que Dieu a un rapport direct, immédiat avec chaque homme pris isolément, sans passer par l'élément universel, c'est-à-dire social et politique, de l'existence de l'Homme[3].

Dans *Saint Glinglin* de Queneau, juste avant le sacrifice de Jean, le poste de maire est confié à Manuel Bonjean, simple citoyen : la Ville Natale a quitté la dynastie de Nabonide. La disposition de la ville est ainsi préparée pour la naissance d'une nouvelle religion.

Kojève parle ensuite de l'attitude réellement chrétienne selon Hegel :

> […] d'après Hegel, on ne peut réaliser l'idéal *anthropologique* chrétien (qu'il accepte intégralement) qu'en « supprimant » la *théologie* chrétienne : l'Homme chrétien ne peut réellement devenir ce qu'il voudrait être qu'en devenant un homme sans Dieu, ou — si l'on veut — un Homme-Dieu. Il doit réaliser *en*

[1] *Saint Glinglin*, p. 389.
[2] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 216.
[3] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, 1947 ; coll. « Tel », 1979, p. 191-192.

> *lui-même* ce qu'il croyait au début être réalisé en son Dieu. Pour être *réellement* Chrétien, il doit *lui-même* devenir Christ[1].

Pour vivre une vie réellement chrétienne, il faut que le chrétien quitte les conceptions chrétiennes de manière à « *lui-même* devenir Christ ». On comprend pourquoi la fabrication de la statue du père Nabonide par Pierre, remémoration de l'ancien pouvoir, n'a pas eu pour effet l'établissement d'une nouvelle divinité. Ce qui est nécessaire à la Ville Natale c'est le sacrifice de Jean, qui, en oubliant volontairement le vieux pouvoir de son père, devient littéralement « un Homme-Dieu ». Sa stratégie était pertinente, puisque les habitants de la Ville Natale, en s'identifiant à lui, croient avoir le même pouvoir que le sien : « la population se montre très satisfaite de croire savoir pourquoi le faire ou le défaire, si elle le voulait, quand elle le voudrait, en toute quiétude, le temps, le beau temps, le beau temps fixe[2]. »

Par ailleurs, le passage du sacrifice de Jean abonde en allusions sexuelles. La nasse que Jean a fait emporter est en réalité un « manche à vent », que l'on appelle plus souvent « manche à air », et, comme Queneau le mentionne sans tarder, que l'on appelle aussi dans l'argot militaire « biroute », terme qui désigne originairement le « pénis ». Cette nasse, contenant le corps de Jean, flotte dans les airs poussée par le vent. Comme Daniel Delbreil le signale en nous rapportant les notes préparatoires de l'auteur, Queneau voit dans la perche qui tient la nasse une représentation du phallus : « Le "Gonflement de la nasse dans le vent" correspond au "gonflement du phallus[3]" ». En effet, « Pierre venait souvent l'observer [*la nasse qui flottait au vent*], et cela lui rappelait des souvenirs de jeunesse », sans doute souvenirs des jours où il s'initiait au Printanier[4]. Ainsi, le vent et la sexualité sont étroitement associés dans l'épisode de Jean, mais cette association semble tout de même curieuse et inattendue.

Rappelons un écrit de jeunesse de Raymond Queneau, « Le symbolisme du soleil », une partie de ses recherches sur les fous littéraires. Intrigué par la doctrine de Pierre Roux, la nature excrémentielle du soleil, Queneau a cherché à établir des liens symboliques entre le soleil et les excréments. Au début de cet essai, il évoque un ouvrage de Carl Gustav Jung,

---

[1] Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 192.
[2] *Saint Glinglin*, p. 389.
[3] Daniel Delbreil, « Des *Temps mêlés* à *Saint Glinglin* », *AVB*, n.s., n° 6-7, 1996, p. 44.
[4] *Saint Glinglin*, p. 209.

Métamorphoses et symboles de la libido[1], dans lequel le psychologue énumère les exemples de l'image du soleil qui symbolise le phallus ou la libido. Après avoir présenté le lien symbolique entre serpent, soleil et phallus, Jung évoque une vision de la liturgie de Mithra : « De même tu verras pendre du disque solaire le soi-disant tuyau, source du vent en activité. » Sur cette vision, Jung ajoute son commentaire : « Cette vision abracadabrante serait fade même chez Mithra, si elle n'avait pas un sens phallique. Effectivement, de ce tuyau sortent les vents. Or, le vent, aussi bien que le soleil, féconde et crée[2] ». Jung présente, comme autre exemple, « un dément paranoïde » que Queneau citera dans « Le symbolisme du soleil » : « lorsque ce malade balançait la tête, il voyait au soleil un *pénis en érection* qui oscillait en cadence avec lui et *engendrait ainsi le vent*[3]" ». Pour expliquer cette idée « extravagante » et « incompréhensible », Jung rappelle encore les visions de la liturgie de Mithra :

> Tu verras le tuyau pendre du soleil vers l'ouest, comme un infini vent d'est ; mais dès que souffle vers l'est le vent d'ouest, tu verras un déplacement inverse. (D'après *Dieterich* (page 7) et le « Mithriac Ritual » de *Mead*, Londres 1907, page 22)[4].

La direction du vent dépend donc du tube, source des vents. Jung présente encore « un cas remarquable par son symbolisme » : « une malade paranoïde […] vit tout à coup une *forte lumière* ; *un vent soufflait sur elle*, "*son cœur se retournait*" et dès lors elle sentit que Dieu était entré en elle et y restait[5] ». Il n'est pas certain que Queneau, en écrivant l'épisode du sacrifice de Jean, ait eu en mémoire sa lecture de jeunesse, mais nous avons ici au moins une explication de cet imaginaire incongru.

Dans l'épisode du sacrifice de Jean, on peut trouver un autre écho des recherches sur les fous littéraires de Queneau. Après la mort de Jean et l'établissement du beau temps, « l'ensemble du mât et de la momie fut dénommé nasse-chuages, puis, par contrepetterie,

---

[1] Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, traduit de l'allemand par L. De Vos, Éditions de Montaigne. Contrairement à Raymond Queneau qui a lu l'édition de 1931, nous ne disposons que de l'édition de 1927 du même livre. Par l'examen des citations faites par Queneau et de leur pagination comparées à celles du livre dont nous disposons, nous considérons que les deux livres sont pratiquement identiques.
[2] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 95.
[3] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 95 ; *Aux confins des ténèbres*, p. 127. Souligné par Jung.
[4] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 95.
[5] *Ibid.*, p. 96.

chasse-nuages ». La dénomination de la fête à la mémoire du martyr consiste aussi en un jeu de mots : « Des fêtes furent instituées en l'honneur de Jean que l'on surnomme saint Glinglin (sans doute parce que, lorsqu'il empêche de pleuvoir — ce qu'il fait toujours — il cingle un grain […] ». Ce procédé rappelle les ouvrages de Pierre Brisset à qui Queneau a consacré, après Pierre Roux, les plus nombreuses pages dans ses écrits sur les fous. Pierre Brisset publia des ouvrages démontrant une conception linguistique assez originale : son examen de l'étymologie use de calembours. D'après Queneau, « son analyse dépasse le calembour, car elle vise également la décomposition d'un mot en ses éléments constitutionnels, selon des lois très précises : "toute syllabe qui entre dans la formation d'un mot contient au moins une idée propre". » Par exemple, « Le temps *d'été stable* était *détestable* pour l'ancêtre aquatique[1] ». Queneau s'intéressait particulièrement à ce fou littéraire. Même si, aberration indéniable, il considère que l'homme descend de la grenouille, Queneau le prend pour un prédécesseur de Freud qui souligne « l'importance de la sexualité dans le développement de la pensée humaine, l'importance mythique du parricide[2] ». Un quart de siècle après, en avril 1956, Queneau rédige un article intitulé « La Théologie génétique de Jean-Pierre Brisset[3] » dans le numéro 4 de la revue *Bizarre*, numéro consacré aux « hétéroclites », pour lequel Queneau écrit la présentation. L'article commence par une phrase parodique rappelant le procédé de Brisset : « Comme chacun sait, la théologie est la science qui se cultive principalement aux environs de dix-sept heures, l'heure du *thé au logis*. » Queneau conservera et exprimera la même idée, celle de la naissance possible de la signification par les jeux de mots, dans sa *Petite cosmogonie portative* : « De quelque calembour naît signification[4] ».

En fait, à partir de la fin des années 1940, il semble que Queneau réexamine ses recherches sur les fous littéraires : en 1949, il écrit un petit texte intitulé « Defontenay[5] », pour présenter cet écrivain du XIX^{e} siècle qui est l'un des « fous littéraires » qu'il n'a pas traité dans ses recherches des années 1930 (et dans le même article, Queneau précise qu'il faudrait parler d'«hétéroclites » au lieu de « fous littéraires »). Il le présente comme « un

[1] *Aux confins des ténèbres*, p. 226-227. La citation de Brisset est tirée de *Le Mystère de Dieu est accompli*, Angers, 1890, p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 232.
[3] « La Théologie génétique de Jean-Pierre Brisset », *Bizarre*, n° 4, avril 1956, p. 80-86.
[4] *Petite cosmogonie portative*, III^{e} chant, v. 128, *OC* I, p. 215.
[5] « Defontenay », dans *Les Petits romantiques français*, présentés par Francis Dumont, Éditions des Cahiers du Sud, 1949, p. 112-119 ; repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 239-248.

authentique précurseur de la science-fiction », avec le résumé de son œuvre. En même temps, Queneau semble s'approcher de nouveau, avec une certaine réserve, de la psychologie et de la psychanalyse, après une dizaine d'années d'éloignement suite à la déception de ses recherches de jeunesse. Il faut noter que l'utilisation de la psychologie par Queneau ne vise, dans l'élaboration de *Saint Glinglin*, ni la découverte de pensées insolites ni l'exploration de « génies méconnus[1] ». Mais les théories de Jung aussi bien que la « linguistique » de Brisset sont considérées comme des faits tout naturels dans la naissance de nouveaux mythes et nouveaux rites de la Ville Natale. Autrement dit, les pensées des fous littéraires que Queneau a rassemblées dans sa jeunesse ne présentent ni talent exceptionnel ni mystère insondable, mais, même si quelque peu bizarre, ce que l'on peut rencontrer, à l'occasion, dans une croyance partagée par la collectivité.

☆
☆ ☆

Queneau s'est démarqué des surréalistes qui considèrent le mythe comme représentation du primitivisme, force subversive que symbolisent dans le monde moderne les images du fou, de la femme et de l'enfant. Il n'appréciait pas, dans leur application de la psychanalyse à la littérature, surtout leur croyance inconditionnelle à l'inconscient et à l'inspiration. Après avoir quitté le mouvement surréaliste, Queneau a entamé des recherches sur les fous littéraires en désirant l'application rigoureuse de la théorie de Freud dans l'analyse de l'écrit. En même temps, il a lié une amitié intellectuelle avec Georges Bataille et a étudié avec lui les sciences en vogue à l'époque, telles l'ethnologie de Mauss et la philosophie de l'histoire selon Hegel. Fort de ces connaissances scientifiques, il a cru pouvoir créer une « mythologie personnelle » et a écrit *Gueule de pierre*, mais le résultat ne l'a pas convaincu. Après quoi, Queneau a développé ses idées sur les mythes, en se référant à Nietzsche qui enseigne la confrontation et l'harmonie entre deux principes opposés, comme l'homme et la nature ou le devenir et l'immuable, ou en lisant Joyce qui lui découvre « la typification, l'universalisation à travers l'individualisation[2] » en faisant référence à des œuvres littéraires anciennes, voire en se les appropriant.

---

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 239.
[2] « Quelques maîtres du XX^{e} siècle », p. 229.

La trilogie de la Ville Natale montre bien comment la pensée du mythe évolue chez Queneau. *Gueule de pierre* est particulièrement marqué par l'influence de Freud et de Mauss, alors que *Les Temps mêlés* émet clairement une réserve sur ces connaissances scientifiques. Lorsque Queneau fait paraître *Saint Glinglin*, il effectue des modifications de certains passages, mais conserve largement les textes des deux livres précédents contenant des idées qui ne sont plus les siennes, de sorte que *Saint Glinglin* est un roman d'apparence inextricable à cause de sa multiplicité thématique aussi bien que stylistique. Par surcroît, à la fin du roman qui voit le sacrifice de Jean, Queneau associe, semble-t-il, la théorie de Freud et la philosophie de la religion de Hegel, ainsi que des éléments de ses recherches de jeunesse sur les fous littéraires. On peut déceler aussi dans la promenade nocturne de Paul un écho du *Paysan de Paris* d'Aragon, pérégrination à la recherche du merveilleux quotidien dans l'espace urbain.

En réunissant dans un livre ses idées de jeunesse, dont certaines revenues par la suite, Queneau montre une maturité intellectuelle et une grande largeur d'esprit avec *Saint Glinglin*, confrontant différentes idées qui ne sont pas toujours compatibles. Or, dans les *Entretiens avec Georges Charbonnier* réalisés en 1962, Queneau déclare : « Quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante[1]. » La contradiction n'est pas à craindre à ses yeux. Sans doute, au-delà des connaissances philosophiques et scientifiques incorporées dans le roman, la coexistence des matériaux paradoxaux confère-t-elle à *Saint Glinglin* une allure mythique.

[1] *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 12.

Deuxième partie

Réécriture des mythologies anciennes

Tout comme celle d'autres écrivains, l'écriture de Queneau est influencée par les mythes. Dans notre deuxième partie, nous nous demandons ce qui caractérise la réécriture des mythologies anciennes par Queneau, et à quels procédés il fait appel dans sa création littéraire.

Quand on parle de la réécriture des mythes dans les œuvres littéraires, ou, pour parler comme Gérard Genette, des relations hypertextuelles entre le récit mythique et le texte littéraire[1], la question du repérage s'impose. Comment peut-on savoir que tel ou tel élément d'un texte littéraire est tiré d'un récit mythique par l'écrivain, soit consciemment, soit inconsciemment ? Selon Gilbert Durand, qui s'inspire de la méthode de Lévi-Strauss, le mythe se décèle à partir des « mythèmes », « la plus petite unité de discours mythiquement significative » ; cette unité est de « nature structurale », et son contenu peut être un « motif », un « thème », un « décor mythique », un « emblème », une « situation dramatique ». Un mythème peut se manifester de manière « patente », « par la répétition explicite de son ou de ses contenus […] homologues », ou de manière « latente », « par la répétition de son schème intentionnel implicite en un phénomène très proche des "déplacements" étudiés par Freud dans le rêve[2] ».

Conscient de la complexité du problème ainsi que l'impossibilité d'établir des règles générales, Pierre Brunel propose, pour sa part, trois critères de repérage, ceux d'« émergence », de « flexibilité » et d'« irradiation » : la critique littéraire commet souvent l'erreur de voir partout un élément mythique même quand il n'« émerge » pas, mais si on s'en tient à l'explicite pur, « la mythocritique risque de commettre l'erreur inverse, soit qu'elle se réduise à une description paraphrastique, soit que par prudence elle se dérobe devant des textes qui ne la sollicitent pas immédiatement » ; par ailleurs, il faut avoir égard à la « flexibilité », c'est-à-dire « la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait », car « il faut reconnaître à tout écrivain le droit à la modulation et, pour l'analyse littéraire, cette modulation est plus intéressante qu'une donnée toujours

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, éd. du Seuil, 1982.
[2] Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1979, Berg International éditeurs ; rééd. Dunod, 1992, p. 344-345.

incertaine et toujours hypothétique » ; enfin, cette image mythique peut « rayonner » :

> J'imaginerais donc volontiers deux sources de l'irradiation sous-textuelle. L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite[1].

Nous cherchons à relever des traces mythiques dans les œuvres de Queneau, en nous gardant d'une interprétation simpliste et arbitraire qui risquerait d'être erronée. Nous n'ambitionnons pas de passer en revue toutes les références mythologiques incorporées dans ses écrits : en relevant quelques cas significatifs, nous nous intéressons à la façon dont Queneau les traduit, les réinterprète et même les parodie dans ses œuvres en fonction de ses pensées littéraires ou philosophiques, et cherchons le système et la cohérence de son imaginaire. Mettant de côté les mythologies celtique[2], chinoise, hindoue, etc., qui sont pourtant présentes dans les textes de notre auteur, nous nous concentrons sur trois domaines majeurs : la mythologie gréco-romaine, la mythologie biblique et la mythologie gnostique.

[1] Pierre Brunel, *Mythocritique / Théorie et parcours*, Presses universitaires de France, 1992, p. 72-86.

[2] Pour ce sujet, on peut se reporter à Bernadette Schreurs, « Notes sur l'ironie dans *OETTBALF* », *Études sur Les Œuvres complètes de ~~Raymond Queneau~~ Sally Mara*, C.R.I.N.(Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises), Groningue, 1984, p. 137-153.

Chapitre I
La mythologie gréco-romaine

Queneau, né en 1903, vit l'époque où l'approche des problèmes du mythe se déplace de l'hellénisme aux sciences nouvelles comme la psychologie, l'anthropologie, l'ethnographie, le structuralisme, etc. Le mythe, présupposé grec, qui était dans l'univers mental des Occidentaux une autorité, une norme scolaire, une preuve d'érudition, etc., devient l'occasion de mettre en question cette mentalité occidentale trop naturellement assurée de soi, non seulement par la relecture des mythes connus par cœur, mais aussi par la comparaison avec les mythologies des sociétés non occidentales. Nous avons étudié cet intérêt scientifique pour le mythe chez Queneau dans notre première partie. Maintenant, revenant en arrière, examinons ses considérations sur la mythologie gréco-romaine et l'utilisation éventuelle qu'il en fait dans son œuvre.

Ses connaissances mythologiques, dès la jeunesse, sont confirmées par un écrit adolescent, *Aux Enfers*[1]. Il s'agit d'une pièce de théâtre d'inspiration hellénique que l'auteur a écrite en 1916, c'est-à-dire à l'âge de treize ans. Selon Jean-Pierre Longre, « le lecteur peut percevoir dans l'écriture adolescente certains aspects pré-queniens, comme le goût de la parodie et de l'anachronisme […] ou le langage animal […]. On relève aussi quelques manipulations verbales, dont l'écrivain jouera abondamment à certaines périodes[2] ». Les personnages sont largement empruntés à la mythologie antique comme Pluton, Proserpine, Charon, Cerbère ou le Styx ; les Champs Elysées désignant un quartier souterrain, ou des unités monétaires telles drachme, obole et talent sont des éléments que ne fournit pas toujours le bagage culturel des collégiens du XXI^{ème} siècle. Le fait que l'un de ses premiers écrits soit une réécriture mythologique révèle un goût littéraire qui s'épanouira ultérieurement.

[1] Le texte est repris dans le Cahier de l'Herne, dirigé par Andrée Bergens, 1975 ; rééd. 1999, p. 17-23.
[2] Jean-Pierre Longre, *Raymond Queneau en scènes*, Pulim, 2005, p. 41.

Nous cherchons ici à comprendre pourquoi et comment Queneau s'inspire de ces antiques imaginaires collectifs et quelles significations il y trouve, en fonction non seulement des sujets de ses romans mais encore de son idée essentielle de la littérature. On examine à l'occasion d'autres écrivains qui ont réécrit ces récits mythiques, pour se demander comment l'attitude de Queneau se démarque d'eux. Afin de clarifier la problématique, nous choisissons cinq épisodes de la mythologie gréco-romaine qui nous paraissent particulièrement indiqués pour envisager l'univers romanesque de Raymond Queneau : les épisodes de Dédale et Icare, de Narcisse, de Méduse, d'Œdipe et d'Ulysse.

1. Dédale et Icare

Depuis l'Antiquité, le mythe de Dédale et Icare est connu, grâce aux Athéniens comme Sophocle, Euripide et Aristophane, ou aux écrivains latins comme Virgile et Ovide, dont *L'Art d'aimer* et *Les Métamorphoses* offrent la version la plus répandue qui a exercé une influence considérable sur l'art et la littérature d'Europe.

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide[1], les aventures de Dédale sont racontées au livre VIII, et l'épisode avec son fils Icare dans les vers 183-235. Dédale est artisan et inventeur à Athènes, renommé par ses fabrications ingénieuses. Il précipite du haut de la citadelle de Minerve son neveu Talos, aussi ingénieux que lui, par jalousie. Il se réfugie en Crète, où règne le roi Minos. Pour la reine Pasiphaé, tombée amoureuse d'un taureau, Dédale fabrique une vache de bois recouverte de cuir et montée sur roulettes, qui permet à la reine de s'unir au taureau. Suite à cet accouplement contre-nature naît le Minotaure, mi-homme, mi-animal. Minos ordonne à Dédale de construire un labyrinthe pour enfermer le monstre. Un jour, Dédale découvre à Ariane la façon par laquelle Thésée, envoyé au labyrinthe, pourrait trouver le moyen d'en sortir. Cette manœuvre met en colère Minos, qui fait emprisonner dans le labyrinthe Dédale avec son fils Icare. Afin de s'échapper par le ciel, Dédale fabrique des ailes imitant celles des oiseaux. Mais, Icare, négligeant le conseil de son père, s'élève trop haut et s'approche du soleil : la cire qui retient les plumes de ses ailes s'amollit et il tombe dans la mer. La mer et la terre qui ont accueilli son corps sont

[1] Le texte d'Ovide ainsi que sa traduction revoient à l'édition des Belles Lettres, texte établi et traduit par Georges Lafaye, septième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, 1991.

aujourd'hui appelées la mer Icarienne et l'île Icarie. Après quoi, Dédale mène une vie solitaire en Sicile.

Le dernier roman de Raymond Queneau, *Le Vol d'Icare*, exhibe, dès le titre, la référence à ce fameux épisode de la mythologie gréco-romaine. L'épigraphe du livre « Icare, dixit, ubi es ? Qua te regione requiram ? (Icare, dit-il [*Dédale*], où es-tu ? en quel endroit dois-je te chercher ?) » (*Les Métamorphoses*, VIII, v. 232), empruntée à Ovide, confirme cette référence.

Avant la publication du *Vol d'Icare*, les échos du mythe de Dédale et Icare sont présents dans l'œuvre de Queneau, notamment ceux concernant Dédale. Comme nous l'avons déjà noté à quelques reprises, Dédale est un personnage emblématique pour l'écrivain favori de Queneau, James Joyce, dont l'un des héros se nomme Stephen Dedalus et représente la figure de l'artiste qui ne recule pas devant la difficulté de la création. Surtout, l'une des créations de Dédale les plus connues, le labyrinthe, est l'image qui évoque par-dessus tout l'espace urbain pour Queneau. Par ailleurs, avant d'entamer sa vraie carrière littéraire, Queneau s'intéressait, dès son écrit de jeunesse « Le symbolisme du soleil », à la danse du Minotaure et à l'image du soleil néfaste. Plus largement, le couple Dédale et Icare, le père et le fils, est un thème qui domine toute l'activité littéraire de Queneau.

Le progrès technique et l'art du vol

Dans les œuvres de Queneau, l'invention et le progrès technique sont des thèmes récurrents. *Le Chiendent* contient un passage dans lequel Narcense rêvasse à l'histoire du chef gaulois Péponas, qui invente la bicyclette, le bilboquet (considéré comme une arme) et le canon[1]. Astolphe, dans *Les Enfants du limon*, entreprend des « tentatives plus artisanales qu'industrielles et moins chimiques que tripatouilleuses[2] » dans le domaine du papier. Jacques L'Aumône, dans *Loin de Rueil*, après ses études en sciences, poursuit ses « recherches sur le gigantisme chez les pédiculés[3] » dans le laboratoire de Baponot, et s'intéresse à « l'Ontalgocure des Joyeux Sansonnets », qui est le « spécifique radical de l'ontalgie, de l'angoisse existentielle, de l'asthme substantiel, de l'épilepsie essentielle[4] » dont souffre depuis longtemps son vieil ami des Cigales.

[1] *Le Chiendent*, p. 118-119.
[2] *Les Enfants du limon*, p. 893.
[3] *Loin de Rueil*, p. 119.
[4] *Ibid.*, p. 123.

La question du progrès de la technique scientifique, voire artistique, est manifeste dans *Le Vol d'Icare*. Rappelons en d'abord l'histoire : Icare, héros d'un roman que le romancier Hubert Lubert est en train d'écrire, a disparu. Ce dernier, croyant à un rapt par d'autres romanciers, ouvre une enquête, au cours de laquelle le personnage recherché entame une étude sur la technique aéronautique. D'emblée, le titre suggère la double signification : d'un Icare kidnappé ou d'un Icare qui flotte dans l'air. Par ailleurs, le père du héros Icare, qui n'est pas nommé dans le roman, est « forgeron — ou serrurier[1] ». Il n'est pas interdit de relier ce personnage du roman d'Hubert au héros de la mythologie antique, Dédale, car, non seulement le métier de forgeron et de serrurier demande une habileté ingénieuse, mais encore le forgeron est, comme Queneau le précise dans ses *Exercices de style*, la métaphore par excellence qui désigne l'écrivain en tant qu'artisan : « C'est en écrivant qu'on devient écriveron[2].» L'acharnement du forgeron mythique qui ne cesse d'explorer les techniques artisanales rappelle la recherche persévérante de la technique littéraire chez l'écrivain.

Comme l'Icare du mythe qui se passionne pour l'art du vol, l'Icare de Queneau, dont l'intrigue romanesque se situe en 1895, s'intéresse à l'avenir des moyens de transport, surtout il nourrit son « goût pour le sport cycliste et l'automobilisme[3] », nouvelles modes ou nouvelles techniques qui prennent leur essor à la fin du XIX^{e} siècle. Outre les progrès dans les transports, le roman évoque les progrès dans la médecine au tournant du siècle : le docteur Lajoie, traduction française du terme allemand « freud », expérimente une nouvelle méthode qui consiste à inviter le patient couché sur un divan à dire tout ce qui lui passe par sa tête, ou bien ses rêves. Il est question aussi de l'évolution de la technique littéraire à cette époque : Hubert Lubert, écrivain consciencieux, prétend qu'il n'est pas de « ceux qui font concurrence à l'état civil[4] » ; Hubert prononce, par ailleurs, des propos hostiles au naturalisme : « une scène de Conseil de révision dans le roman que je suis en train d'écrire paraîtrait bien vulgaire et naturaliste[5]. » Dans les *Parerga* se trouvent des critiques plus directes envers le naturalisme. Au début du chapitre VIII, Jacques et Jean parlent de l'avenir du genre romanesque à propos duquel Queneau a écrit deux

[1] *Le Vol d'Icare*, p. 1189.
[2] *Exercices de style*, p. 35.
[3] *Le Vol d'Icare*, p. 1275.
[4] *Ibid.*, p. 1174.
[5] *Ibid.*, p. 1268.

essais dont le second condamne vertement le naturalisme : « JEAN — Le roman court à sa perte, raide comme balle infailliblement. / JACQUES — Et qui l'a tué ? / — Le naturalisme ! / — Pas du tout, c'est Goncourt. Tout en ayant l'air de le défendre. / — Il paraît qu'à la mort il léguera sa fortune — considérable — pour fonder un prix destiné à récompenser le meilleur ouvrage d'imagination de l'année. / — Une feinte ! Pour mieux le faire disparaître. Et puis, est-ce que nous avons besoin de prix ? Nos rentes nous suffisent. / — Et la gloire [1] . » Cet avant-texte attaque aussi le mercantilisme dans la littérature. Queneau ne l'utilise pas dans la version finale, probablement en raison de son appartenance à l'Académie fondée par l'écrivain incriminé[2].

S'il y a deux époques marquées dans *Le Vol d'Icare*, où le genre romanesque connaît une certaine difficulté, celle de la diégèse, en 1895, pleine période de « la crise du roman » selon Michel Raimond[3], et celle de la publication, en 1968, en pleine vague du Nouveau Roman, on peut voir que Queneau vise autre chose que le naturalisme. Michal Mrozowicki voit en effet dans ce roman la critique d'un nouveau « mythe » littéraire, celui du romanesque, dont Queneau souligne la liberté mal utilisée, l'ignorance des règles ou l'absence de contraintes[4]. Cette interprétation est confirmée par deux notes de *Parerga*, reproduites dans la notice du *Vol d'Icare* de l'édition de la Pléiade : « Si tu n'as pas de personnage, fais quelque chose sans, ça sera nouveau, écris n'importe quoi qui te passe par la tête, ça exprimera ton inconscient » ; « On peut changer l'époque. Moderniser. Ça peut facilement tourner à la satire du "nouveau roman", de Tel Quel, de Lacan, etc. Éviter[5]. »

Dès sa jeunesse, Queneau se montre réservé vis-à-vis du naturalisme. Dans « Qu'est-ce

---

[1] *OC* III, p. 1811.

[2] Le 31 décembre 1961, Queneau reproche dans son journal la mesquinerie de Goncourt : « Il n'y a pas de lecture plus consternante que celle du *Journal* de Goncourt. C'est vraiment un esprit borné et mesquin, une toute petite tête, un prétentieux comme il n'est pas permis (il a "en portefeuille" une pièce "dont le cinquième acte… est plus dramatique que les tableaux les plus dramatiques de Shakespeare", 18.1.87), bassement jaloux, niais ("Rosny nous apprenait cette chose amusante : c'est que les collectivistes répudient le vol…", 13.3.87, ou son éloge du pourboire, 12.5.87). Sans parler de son antisémitisme. Et ses jugements sur les écrivains, sur les peintres : il est toujours à côté. Une "nullité" comme le pensait si justement Tourgueneff (t[*ome*] III, 712, n. 1). / On a honte d'appartenir à une académie fondée par un type pareil. Si j'avais lu ce journal avant, je n'aurais jamais accepté d'en "être". » *Journal*, p. 1035-1036.

[3] Michel Raimond, *La Crise du roman / des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.

[4] Michal Mrozowicki, « De l'écriture mythologique à la mythologie de l'écriture ; à propos de Queneau », *Mythologies de l'écriture, champs critiques*, Université de Picardie, Centre d'études du roman et du romanesque, études réunies par Jean Bessière, PUF, 1990, p. 177-194.

[5] *OC* III, p. 1807.

que l'art », article paru en février 1938 et repris dans *Le Voyage en Grèce*, il appelle naturalisme une littérature qui « n'a trouvé d'autre excuse à son existence que de se faire passer pour science », attitude incongrue pour Queneau puisque « L'art n'a pas à rivaliser avec la science ». Et, en usant d'une métaphore de chapelier, il affirme que « Les naturalistes ont été des chapeliers qui se sont contentés de prendre l'empreinte de la tête et s'en sont tenus là » : l'idée naturaliste de la littérature ne convient pas à Queneau, selon qui « Le littérateur a un métier et l'artiste est artisan. Tous ceux qui ont cherché à faire dévier l'art ou à le limiter ont été de mauvais artisans[1] ». L'art ne doit être ni la simple imitation, ni la déformation de la nature. Rappelons-le, Queneau, en Grèce en 1932, découvre dans le théâtre de Dionysos une parfaite association de la Nature et de l'œuvre de l'homme, que concrétisent « les harmonies numérales de l'architecture » : « Le Grec ne s'anéantit pas dans la Nature non plus qu'il ne l'asservit ; mais en s'accordant avec elle, il garde ainsi lui-même sa propre autonomie et réalise la plénitude de son être[2]. » Dans cette harmonie, le Queneau de cette époque voit surmontée la confrontation entre Apollon et Dionysos. D'autre part, dans « L'écrivain et le langage », article qui commence ainsi : « Il me semble que les arts anciens, et les sciences anciennes, se présentaient comme une collaboration de l'homme avec la nature », Queneau critique le classicisme qui « se perd dans la stérilité parce qu'en s'appuyant sur la prépondérance de l'homme sur la nature […], il a tendance à s'éloigner de la fontaine vivante du langage », aussi bien que le romantisme qui « en donnant la prépondérance à la nature sur l'homme tend à perdre tout contrôle ». Selon lui, les écrivains ne doivent pas rivaliser avec la nature, mais rétablir l'harmonie entre la nature et l'homme « par une activité esthétique, par le plaisir de la beauté[3] ».

Afin d'exprimer son idée essentielle de la littérature ou de l'art en général dans son dernier roman, Queneau n'a pas choisi par hasard de réécrire le mythe de Dédale et Icare. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Dédale est un architecte qui défie la nature. D'abord, pour aider Pasiphaé, il a construit une vache de bois recouverte de cuir et montée sur roulettes. Ainsi, la présence de Dédale en Crète a permis à Pasiphaé de s'unir au taureau, et de donner naissance au Minotaure, créature foncièrement contre-nature. Mais la vache de bois reste tout de même une fabrication artificielle. À partir du moment où il décide de

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 92, 95.
[2] *Ibid.*, p. 57-58.
[3] *Ibid.*, p. 178-186.

s'enfuir de la Crète, il commence à défier la nature : « ignotas animum dimittit in artes / Naturamque nouat (il s'applique à un art jusqu'alors inconnu et soumet la nature à de nouvelles lois) » (VIII, v. 188-189). Il invente des ailes que l'être humain ne possède pas : il manie et assemble avec habileté des plumes, du lin et de la cire, et leur donne une courbure « Vt ueras imitetur aues (pour imiter les oiseaux véritables) » (VIII, v. 195). Le père et le fils s'envolent à l'aide de ces ailes, et un pêcheur, un berger et un laboureur qui les aperçoivent ne manquent pas d'être stupéfaits : « Vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent, / Credidit esse deos (restés saisis à la vue de ces hommes capables de traverser les airs, ils les ont pris pour des dieux) » (VIII, v. 219-220). À leurs yeux de villageois, ce sont des dieux.

Claude Debon a merveilleusement montré que *Le Vol d'Icare* est l'un des romans qui représentent le mieux la conception que se fait Queneau de la littérature : « la littérature comme emprunt ». L'utilisation de nombreux clichés et citations littéraires, même perverse, peut causer « l'inflation de l'intertexte », amenant en même temps « la déprédation de l'original ». Mais Queneau, qui assume le masque d'« un être hybride, alliance d'un antique passé et d'un présent qui fondent une identité à la fois illusoire et réelle », c'est-à-dire celle de l'écrivain, réussit à maintenir les forces de la réécriture, de la même manière que Dédale conseille à Icare de voler ni trop haut ni trop bas afin de maintenir l'équilibre dans l'air[1].

Cette « identité à la fois illusoire et réelle » de l'écrivain est cruciale dans la littérature de Queneau. Ses romans ne se fondent totalement ni sur la réalité ni sur la fabulation, sans pour autant mépriser ni l'une ni l'autre. Or, certains romanciers du XIX^{e} siècle cherchent à faire concurrence à l'état civil ou à rivaliser avec la science dont le domaine est la nature. En contestant cette conception du roman qui décrit minutieusement les personnages, les écrivains du « Nouveau Roman » évacuent les personnages, puisque « les personnages, tels que les concevait le vieux roman […], ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent[2] ». Aux yeux de Queneau, les naturalistes aussi bien que les nouveaux romanciers ne cherchent

[1] Claude Debon, « Récriture et identité dans *Le Vol d'Icare* », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983 ; repris dans *Doukiplèdonktan ? / Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 111-120.

[2] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956 ; *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 1584.

qu'à imiter la réalité, comme le Dédale du mythe s'applique à imiter la nature qu'il défie.

Dans « James Joyce, auteur classique », Queneau affirme : « Imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à hauteur des anciens et de son époque[1]. » Pour les écrivains, il ne suffit pas d'imiter la nature, ou la réalité en général. Car imiter, c'est aussi emprunter, ou voler les œuvres anciennes et les imaginaires collectifs. En volant les anciens, le progrès technique voire artistique se réalise. Dans le domaine littéraire, les récits mythologiques sont le navire qui dissimule un immense et précieux butin.

Le soleil néfaste et le labyrinthe

Dans l'épisode mythologique d'Icare qui tombe dans la mer, le soleil fonctionne comme un agent négatif. Il est à la fois le dévastateur brutal qui détruit l'invention merveilleuse de l'artisan et un bourreau impitoyable qui exécute l'audace du jeune homme.

Comme nous l'avons signalé dans la première partie, Queneau, après avoir quitté le groupe surréaliste en 1929, a entamé des recherches sur « les fous littéraires », qui n'ont pas été publiées à l'époque. Parmi les personnages extravagants qu'il a rassemblés, Queneau s'intéresse particulièrement à Pierre Roux, qui a développé une doctrine fort originale, à savoir « la nature excrémentielle du soleil ». Pour analyser la théorie bien curieuse de Pierre Roux, Queneau écrit un article intitulé « Le symbolisme du soleil[2] ». Il rappelle d'abord les thèses de Jones et de Jung, selon lesquelles l'image du soleil symbolise le père et le phallus, puis cite une enquête de Piaget qui présente des idées infantiles qui voient dans l'image du soleil un être « né », soit par accouchement soit par défécation. Ainsi, Queneau conclut : « Le soleil est donc à la fois le fécondateur et le résultat de la fécondation. Phallus et père d'une part, enfant et œuf de l'autre[3]. » Par la suite, il mentionne le mythe du Minotaure et du labyrinthe. À ses yeux, « le caractère solaire » du labyrinthe est reconnu par tous les mythographes : « Le labyrinthe représentait, dit-on, le dédale des étoiles et les danses rituelles qu'on y accomplissait retraçaient la marche du soleil à travers le ciel étoilé ». D'autre part, les figurations du labyrinthe ressemblant aux intestins, Queneau prétend que « le labyrinthe symbolise les intestins[4] ».

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 134.
[2] *Aux Confins des ténèbres*, p. 126-137 ; un état antérieur du même article dans *OC II*, p. 1335-1347.
[3] *Aux Confins des ténèbres*, p. 133.
[4] *OC* II, p. 1344.

Puis, rappelant ces enfants qui assimilent l'acte de la défécation à l'accouchement, il proclame :

> Le symbolisme de la danse du Minotaure à travers le dédale souterrain devient alors fort clair ; et si on le rapproche des idées infantiles rappelées plus haut, il faut y voir également un symbolisme de la naissance en général, et dans une acception plus restreinte, de la renaissance quotidienne du soleil, comme dans le mythe d'Uitzilopochtli. La danse de Minotaure a également un autre sens ; elle symbolise la procréation, le soleil étant alors envisagé non plus sous son aspect « enfanté », mais sous son aspect « procréateur », ou si l'on préfère, phallique[1].

Queneau remarque, d'autre part, que le soleil est « *le dieu qui châtre* », et, en évoquant « le problème des rapports entre certains mythes solaires et le complexe de castration », il cite entre autres exemples le mythe d'Icare[2]. Le soleil à l'aspect phallique s'adapte au mythe de Dédale et Icare, puisque la cause originelle de la mort du jeune homme est l'invention du père artisan : c'est le père qui mène son fils à la mort. Le soleil puissant et meurtrier est lié à l'image du père, à l'encontre de la mer et de la terre qui, accueillant le corps du jeune homme et acceptant de prendre son nom, évoquent une matrice clémente.

Queneau utilise dans ses œuvres la théorie de Pierre Roux et l'analyse qu'il en a donnée. Plus directement, il insère les textes de Pierre Roux dans son roman *Les Enfants du limon*, sorte de reprise littéraire de ses recherches qui n'ont pas vu le jour à l'époque. La situation des textes de Roux au centre exact du roman signale la considération particulière que Queneau leur témoignait[3]. *Chêne et chien*, « roman en vers », cite, avec le texte de Pierre Roux, l'analyse développée dans « Le symbolisme du soleil[4] ».

Le soleil est souvent jugé négatif, non seulement dans les textes cités de Pierre Roux, mais aussi dans les œuvres de Queneau. Dès *Le Chiendent*, le soleil montre sa nature inexorable : dans la treizième section du chapitre II, qui décrit le rêve de Narcense, le soleil qui reste immobile inflige à Narcense une cuisante et déchirante douleur[5] ; le père Taupe haletait dans « un petit coin de paradis au milieu de l'enfer de la banlieue parisienne », car « Il faisait une sacrée putain de chaleur » à cause du « soleil [*qui*] rôtissait avec

[1] *Aux Confins des ténèbres*, p. 134.
[2] *Ibid.*, p. 128.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 754-760.
[4] *Chêne et chien*, p. 24-26.
[5] *Le Chiendent*, p. 66-68.

indifférence le clou et le chromo, la serrure et le chaudron, le pot à eau et le candélabre[1] ».

Le labyrinthe, dont la sinuosité égare, est l'image de l'espace urbain chez Queneau. Dans *Le Vol d'Icare*, le chassé-croisé dans un Paris de la fin du XIX[e] siècle évoque un dédale tortueux, d'autant plus que la récurrence de l'expression ou de la métaphore du fil[2], qui amène ou n'amène pas les personnages au bon endroit, rappelle le fil d'Ariane qui conduit Thésée dans le labyrinthe obscur.

Dans *Zazie dans le métro*, Paris est appelé « le dédale lutécien[3] ». Les personnages qui bougent sans cesse dans un espace où les points cardinaux sont entièrement confus évoquent une danse rituelle dans le labyrinthe inextricable. Or, selon Gilbert Pestureau, le métro dans le roman symbolise l'utérus lointain et convoité, dans lequel la jeune fille veut se réfugier et se retrouver[4]. Lecture plausible si l'on se souvient que Queneau, un quart de siècle auparavant, pensait que « le labyrinthe symbolise les intestins ». En outre, dans ce roman, Gabriel fait un commentaire concernant la sexualité de la ville de Paris :

> Je me demande pourquoi on représente la ville de Paris comme une femme. Avec un truc comme ça [*la tour Eiffel*]. Avant que ça soit construit, peut-être. Mais maintenant. C'est comme les femmes qui deviennent des hommes à force de faire du sport[5].

Si la tour Eiffel verticale représente le caractère viril de la ville, le métro et les rues, couchés et enchevêtrés horizontalement, peuvent symboliser sa féminité sous- jacente. La coexistence de deux sexualités dans un seul corps est d'ailleurs l'un des thèmes majeurs de *Zazie dans le métro*. Queneau, dans ses anciennes recherches, voyait dans le labyrinthe un dédale souterrain symbolisant la procréation, et cet imaginaire perdure dans les œuvres ultérieures.

Or, selon « Le symbolisme du soleil » de Queneau, le labyrinthe est le ventre qui accouche du soleil tous les jours. Le soleil est ainsi envisagé comme « enfanté », et en

---

[1] *Le Chiendent*, p. 92-93.
[2] « Allez toujours par là (geste). De fil en aiguille, vous y arriverez bien » (*Le Vol d'Icare*, p. 1250) ; « Il nous donne du fil à retordre » (p. 1272) ; « […] cela vous donne une piste, un fil conducteur » (p. 1313) ; « La seule chose qui ne m'agrée point dans les cerfs-volants, c'est la ficelle qui les retient » (p. 1347), etc.
[3] *Zazie dans le métro*, p. 629.
[4] Gilbert Pestureau, « Petit Guide pour *Zazie dans le métro* », *TM*, n° 150+22-23-24, avril 1984, p. 41.
[5] *Zazie dans le métro*, p. 618-619.

même temps, comme « procréateur » ou « phallique », autrement dit le soleil symbolise à la fois l'enfant et le père.

Le père sans fils, le fils sans père

La question de la relation entre le père et le fils est un thème récurrent dans les œuvres de Queneau. Si le soleil symbolise à la fois le père et le fils, il ne peut que favoriser le développement de cette problématique.

Dans *Le Vol d'Icare*, le père d'Icare (dans le roman d'Hubert) n'est jamais présent, ni même nommé : il est décrit brièvement comme « forgeron — ou serrurier[1] ». En outre, après avoir écrit l'origine d'Icare et sa visite à la grande Exposition universelle avec son père, « M. Lubert ratura tout cela[2] ». Ainsi, le père d'Icare n'apparaît jamais dans le roman. Mais alors, qui prononce les mots de l'épigraphe empruntée à Ovide : « Icare, dixit, ubi es ? Qua te regione requiram ? (Icare, dit-il, où es-tu ? en quel endroit dois-je te chercher ?) » On peut penser que c'est Hubert Lubert, romancier, qui est le père « littéraire » d'Icare. Il est vrai que dans *Le Vol d'Icare*, Hubert recherche avec acharnement Icare, personnage de son roman qui a disparu du manuscrit, mais par la suite, il repousse la demande d'Icare qui souhaite rentrer dans le roman. En outre, la phrase finale du roman *Le Vol d'Icare*, « Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé », prononcée par Hubert, ne concorde pas avec l'épigraphe : si le contenu du roman est « prévu » par l'auteur, il n'a pas besoin de lancer, surtout dans l'épigraphe, un appel désespéré à la recherche de son fils. D'ailleurs, de quel roman, et de quel auteur s'agit-il ? Est-ce le roman qu'Hubert écrit dans le roman de Raymond Queneau, ou le roman de ce dernier intitulé *Le Vol d'Icare* ? Et qui est cette personne qui se prétend auteur d'un ouvrage en l'appelant « mon » roman ?

Rappelons que le mythe de Dédale et Icare est l'histoire d'un père qui perd son fils. Après la mort du fils, le père passe le reste de sa vie dans la solitude. Ce cadre général du récit ressemble à *Un rude hiver* de Queneau, que nous avons analysé dans notre première partie comme une histoire centrée sur le rapport entre père et fils, marqué par la disparition de l'un, comme dans *Hamlet* de Shakespeare. Cela rappelle également l'*Ulysse* de James Joyce, dont le héros ne peut échapper à l'image de son fils mort en très bas âge. Dans *Le*

[1] *Le Vol d'Icare*, p. 1189.
[2] *Ibid.*, p. 1190.

Vol d'Icare, le père « biologique » d'Icare, dans le roman d'Hubert en tout cas, est absent depuis le début ; son père « littéraire », Hubert Lubert, rejette finalement Icare, en quelque sorte, comme un personnage fictif. Icare ne possède de père, ni dans le roman d'Hubert ni dans celui de Queneau.

Or, Michèle Dancourt propose un commentaire intéressant du tableau de Bruegel, *Paysage avec la chute d'Icare*[1], en soulignant l'absence de Dédale dans le tableau, fait assez rare dans d'autres représentations plastiques du même sujet[2]. Le pêcheur, le berger et le laboureur qui, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, regardent le vol de Dédale et Icare, n'assument pas leur fonction de spectateurs dans le tableau de Bruegel ; ils se trouvent au premier plan, et ne regardent rien. Quand on se trouve devant le tableau, on ne peut prendre part au regard des villageois et on est rejeté vers l'artiste dont on partage la perspective : « L'ellipse de Dédale instaure un envers de l'image, une sorte de point aveugle que vient souligner "par-derrière" l'éclat aveuglant d'un soleil symboliquement paternel et meurtrier à la fois (comme Dédale[3]). » Autrement dit, ce que le peintre introduit dans son tableau avec cette perspective, c'est le point de vue du père, ou du soleil, qui ne voit pas la chute de son fils qui plonge la tête la première et bat l'air de ses jambes.

Cette significative interprétation du tableau permet d'envisager la fin du roman *Le Vol d'Icare*. Icare s'envole à l'aide d'un cerf-volant, mais, après avoir volé à haute altitude, il commence à tomber, et, alors qu'il est en train de tomber, Hubert termine brusquement « son » roman : « HUBERT / (refermant son manuscrit sur Icare) / Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé[4]. » Dans une discussion suivant sa communication sur *Le Vol d'Icare*, Claude Devon affirme que le roman s'achève sur la chute d'Icare[5]. Ainsi, Icare continue à tomber éternellement, comme dans le tableau qui cristallise un moment de son histoire.

Avec cette phrase : « refermant son manuscrit sur Icare » au cours de l'histoire, le lecteur, qui s'identifiait plus ou moins aux personnages, est subitement obligé, non

---

[1] Bruegel, *Paysage avec la chute d'Icare*, 1558 (?), Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

[2] Il existe une autre version du même tableau (Musée David et Alice Van Buuren) où l'on voit Dédale dans le ciel. Les experts discutent sur l'authenticité des deux œuvres, et aujourd'hui il semble attesté que la version avec Dédale soit une copie d'atelier. En tout cas, pour nous, il s'agit de savoir comment est reçue la version sans Dédale.

[3] Michèle Dancourt, *Dédale et Icare / métamorphoses d'un mythe*, CNRS Éditions, 2002, p. 64.

[4] *Le Vol d'Icare*, p. 1359.

[5] *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 40 ; une autre occurrence dans *TM*, n° 150+17-18-19, avril 1983, p. 150.

seulement d'avoir conscience qu'il est en train de lire une fiction, mais encore de partager le point de vue de l'écrivain. Et c'est l'écrivain Lubert Hubert qui a réservé à Icare cette condamnation, une chute sans fin, en terminant abruptement « son » roman sur Icare. Mais, nous pouvons dire aussi, bien évidemment, que c'est Queneau qui a décidé librement de mettre le point final à son roman *Le Vol d'Icare*. En tout état de cause, Icare reste comme figé dans sa chute éternelle, abandonné de son père biologique comme de son père littéraire.

Nous avons remarqué que le père d'Icare, biologique ou littéraire, est incertain. Or, l'auteur de ce que l'on vient de lire n'est pas davantage défini. Il est évident que c'est l'écrivain Raymond Queneau en personne qui a écrit *Le Vol d'Icare*. Mais il confie volontairement le rôle du narrateur à son personnage Lubert Hubert : on peut lire *Le Vol d'Icare* comme un roman entièrement narré par l'un des personnages, comme *Les Voyages de Gulliver* de Swift ou *À la recherche du temps perdu* de Proust, par exemple. Des personnages narrateurs se rencontre ici ou là dans les romans de Queneau : Pierre Le Grand dans *Le Chiendent*, des Cigales dans *Loin de Rueil*, Sally Mara dans ses *Œuvres complètes*, etc. Queneau, en confiant la fonction du narrateur à ces personnages, n'abandonne-t-il pas son statut d'auteur, sinon celui de père de ses romans ? En outre, comme Claude Debon le remarque, Queneau, via Hubert Lubert, projette sa propre image sur celle d'Icare : « Hubert attribue à son héros la taille de 1,76m. C'est exactement celle de Queneau lui-même. Cette projection dans le fils montre aussi que l'auteur est à la fois le père et sa créature[1]. » À la fin des *Enfants du limon*, « Queneau » apparaît sous l'apparence d'un personnage : en recevant le manuscrit de Chambernac, l'auteur Raymond Queneau ne se résigne-t-il pas au statut de simple personnage, autrement dit, à celui de fils littéraire d'un auteur fictif ?

Dans la vie réelle d'un homme, la paternité n'est jamais un rapport familial stable : il est d'abord un fils, devient bientôt un père, mais psychologiquement il ne perd jamais le souvenir qu'il a été jadis un fils, même après la disparition de son père. Dans « Le père et le fils », chapitre écrit par Queneau pour ses recherches sur les fous littéraires et resté inédit jusqu'à l'édition de la Pléiade où il figure dans les appendices des *Enfants du limon*, il explique cette ambiguïté de la paternité en prenant Le Christ comme exemple :

[1] Claude Debon, *art. cit.*, p. 117.

> Le Christ est le Fils, l'homme par rapport à dieu : il représente des tendances subversives incontestables, il *paraît* se révolter, il proclame la transformation de toute chose existante, il amène la guerre et la catastrophe, et le christianisme jouera ce rôle révolutionnaire vis-à-vis du monde romain. Mais d'autre part, il est aussi dieu (voir les traités de théologie), c'est-à-dire le père : il proclame qu'il vient accomplir l'œuvre du père — la sienne propre. Il remplace une religion par une autre religion. Il devient roi des juifs et dieu même — comme son « vicaire » deviendra le pape — « papa » — toujours le père[1].

Dans le même chapitre, Queneau cite *Totem et tabou* où Freud exprime le sentiment ambivalent des fils à l'égard du père : « Ils haïssaient le père, qui s'opposait si violemment à leur besoin de puissance et à leurs exigences sexuelles, mais tout en le haïssant ils l'aimaient et l'admiraient[2] ». La paternité est une relation fondamentalement ambiguë entre le père et le fils : l'un ne peut accepter totalement l'autre, ni le rejeter. Dans « Le symbolisme du soleil », Queneau voyait ces aspects contradictoires de la paternité dans l'image du soleil : le soleil, rayonnant et puissant, autant qu'épouvantable et odieux, symbolise le père et le fils en même temps.

Pour l'épigraphe du *Vol d'Icare*, Queneau cite un vers d'Ovide qui est le cri du père recherchant le fils : n'est-ce pas le cri de l'auteur Raymond Queneau qui recherche un rapport paternel perdu, rapport à la fois haineux et affectueux, dont un fils, ainsi qu'un père, ne peut jamais se défaire ?

Dans le dernier chapitre du *Vol d'Icare*, qui voit Icare s'envoler à l'aide d'un cerf-volant, le mot « soleil », important dans le mythe gréco-latin de Dédale et Icare, n'apparaît jamais. Nous pouvons penser que l'Icare de Queneau aspire à l'air et au vent, et pas forcément au soleil. Mais l'absence de soleil est tout de même étrange, d'autant plus que Queneau, dans « Le symbolisme du soleil », insiste sur la signification importante du soleil dans le mythe en Crète, aussi bien dans l'épisode du Minotaure et du labyrinthe, que dans celui de Dédale et Icare. Le soleil est toujours dans le ciel, quand il ne fait pas nuit. L'Icare de Queneau, oubliant qu'il n'est qu'un personnage fictif, ne vise-t-il pas un soleil inexistant, croyant inconsciemment et innocemment que le soleil existe à perpétuité au-dessus de lui ? Mais, par la méchanceté de l'auteur, soit Hubert soit Queneau, le soleil n'est pas là, comme une paternité instable et ambiguë.

---

[1] « Le père et le fils », *OC* II, p. 1351.
[2] *Ibid.*, p. 1353.

Parmi tous les romans de Raymond Queneau, *Le Vol d'Icare* est celui qui opère le plus explicitement la reprise d'un épisode de la mythologie ancienne. Mais en même temps, il comporte une sorte d'outrage à l'égard des imaginaires collectifs. : « LN — […] vous avez vraiment l'air d'une déesse. Au concours de Miss Vélocipède, vous remporterez certainement la palme comme Héra sur le mont Ida. / LA CLIENTE — Je croyais que c'était Aphrodite. / LN — Un bruit qui court. D'ailleurs qu'importe la mythologie ancienne. Ce qui compte pour nous, femmes, c'est la mythologie moderne, la fée Électricité, la tour Eiffel, la Panhard-Levassor, la petite reine[1]. » Pour embellir sa parole, LN cite « faussement » un épisode fameux de la mythologie grecque, puis revendique sa « mythologie moderne » comme si elle vengeait son honneur. Cet emprunt, ou ce vol, effectué avec indifférence et sans respect, pourrait être un moyen de faire du nouveau avec son époque, tout en conservant le souvenir des anciens. Ce sentiment mêlant hommage, révolte, dépendance, délivrance…à l'égard des œuvres anciennes peut faire penser au sentiment d'un fils envers son père.

2. Narcisse

Narcisse est également un personnage mythique qui inspire fréquemment poètes et écrivains. La version la plus connue est, encore une fois, celle des *Métamorphoses* d'Ovide[2], seul auteur qui, dans l'Antiquité, ait rapporté cet épisode (livre III, vers 339-510). Narcisse est le fils du fleuve Céphise et de l'Océanide Liriope. À sa naissance, sa mère demande à Tirésias s'il vivra longtemps, et le devin lui répond : « S'il ne se connaît pas ». Le jeune homme, par sa beauté incomparable, séduit beaucoup de jeunes gens et de jeunes filles, mais, trop fier de lui-même, il les dédaigne. Ainsi, l'éphèbe repousse la nymphe Echo qui ne peut que répéter la dernière syllabe de ce que dit son interlocuteur. L'un des méprisés, par rancœur, demande au ciel : « Puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour », et la déesse de Rhamnonte agrée cette prière. Un jour, au

[1] *Le Vol d'Icare*. P. 1310.
[2] Le texte d'Ovide ainsi que sa traduction revoient à l'édition des Belles Lettres, texte établi et traduit par Georges Lafaye, septième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, 1991.

cours de la chasse, Narcisse se repose au bord d'une source, et, voulant boire, il se penche sur la source et voit sa propre image reflétée sur l'eau limpide. Il s'éprend immédiatement de lui-même. Désespéré de cet amour contradictoire sans satisfaction possible, Narcisse est fou de souffrance et finalement se laisse mourir. Une fleur, qui s'épanouit à l'endroit où repose son corps, prend son nom en son souvenir.

Comme l'usage moderne du mot « narcissisme » le montre, Narcisse est souvent considéré comme un personnage mythique qui symbolise l'orgueil ou l'amour-propre excessif. Or, Roland Derche commente l'épisode de Narcisse dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : « tels Echo et Narcisse, les humains dédaignent les satisfactions possibles et raisonnables pour s'attacher désespérément à la poursuite d'un idéal à la fois illusoire et inaccessible. C'est sur cet aspect général de l'amour malheureux qu'Ovide a mis l'accent, beaucoup plus que sur le narcissisme proprement dit[1]. » En effet, dans les vers d'Ovide, cette « poursuite d'un idéal à la fois illusoire et inaccessible » et « cet aspect général de l'amour malheureux » sont exprimés à plusieurs reprises. Ovide insiste sur la souffrance irrémédiable du jeune homme qui ne peut jamais assouvir son désir violent : « Ecquis, io siluae, crudelius, inquit, amauit ? (Jamais amant, dit-il, ô forêt, a-t-il subi un sort plus cruel ?) » (III, 442) ; « Et placet et uideo ; sed quod uideoque placetque / Non tamen inuenio (Un être me charme et je le vois ; mais cet être que je vois et qui me charme, je ne puis l'atteindre) » (III, 446-447) ; « Quo refugis ? remane nec me, crudelis, amantem / Desere, clamauit, liceat quod tangere non est / Adspicere et misero praebere alimenta furori (Où fuis-tu, cria-t-il ? Demeure ; n'abandonne pas, cruel, celui qui t'adore. Ce que je ne puis toucher, laisse-moi au moins le contempler ! Laisse-moi fournir un aliment à ma triste folie !) » (III, 477-480). Ainsi, Narcisse épanche son cœur brisé pendant une trentaine de vers avant sa mort. En même temps, Ovide exprime l'étrangeté de cet amour impossible qui cherche à acquérir ce qui n'existe pas : « Spem sine corpore amat (Il se passionne pour une illusion sans corps) » (III, 417) ; « Credule, quid frustra simulacra fugacia captas ? (Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ?) » (III, 432) ; « Quod petis est nusquam (Ce que tu recherches n'existe pas) » (III, 433) ; « Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est (Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image) » (III, 434) ; « Spectat inexpleto mendacem lumine formam (il

[1] Roland Derche, *Quatre mythes poétiques (Œdipe–Narcisse–Psyché–Lorelei)*, S.E.D.E.S., 1962, p. 76.

contemple d'un regard insatiable l'image mensongère) » (III, 439). La récurrence des termes désignant fugacité, ombre ou mensonge souligne que ce dont s'éprend Narcisse n'est que pure illusion sans réalité. Notons que la souffrance de cet amour malheureux s'exprime principalement dans le monologue de Narcisse, alors que l'étrangeté de son désir qui aspire à une illusion impossible fait surtout appel à la narration ou à la prosopopée.

Cet épisode mythologique inspire beaucoup d'écrivains et de poètes dans la littérature européenne. Gérard Genette signale que le thème de Narcisse est particulièrement fécond dans la poétique baroque[1]. C'est dans le cadre de cette esthétique que, par exemple, Jean-Jacques Rousseau écrit dans sa jeunesse une pièce de théâtre intitulée *Narcisse ou l'Amant de lui-même* (commencée en 1729, achevée en 1742 et représentée en 1752) : c'est une comédie de quiproquos amorcée par le portrait féminisé d'un homme qui tombe amoureux de sa propre image. À la fin du XIX^{e} siècle, le mythe est surtout présenté dans le contexte du symbolisme. André Gide publie en 1891 sa première œuvre, *La Traité du Narcisse*, sous-titrée *Théorie du Symbole*. Imprégné du courant du symbolisme, le jeune Gide souligne la question de l'apparence dans le mythe. À la fin de 1890, il note dans son *Journal* : « Les Vérités demeurent derrière les Formes, — Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché, qu'il se préfère. Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes » — « Tout doit être manifesté, même les plus funestes choses[2] ». Mais c'est un autre écrivain, auquel est d'ailleurs dédié *Le Traité du Narcisse* de Gide, à savoir Paul Valéry, qui reprend la réflexion sur le mythe de Narcisse au XX^{e} siècle. Pour Valéry, Narcisse est une figure emblématique qui reflète l'image du poète lui-même. À travers l'épisode mythologique, Valéry développe son univers poétique complexe, évoquant l'amour du corps et la volupté, la nuit lunaire et le miroir, la nature à la fois splendide et menaçante qui impose la limite à l'homme, etc. Pour Valéry, qui souligne surtout que l'on n'aime que soi-même, le mythe de Narcisse est particulièrement propice à l'expression du « mythe du *Moi*[3] ».

---

[1] Gérard Genette, « Complexe de Narcisse », *Figure I*, Éditions du Seuil, 1966 ; rééd. coll. « Points Essais », 1976, p. 21-28.
[2] Cité par Roland Derche, *op. cit.*, p. 95.
[3] Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969 ; rééd. S.E.S.J.M./Armand Colin, 1998, p. 128-132.

Chez Queneau, dans son premier roman, *Le Chiendent*, le personnage de Narcense évoque le plus explicitement, par son nom, le fameux personnage de la mythologie gréco-romaine. Comme le remarque un autre personnage, Étienne Marcel, le nom « Narcense » est quelque peu étrange : « Au fait, Narcense, quel curieux nom. Est-ce un nom de famille ou un prénom[1] ? » ; mais, au lecteur du roman, un indice se présente pour l'aider à déchiffrer ce nom. De même que le sort du personnage mythique est prophétisé par Tirésias peu après sa naissance, dès l'entrée de Narcense dans l'intrigue, son nom connote un destin lugubre. Narcense apparaît pour la première fois dans le roman avec son ami Potice, et la juxtaposition de ces deux noms, « Narcense et Potice[2] », fait penser à cette sorte de contrepetterie : « Narcisse et potence ». En effet, le personnage est sous le signe de la pendaison : il y a d'abord celle du chien Jupiter en punition de son irrespect lors de l'enterrement de la grand-mère de Narcense, puis sa propre tentative de suicide par pendaison. Mais, son nom mis à part, Narcense, qui n'est pas spécialement orgueilleux ni « narcissique » au sens moderne du terme, ne semble pas avoir de traits communs avec le Narcisse de la mythologie grecque. Dans *Le Chiendent*, il est saxophoniste, mais aussi chômeur : c'est un homme qui est rongé tous les jours par la faim. Mais l'une des caractéristiques qui unit ces deux personnages apparemment très dissemblables est, tout d'abord, leur destin lié à l'eau.

Le fils de l'eau

Selon Ovide, le fleuve Céphise viola l'Océanide Liriope, laquelle conçut et mit au monde Narcisse qui hérita de la rare beauté de sa mère. Mais ce fils de l'eau mourut finalement au bord d'une source où le reflet de sa propre image finit par lui causer une souffrance insurmontable : « Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens / Nec uia nec montes nec clausis moenia portis ; / Exigua prohibemur aqua (Pour comble de douleur, il n'y a entre nous ni vaste mer, ni longues routes, ni montagnes, ni remparts aux portes closes ; c'est un peu d'eau qui nous sépare) » (III, 448-450). Narcisse, né de l'eau, est condamné à mort par l'eau.

Comme certains critiques l'ont déjà signalé, l'imaginaire aquatique est important dans l'œuvre de Queneau, aussi bien poétique que romanesque. Dans *Le Chiendent*, l'apparition

[1] *Le Chiendent*, p. 64-65.
[2] *Ibid.*, p. 12.

du personnage de Narcense coïncide quelquefois avec celle de l'eau. Juste au moment où il découvre son sentiment pour Alberte, il commence à pleuvoir comme s'il s'agissait de quelque augure : « Narcense rôde encore, très embarrassé. Ne sait que faire. Bien heureusement, un événement extérieur précis le détermine. Il se met à pleuvoir avec violence[1]. » C'est d'ailleurs grâce à cet orage qui retarde le train d'Étienne que Narcense, retournant du bistrot de banlieue à la villa, fixe en cachette ses yeux sur Alberte, en s'immergeant les pieds dans la boue. D'autre part, il aborde des lieux aquatiques, tout en étant en quelque sorte rejeté par eux : il va au bord de la rivière d'Obonne pour voir Alberte[2], ou à la plage de X pour chercher quelque moyen de gagner de l'argent[3], mais il est là, toujours seul, non pas pour s'amuser comme les autres mais pour embarrasser les autres. De plus, c'est le jour où tombe une « pluie bien froide, bien glacée[4] » qu'il rencontre à la gare du Nord Alberte qui s'est enfuie de sa maison, et, c'est « sous la neige[5] » qu'il est fusillé en tant que déserteur. Les moments importants de sa vie sont toujours mis en rapport avec l'eau. Il est significatif qu'Alberte, que désire Narcense, affirme qu'elle n'aime pas l'eau : « Je le veux. Vouloir, une fois. Seulement une fois. Quitter cette boue, ce marécage […] Et cette pluie tu l'entends, cette pluie qui ne cesse pas de tomber. J'irai ailleurs[6]. » En effet, elle rencontre Narcense sous la pluie, et ils passent ensemble un bref moment, mais, on ne sait si c'est par un maléfice de l'eau, Narcense est fusillé peu après.

Le rêve de Narcense dans la treizième section du chapitre II semble une refonte cauchemardesque de l'épisode de Narcisse[7]. Il nage d'abord dans la mer, où ne se trouve aucun être vivant, pas même la moindre bactérie. Il commence ensuite à escalader la falaise qui, « lisse comme un miroir », s'élève à une hauteur de cinq cents mètres pour mettre un terme à l'Océan. Mais, quelques efforts qu'il fasse, il ne peut atteindre le sommet de la falaise. Au fur et à mesure, il comprend que ce qui paraissait de la glace était « du cristal de roche aussi lisse que la falaise », puis « de la colle solide parfaitement transparente ». Parvenu au faîte, il se trouve en face d'un lac, dont « l'eau n'avait aucune

[1] *Le Chiendent*, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 126, 128-131.
[4] *Ibid.*, p. 232.
[5] *Ibid.*, p. 235.
[6] *Ibid.*, p. 231-232.
[7] *Ibid.*, p. 66-68.

sincérité » : « 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. » Il voit ensuite « des monuments funéraires en marbre [qui] voguaient sur le lac, très paisiblement, très calmement ». Et, en sentant une douleur intense, « Narcense mourut ».

Un homme qui nage seul évoque Narcisse dans *Les Métamorphoses*, qui repousse tous les garçons et toutes les filles qui l'adorent, et chasse solitairement dans la forêt. Ovide souligne le caractère limpide et innocent de la source que Narcisse aborde : « Il y avait une source limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent ; jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté » (III, 407-410). Chez Queneau, l'eau du lac « n'avait aucune sincérité », de telle sorte que le cheval mécanique, se penchant pour y boire, se retourne sans la toucher et s'en va. Mais Narcense, qui regarde « des monuments funéraires en marbre », ne peut quitter le lac et meurt finalement au bord de l'eau, comme Narcisse au bord de la source maléfique.

Même après son réveil, Narcense ne peut dissiper totalement ce qu'il vient de voir dans le rêve : « Il se dressa de nouveau sur son lit et respira. Il pouvait respirer. Il se leva. Il pouvait marcher. La mer et la falaise et l'escalier et la colle et le lac et le cheval de bois réapparurent, tout d'un coup, tous ensemble. » Et il lui semble avoir fait « naufrage dans une forêt ». Le rêve de Narcense ne peut se terminer comme l'histoire de Narcisse avec l'apparition d'une fleur. Au-delà du monde du sommeil, l'eau hante la réalité de Narcense comme une confusion du monde terrestre et du monde peu fiable de l'eau.

Rappelons que, dans sa lettre intitulée *Sur l'ombre que faisoient des arbres dans l'eau*[1] écrite en 1654, Cyrano de Bergerac évoque le mythe de Narcisse. À plat ventre sur le gazon d'une rivière, il voit « renouveller aux arbres l'histoire de Narcisse ». Dans « ce petit monde renversé », il trouve un monde aussi fascinant que la réalité, où l'on voit « le Ciel plus bas que les chesnes », « le poisson [*qui*] se promene dans les bois », « le Jour [*qui a*] la force de precipiter le Ciel dans des abîmes », « le Rossignole [*qui est*] tombé dans la Rivière [*et qui*] a peur de se noyer », « la perche, la dorade et la truite qui le voyent, ne sçavent si c'est un poisson vestu de plumes, ou si c'est un oyseau dépoüillé de son corps ».

[1] Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Jacques Prévost, Belin, 1977, p. 45-46.

Ce monde qui est sens dessus dessous, contenant le Rossignol qui se noie dans la rivière, nous rappelle ces chats qui nagent dans le ruisseau de la Ville Natale inondée de pluie dans *Saint Glinglin*[1]. Le rêve de Narcense, qui lui montre un « naufrage dans une forêt », n'est pas sans rapport avec l'imaginaire de Cyrano de Bergerac en lequel fusionnent le monde terrestre et le monde aquatique, mais la version de Queneau est beaucoup plus lugubre et prémonitoire : ce que Narcense a vu dans son rêve prophétise son destin qui est inséparable de l'élément aquatique, à la fois clément et hostile. La vie de Narcense, quelquefois sauvée par l'eau, est définitivement trahie par elle, comme celle de Narcisse.

L'illusion, le mensonge

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide insiste, on l'a vu, sur le caractère illusoire de l'amour de Narcisse. Ce que ce personnage mythique désire est sa propre image reflétée par l'eau, pure illusion sans réalité.

Dans toutes les œuvres de Raymond Queneau, l'illusion ou le mensonge est un thème récurrent. Dans *Le Chiendent*, dont le héros se dit « Tout ce qui se présente, se déguise[2] », ce thème de l'apparence est particulièrement développé. Étienne Marcel, simple employé de banque, est un être sans consistance, mais à partir du moment où il médite la question de l'apparence et du réel, ou du mot et ce qu'il désigne, il commence à avoir conscience de soi. Ainsi, tout au long du roman, il réfléchit au sens de mots comme « l'épluche-patates » ou « le coupe-œufs-durs-en-tranches-minces[3] », ou se demande s'il n'y a pas de vérité cachée derrière l'apparence anodine. Ce n'est pas Étienne seul qui est ébranlé par le rapport entre l'apparence illusoire et la réalité. Le concierge Saturnin, philosophe amateur, spécule sur la question de l'être et du « nonnête[4] » ; Mme Cloche est convaincue que Narcense est un bandit international et s'occupe de « la contrebande des petits suisses en Afrique du Nord[5] » ; Ernestine, croyant à tort que le père Taupe est millionnaire, décide de l'épouser.

L'épisode de la porte bleue évoque le plus explicitement dans le roman le thème de l'apparence mensongère. Le père Taupe, brocanteur, qui mène une vie de misère, possède

[1] *Saint Glinglin*, p. 349.
[2] *Le Chiendent*, p. 185.
[3] *Ibid.*, p. 43.
[4] *Ibid.*, p. 214-216.
[5] *Ibid.*, p. 96.

chez lui une porte bleue qu'il ne veut vendre à personne. À cause du malentendu de Clovis, fils de Belhôtel, certains croient que le brocanteur cache son immense fortune derrière la porte bleue. Les personnages, qu'ils veuillent ou non la subtiliser, sont impliqués dans la poursuite de cette richesse inexistante. La plus pauvre victime de cette affaire est Ernestine, une serveuse modeste, qui a décidé d'épouser le vieil homme et meurt de façon mystérieuse pendant la cérémonie du mariage.

L'esthétique baroque souligne dans le mythe de Narcisse la fugacité de l'apparence ; le courant symboliste cherche derrière l'apparence, celle du Symbole, la Vérité. Or, Claude Simonnet analyse l'importance du thème de l'apparence dans *Le Chiendent* en le situant dans le contexte de l'époque, où la phénoménologie commence à émerger dans le milieu intellectuel français[1]. Par l'épisode de la porte bleue, il semble que Queneau ait voulu dire que, derrière l'apparence attachante, il n'y a rien. Cette idée fondamentale de Queneau est exprimée clairement dans le prière d'insérer de *Zazie dans le métro* : après avoir présenté un bref résumé du roman qui paraît plutôt nébuleux, l'auteur raille le lecteur :

> L'auteur a mis en tête de cet ouvrage une épigraphe d'Aristote : c'est donc qu'il doit y avoir une morale à tout cela. Mais le lecteur n'est pas forcé de s'en soucier, non plus que de chercher à résoudre des énigmes — d'ailleurs inexistantes[2].

Or, à la différence du genre littéraire appelé « conte », qui comporte souvent une morale à la fin de l'histoire, le récit que l'on nomme « mythe » se caractérise par son absence de morale, ou plus généralement son absence de sens, il n'offre que son histoire à la fois envoûtante et inexplicable. En effet, quand on lit ou écoute les récits mythiques, on ne cherche pas toujours la signification que ces récits pourraient contenir. Souvent, on est simplement fasciné par les amours ou les conflits entre les dieux, ou par les aventures des héros.

Dans *Le Chiendent*, Etienne se demande sans cesse s'il existe quelque chose derrière l'apparence, alors que Narcense ne se pose jamais ce genre de question : dans une conversation avec Pierre Le Grand, Narcense affirme : « je suis dénué de scepticisme. De plus, je ne suis pas philosophe[3] » ; également, à la question de Le Grand : « il me semble

[1] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, 1981.
[2] *OC* III, p. 1502.
[3] *Le Chiendent*, p. 18.

que vous préférez le singulier au général, le particulier à l'universel. Préférence affective et non affirmation raisonnée, je crois », il répond : « Oui, c'est cela. Je préfère ce qui existe à ce qui n'existe pas[1]. » Narcense est quelqu'un qui vit dans une nécessité urgente et agit poussé par son désir, tel l'amour pour Alberte ou le besoin d'argent. Il n'a pas le temps de réfléchir au problème de la réalité ou du mensonge, comme Étienne : il ne se demande pas s'il existe quelque chose derrière la porte bleue ou le mot « épluche-patates ». Il ne fait pas non plus de philosophie comme son concierge. Le personnage de Narcense rappelle le Narcisse mythique, qui, à côté du narrateur insistant sur l'étrangeté de son amour qui désire ce qui n'existe pas, ressent la souffrance comme la réalité qu'il subit. Il ne doute pas de l'existence de son image devant lui, comme, quand on est devant un miroir, on ne doute pas de l'existence de ce miroir.

Le miroir

Quand on se regarde dans un miroir, on ne philosophe pas nécessairement en se demandant si l'image devant soi est illusoire ou pas.

Chez Ovide, Narcisse souffre de son amour contradictoire, et il s'en veut d'être l'objet d'un amour fatalement inaccessible. Mais, dans son long monologue, les mots disant l'illusion ou le mensonge manquent. Au contraire, Narcisse étant tout à fait conscient qu'il s'aime lui-même, l'objet de son amour est l'antipode de la tromperie : « Iste ego sum ; sensi nec me mea fallit imago (Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus) » (III, 463). Il est persuadé que le reflet de son image sur l'eau limpide est ce qui est le plus vrai.

Cette fascination pour sa propre image peut rappeler au lecteur de Queneau Jacques L'Aumône dans *Loin de Rueil*, arriviste qui rêvasse sans cesse à sa propre image idéale. Dans ses « rêves éveillés », il s'imagine être un héros de film, l'amant de son aimée, ou boxeur, général, grand seigneur, etc. Et cette identification se fait d'autant plus facilement que Jacques, ainsi que le lecteur, ignore où est la frontière entre le rêve et la réalité. Parmi tous les personnages de Queneau, Jacques L'Aumône représente le plus clairement la conscience de soi et l'amour de soi, les images visuelles qu'il fabrique dans sa tête étant comme autant de films.

[1] *Le Chiendent*, p. 52.

Pour la question du double, *Les Fleurs bleues* est le meilleur exemple. Deux héros, Cidrolin et le duc d'Auge, rêvent chacun, lorsqu'ils dorment, de la vie de l'autre qui vit dans une époque lointaine. Comme le dit le prière d'insérer, on ne sait jamais lequel rêve lequel :

> On connaît le célèbre apologue chinois : Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? De même dans ce roman, est-ce le duc d'Auge qui rêve qu'il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu'il est le duc d'Auge[1] ?

Malgré la différence d'époque, Cidrolin et le duc d'Auge ont des points communs, et le roman est structuré par le principe de miroir : ce qui arrive à l'un exerce une influence sur l'autre, et vice-versa. Cela rappelle Narcisse qui, regardant sa propre image sur l'eau, prend ce reflet qui mime ses gestes pour un interlocuteur réel : « quand je te tends les bras, tu me tends les tiens de toi-même ; quand je te souris, tu me souris. Souvent même j'ai vu couler tes pleurs, quand je pleurais » (III, 458-460).

C'est dans la préface des *Œuvres complètes de Sally Mara* qu'est poussée jusqu'à leur extrême limite la question du même et de l'autre ainsi que celle du réel et de l'imaginaire. Queneau fait paraître deux romans, *On est toujours trop bon avec les femmes* en 1947 et *Journal intime* en 1950 sous le pseudonyme de Sally Mara, qui serait le nom d'une jeune Irlandaise. En 1962, il les réunit sous le titre *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, avec une préface qui commence ainsi :

> Il n'est pas souvent donné à un auteur prétendu imaginaire de pouvoir préfacer ses œuvres complètes, surtout lorsqu'elles paraissent sous le nom d'un auteur soi-disant réel[2].

Tout en se prétendant imaginaire et tout en déclarant : « je ne suis jamais née », Sally proclame ses « droits maternels » sur les deux romans précédemment publiés. Elle revendique en quelque sorte la légitimité de l'instance imaginaire, mais c'est une revendication contradictoire. Par surcroît, elle nie la véracité de son *Journal intime* en disant que c'est « une production de mon imagination », avec des personnages fictifs.

---

[1] *OC* III, p. 1522.
[2] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 693.

Lorsque Sally dit que Michel Presle n'existe pas, son double, Raymond Queneau, en tout cas c'est ce que le lecteur croit, est intégré en quelque sorte dans le monde imaginaire. Daniel Delbreil appelle ce procédé les « jeux de miroirs entre le réel et le fictif, le vrai et le faux[1] ». Comme deux miroirs se faisant face, le réel et le fictif se reflètent à l'infini jusqu'à ce que l'on ne sache plus lequel est réel et lequel imaginaire.

Avec tous ces jeux littéraires, il semble que Queneau proclame, si l'on peut dire, « la réalité de l'imaginaire ». Les rêveries de Jacques possèdent une influence aussi puissante que la réalité, de sorte qu'il ne les en distingue plus. Dans *Les Fleurs bleues*, le lecteur ne peut jamais savoir qui rêve qui : on est plutôt tenté de croire que les deux personnages, avec leurs deux vies, sont réels, l'un comme l'autre. Dans le cas de Sally Mara, ce qu'elle manifeste est, en résumé, l'existence réelle de l'auteur imaginaire. Si ce qui naît de l'imaginaire est aussi agissant que la réalité, est-il nécessaire de les distinguer strictement ? L'image que l'on voit dans le miroir est aussi fascinante, ou aussi cruelle que la réalité. Le Narcisse du mythe souffre atrocement, puisque, pour lui, son image sur l'eau n'est pas illusoire, ce n'est rien d'autre que la réalité, mais une réalité désespérante : il ne peut jamais atteindre l'objet de son amour.

Un amour impossible et l'autosatisfaction

Narcense dans *Le Chiendent* souffre de son amour pour Alberte, une femme mariée. Cette circonstance est déjà suffisante pour le désespérer : « Autrefois, il y avait des femmes dans ma vie. Maintenant, il y en a une. Une dont je désespère[2]. » Il a le courage tout de même de lui écrire, mais sa lettre est déchirée par la destinataire. En apprenant l'amour de Narcense pour Alberte, son mari Étienne se méfie de lui et son fils Théo l'importune. Mais, au fond, ce n'est pas cela qui accable Narcense : ce qui le fait le plus souffrir est son désir inassouvi. En ce sens, le père Taupe, brocanteur qui vit dans la pauvreté, est l'antipode de Narcense : « il est heureux parce qu'il n'est rien parce qu'il ne veut rien parce qu'il ne désire rien. Pourquoi ne meurt-il pas ? S'il se tuait il désirerait quelque chose […]. Narcense a voulu se tuer lui il est malheureux pourquoi oui c'est vrai il doit être désespéré un peu fou il s'est enfui il veut mourir parce que malheureux en effet[3]

[1] Daniel Delbreil, « Au seuil du rire / La préface des *Œuvres complètes de Sally Mara* », *TM*, n° 150+65-68 et dernier, printemps 1996, p. 156.
[2] *Le Chiendent*, p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 75-76.

[…].» Le père Taupe affirme : « Plus que tu désires de choses, plus t'as des emmerdements[1]. »

Ainsi, Narcense se rapproche de nouveau du Narcisse mythique. Ils sont liés par leur amour impossible, aussi puissant que désespérant. Tous deux tombent amoureux sans pouvoir posséder l'objet de leur amour. Comme Sabrina Thirion le remarque judicieusement, chez Narcense tout comme chez Narcisse, l'éros et le thanatos sont étroitement liés : « Pour Narcense, comme pour Narcisse avant lui, l'amour ne peut exister que dans la mort et l'auteur fait mourir son personnage au moment même où celui-ci se rejoint et connaît l'amour[2]. »

Dans le mythe, le désir de Narcisse n'a aucun moyen d'être assouvi, puisque ce qu'il convoite n'est rien d'autre que lui-même. Or, Queneau écrit, à une date inconnue, un poème intitulé « Narcisse » :

> Lui-même s'enculant d'une pine ultra-souple
> Il arrondit l'anus ornement de ses fesses
> Mutualiste amphisbène étrange étrange couple
> Surprenant acrobate en sexuelle adresse[3]

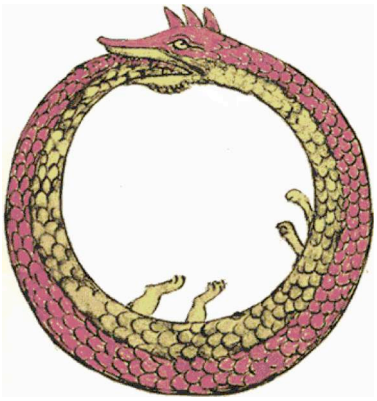
L'amphisbène est une créature de la mythologie romaine, un serpent qui possède deux têtes. Sa représentation picturale, qui forme un cercle, ressemble quelque peu à celle d'Ouroboros, serpent qui se mord la queue. Sans reculer devant l'obscénité, le quatrain montre que le personnage de Narcisse symbolise deux pratiques sexuelles : l'onanisme et la sodomie. Dans son article de jeunesse « Le père et le fils », Queneau signale aussi un aspect homosexuel et un érotisme anal dans le narcissisme[4]. Or, dans *Zazie dans le métro*, l'homosexualité est une des questions majeures de la jeune provinciale. Il s'agit de la satisfaction par son semblable. On ignore si Queneau avait, comme le signalent Emmanuël Souchier et d'autres, une tendance homosexuelle dans sa vie. Mais on sait, au moins, qu'il ne méprisait pas ceux qui sont attirés par cette forme de sexualité : lors d'une réunion

---

[1] *Le Chiendent*, p. 74.
[2] Sabrina Thirion, « *Le Chiendent » de Raymond Queneau : une réécriture du mythe de Narcisse*, mémoire de DEA de Littérature et civilisation françaises, Université de Paris III, dirigé par Daniel Delbreil, 2000-2001, p. 50.
[3] *OC* I, p. 713.
[4] *OC* II, p. 1351-1352.

surréaliste, le 27 janvier 1928, intitulée « Recherches sur la sexualité[1] », à la question de Benjamin Péret « Que penses-tu de la pédérastie ? », Queneau répond : « Du moment que deux hommes s'aiment, je n'ai à faire aucune objection morale à leurs rapports physiologiques. […] Je constate qu'il existe chez les surréalistes un singulier préjugé contre la pédérastie. » Scandalisé par cette réponse, André Breton s'élève contre les pédérastes en raison d'« un déficit mental et moral » qu'il leur attribue. À la deuxième réunion sur le sujet, Queneau, persistant, demande à Aragon qui était absent à la première soirée ce qu'il pense de la pédérastie. Breton, irrité sans doute, finit par poser à Queneau une question : « Queneau, êtes-vous pédéraste ? », à laquelle l'interrogé répond laconiquement : « Non. »

Amphisbène



Ouroboros

Dans cette réunion, la question de l'onanisme est également discutée. Ici aussi, parmi les surréalistes dont la plupart considèrent l'onanisme comme une « compensation », Queneau exprime son idée qui les surprend : « Je ne vois pas de compensations ni de consolations dans l'onanisme. L'onanisme est aussi légitime en soi et absolument que la pédérastie. » Devant ces propos de Queneau, Breton, Péret et Pierre Unik crient en chœur : « Aucun rapport ! » Mais si l'on considère l'onanisme comme une satisfaction sexuelle par soi-même et la pédérastie comme une satisfaction sexuelle par son semblable, ces deux actes ne sont pas sans rapport par leur souci de soi, non de l'autre. En tout cas, l'onanisme est un thème récurrent dans l'œuvre de Queneau. On se souvient que ce que Narcense dans *Le Chiendent* pratique dès qu'il s'éprend d'Alberte, c'est la masturbation devant sa maison. Dans les romans de Queneau, certains personnages masculins ne cachent pas au lecteur qu'ils se livrent au plaisir solitaire, tels Paul dans *Saint Glinglin* ou Joël dans *Journal intime* de Sally Mara, entre autres, comme s'ils prétendaient qu'il n'y a que *moi*

[1] « Recherches sur la sexualité / Part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience », *La Révolution Surréaliste*, quatrième année, n° 11, 15 mars 1928, p. 32-40.

qui puisse satisfaire *mon* désir, puisque mon désir n'est compris au fond que par moi-même. Notons que, dans la discussion surréaliste sur la sexualité, lorsqu'on parle de la confiance mutuelle entre homme et femme dans le rapport sexuel, Queneau affirme : « Je ne fais confiance à personne, surtout pas à une femme ». À Péret qui conteste Queneau en disant : « Je ferai toujours confiance à une femme si je l'aime », Queneau répète : « Même si je l'aime, je ne lui fais pas confiance, surtout pas dans ce domaine. »

Mais, en fin de compte, si l'on ne peut répondre à son désir que par soi-même, l'homme est-il né pour être solitaire ? Or, dans *Le Chiendent*, Narcense est un être profondément seul. Pour Queneau, le Narcisse du mythe n'est pas un personnage qui puisse se satisfaire par lui-même, mais il ne peut compter que sur lui-même pour se satisfaire : le sentiment qui règne en lui n'est donc pas l'orgueil, mais une solitude absolue inguérissable.

Gérard Genette souligne judicieusement un aspect important dans l'épisode de Narcisse : « ce que Narcisse découvre au bord de sa fontaine ne met pas en jeu de simples apparences : le lieu de son image lui donne le mot de son être[1]. » Le jeune homme, qui était inconscient de sa beauté et indifférent à l'amour, dès qu'il se reconnaît cependant, souffre de lui-même et débite un long monologue. L'image du personnage mythique semble la métaphore de celle de l'écrivain en général : dès que celui-ci prend conscience de soi, il ne peut s'empêcher d'exprimer ce qu'il ressent. Dans cette démarche, puisque ce qu'il contemple n'est au fond que sa propre intériorité, son travail ne peut manquer d'être une activité foncièrement solitaire.

3. Méduse

Avec sa chevelure de serpents et son regard pétrifiant, Méduse est une figure mythique assez répandue dans la mentalité des Occidentaux. À proprement parler, dans la mythologie antique, Méduse est la benjamine des trois sœurs monstrueuses dites Gorgones ; les deux autres, Sthéno et Euryalé, sont immortelles, seule Méduse est mortelle. Dans le langage courant, par confusion, on parle souvent de la Gorgone pour désigner

[1] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 27.

Méduse. Les trois monstres résident aux extrémités occidentales de la terre, près du royaume des morts. Selon la mythologie, Persée, muni de sandales ailées et du casque d'Hadès qui le rend invisible, donne l'assaut à ce monstre à l'aide de son bouclier poli utilisé comme miroir, de manière à ne pas rencontrer directement le regard des Gorgones. Il évite ainsi d'être pétrifié, et réussit à décapiter Méduse qui est endormie. De son cou ensanglanté surgissent Pégase, le cheval ailé, et Chrysaor, le guerrier. Persée conserve la tête de Méduse dans sa besace et l'utilise dans les moments difficiles pour vaincre d'autres adversaires au cours de ses aventures. Méduse est donc, pour Persée, d'abord un ennemi redoutable et une amulette protectrice par la suite.

La mère castratrice

Dans « Le symbolisme du soleil », afin d'éclaircir la thèse obscure de Pierre Roux, à savoir la nature excrémentielle du soleil, Queneau se réfère au mythe de Méduse. Après avoir présenté et analysé le mythe en Crète du labyrinthe et du Minotaure par rapport à la doctrine de Roux, il prolonge sa réflexion en traitant de la mythologie grecque archaïque et « asianique[1] ». En s'appuyant principalement sur l'ouvrage d'Arthur Bernard Cook, *Zeus / A Study in Ancient Religion*[2], ainsi que sur le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Charles Daremberg et Edmond Saglio[3], il examine le symbole du Gorgonéion, c'est-à-dire la tête de Méduse.

Queneau suit l'évolution du « symbole lycien » : celui-ci se compose d'abord d'« un cercle duquel partent trois branches recourbées », et ce cercle peut être considéré comme « un symbole solaire » ; par la suite, l'extrémité des trois branches se charge en têtes de serpent, de coq ou de cygne, « tous animaux solaires », avant de se transformer en trois jambes humaines, le symbole formant ainsi une « triskèle ». Par conséquent, le cercle central, primitivement l'image du soleil et entouré ensuite de trois jambes humaines,

[1] Queneau utilise ici volontairement le mot « asianique » (non pas « asiatique ») de même que dans son poème « Un rude hiver » (*OC* I, p. 580-581). Selon *Le Robert / Dictionnaire de la langue française* (édition 1989), le mot apparaît à la fin du XIX^{e} siècle, provenant du grec *asianos*, et désigne « qui appartient, qui se rapporte aux anciens peuples de l'Asie antérieure ».

[2] Arthur Bernard Cook, *Zeus / A Study in Ancient Religion*, Cambridge, the University Press, trois volumes, cinq livres, 1914-1940.

[3] Charles Daremberg et Edmond Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Hachette, cinq tomes, dix volumes, 1877-1919. Ce dictionnaire était la plus grande référence dans son genre dans la première moitié du XX^{e} siècle. Queneau cite de nouveau leur nom dans son article « Le rat, la vigne et le larron », repris dans *Le Voyage en Grèce*, p. 70.

semble figurer un anus. En outre, le centre de la triskèle devient parfois « la roue solaire » ou « la tête de Gorgone », qui est « un symbole solaire ». Queneau ajoute que le Gorgonéion était identifié en Espagne Bétique à Baal, « le dieu cruel auquel ses adorateurs apportaient en offrande toute espèce d'excrétions », en n'oubliant pas de rappeler que Méduse est également identifiée à la Grande Mère ainsi qu'au dieu égyptien Bès, qui a un rapport « avec le phallus et avec les excréments[1] ».

Queneau trouve ainsi les liens symboliques qui unissent le soleil et l'excrément à l'aide de la tête de Méduse et de son doublet masculin, Bès. Cet examen des mythologies antiques sera repris dans *Chêne et chien* : après avoir brièvement évoqué le rapport entre le soleil et Méduse en deux vers « Le soleil : ô monstre, ô Gorgone, ô Méduse / ô soleil[2] », Queneau développe, de la même manière que dans l'article « Le symbolisme du soleil », son idée sur le Gorgonéion liée au mythe du labyrinthe et du Minotaure :

> Ce labyrinthe est l'intestin
> et le Minotaure — un soleil.
> Où se joignent les trois jambes
> du symbole de Lycie,
> j'ai vu, source de ma vie !
> la roue solaire qui flambe
> et j'ai vu le Gorgoneion
> la noble tête de Méduse,
> ce visage ah ! je le reconnais,
> je reconnais l'affreux visage
> et le regard qui pétrifie,
> je reconnais l'affreuse odeur
> de la haine qui terrifie,
> je reconnais l'affreux soleil
> féminin qui se putréfie,
> je reconnais là mon enfance,
> mon enfance encore et toujours,
> source infectée, roue souillée,
> tête coupée, femme méchante,
> Méduse qui tires la langue,
> c'est donc toi qui m'aurais châtré[3] ?

Comme nous l'avons remarqué en examinant le mythe de Dédale et Icare chez Queneau, le labyrinthe est, pour lui, le ventre maternel qui accouche chaque jour du soleil. Puisque

[1] *Aux confins des ténèbres*, p. 135-137.
[2] *Chêne et chien*, p. 24.
[3] *Ibid.*, p. 25-26.

Méduse est également identifiée à la Grande Mère, l'image du soleil pourri est inextricablement rattachée à celle du féminin terrifiant. Le mot « source » n'est pas utilisé par hasard deux fois dans ce court passage : dans « Le symbolisme du soleil », à propos de la figuration de la triskèle qui conserve le cercle central, Queneau écrit dans une note que ce cercle désignerait, à part l'anus, le méat urinaire : « Le soleil ne semble pas tout à fait isolé de la symbolique urétrale ; c'est ainsi qu'*aïn* signifie en hébreu soleil, œil et fontaine, et en arabe classique : or, œil et source[1] ». Queneau signale aussi dans son article que Méduse est une divinité « chtonique », que l'on dit plus souvent « chtonienne », terme désignant les divinités souterraines, par opposition aux divinités célestes et aux divinités marines. Liée à la terre, voire à la fécondité, la figure de Méduse est ainsi associée, avec l'image de l'enchevêtrement, au labyrinthe en tant que ventre de la mère, et à la « source de ma vie ! »

Méduse symbolise ici une femme qui « châtre » le poète. En effet, Queneau signale dans « Le symbolisme du soleil » très succinctement les « rapports entre certains mythes solaires et le complexe de castration[2] ». Il cite comme référence l'article « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », écrit pour le numéro 8 de *Documents* en 1930 par Georges Bataille, avec lequel Queneau entretient une amitié étroite lors de la rédaction du « symbolisme du soleil ». Dans cet article, Bataille rapproche le problème du soleil et l'oreille coupée de Van Gogh, voire l'obsession de la castration, ou de l'automutilation en général[3]. En tant qu'exemples de ces rapports entre les mythes solaires et le complexe de castration, Queneau rappelle les mythes de Prométhée et d'Icare. Mais, à la différence du passage de *Chêne et chien* que l'on vient de citer, Queneau ne fait pas mention de la figure de Méduse comme castratrice dans « Le symbolisme du soleil », quoiqu'il fasse remarquer le rapport entre le dieu égyptien Bès, « doublet masculin » de la Méduse, et le phallus. Les ouvrages auxquels il s'est référé pour la rédaction de l'article ne signalent pas non plus cette interprétation[4]. On peut imaginer que la castration est une idée

[1] *Aux confins des ténèbres*, p. 136.
[2] *Ibid.*, p. 128.
[3] Georges Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh » (1930), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 258-270.
[4] Nous avons examiné : Charles Daremberg et Edmond Saglio, *op. cit.*, l'article de « Gorgones »; Arthur Bernard Cook, *op. cit.* ; A. L. Frothingham, « Medusa, Apollo, and the Great Mother », *American Journal of Archaeology*, vol. XV, 1911, New York / London, p. 349-377 ; Henry-Charles Puech, « Le dieu Bésa et la magie hellénistique », *Documents*, n° 7, 2e année, 1930, p. 415-425.

qui obsède l'écrivain depuis l'enfance. Dans la première partie de *Chêne et chien* qui décrit ses souvenirs d'enfance, après avoir brièvement évoqué la doctrine de Pierre Roux : « le soleil maternel est un excrément noir / et toute joie une grimace[1] », Queneau écrit un peu plus loin, en rappelant les désastres et le malheur du monde : « on goûte celui des autres comme le sien […] j'aimais ma douleur, petite castration[2] ». La castration est déjà le malheur par excellence pour l'enfant Queneau. Sans doute, au cours de la création littéraire, l'exploration de l'image maternelle évoquant Méduse terrifiante a-t-elle stimulé l'imaginaire du poète, qui travaille d'une autre manière que lorsqu'il poursuit des recherches scientifiques.

Queneau conservera l'idée de la décapitation comme symbole de la castration, et l'exprimera de manière spectaculaire dans son œuvre ultérieure : dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, qu'il écrit sous le pseudonyme de Sally Mara, Caffrey perd littéralement sa tête en plein acte sexuel avec Gertie.

> Le quatrième [*obus*] emporta la tête de Caffrey.
>
> XLVII [*le changement du chapitre*]
>
> Le corps continua quelques secondes encore son mouvement rythmique, tout comme le mâle de la mante religieuse dont la partie supérieure a été à moitié dévorée par la femelle et qui persévère dans la copulation[3].

On a remarqué ci-dessus dans le chapitre traitant du surréalisme qu'il existe dans l'imaginaire de Queneau une corrélation entre éros et thanatos, qu'un désir trop ardent de l'homme peut se révéler fatal. Ici, le coït directement lié à la mort est décrit sans ménagement. Ce qui vole la tête de Caffrey, c'est l'obus que le commodore Cartwright, fiancé de Gertie, a fait éclater. Mais, la métaphore de la mante religieuse fait penser que c'est Gertie qui dévore Caffrey à cause de son élan passionné. De surcroît, après avoir constaté la situation, Gertie « sourit vaguement : personne n'était là pour lui demander l'explication de son sourire[4] » : l'image de la femme terrifiante qui mène inexorablement l'homme à la mort évoque directement Méduse que Queneau a introduite dans *Chêne et*

---

[1] *Chêne et chien*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 13.
[3] *On est toujours trop bon avec les femmes*, p. 939.
[4] *Ibid.*, p. 940.

chien, sous la forme de la femme méchante qui châtre le poète.

Or, il y a un petit texte de Freud intitulé « La tête de Méduse », dont le manuscrit, daté de mai 1922, n'a été publié qu'en 1940 dans une revue allemande : il est donc peu probable que Queneau ait eu l'occasion de lire ce texte lorsqu'il a écrit « Le symbolisme du soleil » vers 1931, de même que *Chêne et chien* vers la fin 1936 ou le début 1937. Dans cet article, Freud affirme d'abord que la décapitation signifie la castration.

> Décapiter = castrer. L'effroi devant la Méduse est donc effroi de la castration, rattaché à quelque chose qu'on voit. Nous connaissons cette circonstance par de nombreuses analyses, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque-là ne voulait pas croire à la menace, aperçoit un organe adulte, entouré d'une chevelure de poils, fondamentalement celui de la mère[1].

Par ailleurs, les cheveux de la tête de Méduse qui sont des serpents, symboles du pénis, atténuent l'horreur, « car ils se substituent au pénis dont l'absence est la cause de l'horreur[2] ». Freud propose ensuite son interprétation du mythe selon laquelle la pétrification de l'homme sous le regard de Méduse signifie l'érection : le garçon se défend contre l'horreur féminine en exhibant son pénis.

Dans *Le Chiendent*, se trouve un passage qui semble exprimer ce rapport entre l'image de la tête coupée et la sexualité de la mère. Théo, un garçon absorbé par les « plaisirs solitaires » en s'aidant de la photo de la star de cinéma, va chercher une nuit son beau-père à la gare. En sortant de sa maison, il regarde la lune : « La lune est aux trois quarts. Il la regarde et se rappelle la tête du géant coupée qu'il croyait voir, lorsque plus petit[3] ». Puis il aperçoit un homme qui, en fixant son regard sur sa mère, se masturbe : « L'enfant ne sait que penser. […] De la porte, oui, c'est cela, on voit dans la cuisine, sa mère est assise, veille à ce que ça ne brûle pas. On n'a pas les moyens de ça. L'enfant trouve sa mère très belle[4]. » C'est le moment où un garçon, qui n'avait jusqu'alors que les vedettes de cinéma

---

[1] Sigmund Freud, « La tête de Méduse » (1922), *Résultats, idées, problèmes*, t. II (1921-1938), article traduit par Jean Laplanche, PUF, 1985, p. 49. En articulant ce texte de Freud et l'idée de « l'éternel retour » chez Nietzsche, Bernard Pautrat écrit un article « Nietzsche médusé », dans lequel il cite *Chêne et chien* de Queneau comme exemple poétique qui montre le lien entre Méduse, la mère affreuse, le soleil et la castration. *Nietzsche aujourd'hui ?*, t. 1 Intensités, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1973, p. 9-30.

[2] *Ibid.*, p. 49.

[3] *Le Chiendent*, p. 15.

[4] *Ibid.*, p. 15.

comme objet sexuel, reconnaît pour la première fois la sexualité chez sa propre mère. L'image de la tête coupée n'a-t-elle pas prévenu cette découverte qui laisse le garçon perplexe ?

Depuis sa jeunesse, Queneau s'est imprégné profondément de la théorie de Freud qu'il n'a cessé de relire. Par surcroît, il a subi lui-même une psychanalyse entre 1932 et 1939. Il n'est donc pas étonnant que son interprétation du mythe de Méduse soit analogue à celle de Freud. Ce qui est intéressant c'est que, chez Freud aussi bien que chez Queneau, on peut noter la coexistence de deux forces opposées dans un seul symbole. Dans l'interprétation de Freud, la tête de Méduse symbolise à la fois le sexe féminin et le sexe masculin, c'est-à-dire le sexe à la fois pétrifiant et pétrifié, ou coupant et coupé. Chez Queneau, le soleil est, nous l'avons vu, « à la fois le fécondateur et le résultat de la fécondation[1] », autrement dit il est à la fois le père et le fils[2]. En même temps, le soleil symbolise aussi la maternité effrayante : « le soleil maternel est un excrément noir[3] ».

Nous pouvons rappeler que, notamment lors de la rédaction de *Chêne et chien*, dans la deuxième moitié des années 1930, Queneau est fortement influencé par Nietzsche dans sa lecture du mythe. Le mythe est, pour Queneau comme pour Nietzsche, l'expression d'une « lutte de principes » que représente la coexistence de l'apollinien et du dionysiaque, deux forces contraires qui vivent moins dans la contradiction que dans « la résolution harmonieuse[4] ».

En effet, Méduse elle-même est une divinité aux multiples figures.

Une divinité aux multiples visages

Daremberg et Saglio, auxquels Queneau se réfère en rédigeant « Le symbolisme du soleil », expliquent que, selon les mythologies antiques, la Gorgone est d'abord une divinité lunaire : « Longtemps a prévalu l'opinion des orphiques : on donnait le Gorgonéion comme l'image de la lune et la légende de Méduse comme un mythe lunaire. Aujourd'hui on croit volontiers à un mythe météorologique[5] ». Deux spécialistes signalent

[1] *Aux confins des ténèbres*, p. 133.
[2] Cette image du « soleil coupé » rappelle le dernier vers de « Zone » d'Apollinaire : « Soleil cou coupé ». Apollinaire, *Œuvres poétique*, bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 44.
[3] *Chêne et chien*, p. 12.
[4] *Le Voyage en Grèce*, p. 57.
[5] Charles Daremberg et Edmond Saglio, *op. cit.*, p. 1616.

également que la Gorgone peut aussi symboliser le soleil, à cause de sa relation étroite avec Apollon. Ces explications des mythographes étayent parfaitement l'interprétation d'Alain Calame, qui, dans son long article « Le Chiendent : des mythes à la structure[1] », rapproche le personnage de Mme Cloche de Méduse et de ses avatars, sous l'angle surtout de leur caractère à la fois lunaire et solaire. Selon lui, on peut reconnaître « dans la mère Cloche la Grande Mère, Isis, Hécate, Méduse, Typhon ou l'Acéphale[2] », et « La mère Cloche est Lune […]. Elle est aussi, sans contradiction, Soleil[3] ». La transformation du personnage à la fin du roman en Missize Aulini, qui est littéralement la reine météorologique, confirme cette identification :

> Eh bien oui, je suis la pluie ! La pluie qui dissout les constellations et qui détraque les royaumes […], la pluie qui emmerde le monde et qui ne rime à rien. Je suis aussi, tenez-vous bien, le soleil qui défèque sur la tête des moissonneurs […]. Et je suis aussi le verglas qui casse la gueule des gens et la glace qui s'entr'ouvre sous les pas de l'obèse et la neige qui refroidit les râbles et la grêle qui démolit les crânes et le brouillard qui humecte les poumons[4].

On voit ici clairement que cette reine météorologique est une reine maléfique, qui détériore tout, du corps cosmique ou des régimes politiques jusqu'aux organes des corps humains. On peut discerner également, dans « le soleil qui défèque sur la tête des moissonneurs », un écho de la doctrine de Pierre Roux, et dans « le verglas qui casse la gueule », une ébauche de l'idée de *Gueule de pierre*.

Alain Calame affirme aussi que le personnage de Bébé Toutout, double de Mme Cloche selon lui, présente la figure du dieu Égyptien Bès, qui est un doublet masculin de Méduse. Calame analyse minutieusement le rapport qu'entretient Mme Cloche avec Méduse ainsi qu'avec des divinités assimilées à Méduse, mais il se borne à effleurer le rapport entre Bébé Toutout et Bès. Queneau lui-même remarque dans « Le symbolisme du soleil » que la Gorgone est identifiée aussi à Baal, à la Grande Mère, et au dieu égyptien Bès, « dieu solaire, dieu-serpent et divinité chtonique, dont le caractère prophylactique (que possédait également le Gorgonéion) implique un double rapport avec le phallus et avec les

[1] Alain Calame, « Le Chiendent : des mythes à la structure », *Queneau Aujourd'hui*, actes du colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984, Clancier-Guénaud, 1985, p. 29-64.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 42.
[4] *Le Chiendent*, p. 244.

excréments[1] ». Le Gorgonéion est ainsi un symbole fort complexe : il est à la fois la lune et le soleil, à la fois féminin et masculin. Comme références mentionnant cette contamination de Méduse et de Bès, Queneau cite les articles de A. L. Frothingham, A. B. Cook, et H. C. Puech[2]. Outre ces spécialistes, Daremberg et Saglio, source primordiale pour Queneau concernant le domaine mythologique, expliquent également dans leur *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* le rapport entre la Gorgone et le dieu égyptien Bès :

> Ce nain trapu, ventru, barbu, muni de longues oreilles, hideux avec sa bouche large ouverte et sa langue tirée, presque toujours pris de face, avec des serpents, les mains retombant sur les cuisses torses, les épaules couvertes d'une peau de félin, présente bien des traits communs avec la Gorgone. On a pu, d'ailleurs, le suivre d'Égypte en Phénicie et en Grèce. La différence de sexe ne constituerait pas une objection irréfutable : la Gorgone porte souvent la barbe ; d'autre part, Bès, symbole de l'Orient, est accompagné d'une parèdre, symbole de l'Occident[3].

À travers cette figure de nain hideux et barbu, le lecteur de Queneau peut se rappeler aisément Bébé Toutout. Bébé Toutout est le seul personnage de Queneau, sinon l'auteur lui-même sans doute, qui réapparaisse d'un roman à l'autre. Il est déjà un personnage important dans le premier roman de Queneau, *Le Chiendent*, et il apparaît de nouveau dans *Les Enfants du limon*, comme guide de vie de Purpulan, démon qui s'introduit dans la maison de Chambernac. De Bébé Toutout, différentes interprétations sont proposées : Emmanuël Souchier remarque, par exemple, la similitude entre le portrait de Bébé Toutout par Purpulan dans son poème et celui d'André Breton par Queneau dans « Dédé[4] », en soulignant le caractère scatologique et homosexuel des personnes en question évoquées dans les deux poèmes.

Voici comment Bébé Toutout est décrit par Narcense :

> L'aspect de ce personnage était bien singulier ; non pas en raison de ce fait qu'il possédait deux bras, deux jambes et une tête, mais parce que ces bras, ces jambes et cette tête étaient de dimensions si réduites que l'on pouvait, sans beaucoup de crainte de se tromper, appeler cet homme un nain. De plus une barbe blanche pointue ornait son visage dans lequel clignotaient deux yeux percés à la vrille ; la

[1] *Aux confins des ténèbres*, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 137.
[3] Charles Daremberg et Edmond Saglio, *op. cit.*, p. 1618.
[4] Emmanuël Souchier, *Raymond Queneau*, Éd. du Seuil, 1991, p. 74-76.

barbe atteignait l'avant-dernier bouton du gilet en commençant par en haut[1].

Cette description du nain ressemble à celle par Puech du dieu Bès, qui « élève au-dessus de deux courtes jambes un ventre gras et un gros visage à yeux ronds[2] ». Sa tête est couverte par « une espèce de casquette à oreillettes d'une espèce rare[3] » pouvant faire penser aux longues oreilles de Bès d'après Daremberg et Saglio. Selon Puech, « Bès est souvent ithyphallique ; quelquefois, il tient dans sa main un phallus[4] ». Queneau lui-même signale, dans « Le symbolisme du soleil », le « double rapport avec le phallus et avec les excréments[5] » qu'implique ce dieu égyptien. Ces caractéristiques correspondent à l'image de Bébé Toutout décrit dans le poème octosyllabique de Purpulan : « Bébé Toutout n'a qu'un seul gant / Il s'en sert pour torcher son bran / […] Bébé Toutout n'a qu'un calçon / La merde en brunit tout le fond / […] Bébé Toutout n'a unn seull queue / Il en use du mieux qu'il peut /Avec quatre hommes et lcaporal / il se régale il se régale[6] ».

Outre leur apparence semblable, quelques points communs sont à noter entre le personnage de Bébé Toutout et le dieu égyptien Bès. Selon Puech, « Certains historiens […] ont voulu voir en lui le symbole des forces destructives […] ; plus simplement, il est à ses débuts le dieu tantôt de la musique, des danses et des jeux […] tantôt de la guerre[7] ». Ce caractère du dieu égyptien, à la fois artistique et belliqueux, rappelle, par exemple, la description de Bébé Toutout dans *Le Chiendent* : « Le nain hoquetait en chantonnant un couplet patriotique au cours duquel frusques rimaient avec Étrusques et France avec fer de lance[8]. » Par ailleurs, le mélange de l'image de la guerre et de celle de la danse apparaît dans un autre passage du *Chiendent* :

> Narcense était déserteur. Bébé Toutout n'en restait pas là. Mais n'insistons pas. Chaque jour, sur la ville, y avait un petit tour d'avions qui semaient quelques bombes. Et parmi les civils ça dégringolait, mais faut dire qu'on s'amusait ferme aussi. On n'habitait pas les caves, à cause des gaz, car les Étrusques ne connaissaient que les gaz lourds. Alors sur les toits, c'était la grande rigolade. Les bouates de nuit s'étaient installées là-haut, aux étoiles. On dansait sur la

[1] *Le Chiendent*, p. 35.
[2] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 415.
[3] *Le Chiendent*, p. 191.
[4] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 415.
[5] *Aux confins des ténèbres*, p. 137.
[6] *Les Enfants du limon*, p. 644-645.
[7] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 416.
[8] *Le Chiendent*, p. 230-231.

neige. C'était si beau de danser dans le froid[1].

Ici, on ne peut savoir qui parle dans ce passage : le roman entier est d'ailleurs raconté par des narrateurs multiples et à l'identité incertaine. Mais on peut imaginer ici la voix intérieure de Bébé Toutout qui gouverne, avec Mme Cloche, les malheurs des personnages dans le roman. Bébé Toutout est un démon qui, non seulement profite de la guerre en dénonçant Narcense, mais aussi s'amuse de la guerre : en l'absence d'Étienne et d'Alberte, il transforme leur villa en « boxon ». Dans la section pénultième du roman, Bébé Toutout, devenu le gérant de cet établissement, se moque royalement du dieu chrétien : au curé qui dit « […] meussieu Bébé Toutout […], vouloir me faire payer cinquante francs, à moi ! moi le représentant de dieu sur la terre ! », Bébé Toutout répond : « Il ne s'agit pas de dieu, mais de cul[2] ».

Puech rappelle, d'autre part, le rapport qu'entretient Bès avec le soleil : « Bès est déjà entré en composition avec un autre dieu et pour exercer une fonction magique. Surtout, il tend à prendre *une signification solaire*[3] ». Avec son caractère scatologique selon Purpulan, Bébé Toutout semble infiniment proche du soleil selon Pierre Roux, qui en affirme la nature excrémentielle. Puech signale également que le dieu Bès peut prendre une ou plusieurs têtes animales, ou bien devenir acéphale : « *le changement de son masque caractéristique en tête d'animal* […] ne peut s'expliquer que par la signification solaire du dieu ». Puech nous apprend que Bès est surtout figuré avec « *une tête de cynocéphale* », avant d'ajouter que « l'on sait le rapport étroit de cet animal et du soleil[4] » : le mot « canicule », qui désigne étymologiquement une petite chienne, signifie plus couramment l'étoile Sirius qui se lève et se couche avec le soleil du 22 juillet au 22 août, ainsi que cette période souvent marquée par une grande chaleur dans l'atmosphère. Or, beaucoup de commentateurs de Queneau proposent, comme origine du nom Bébé Toutout, le terme argotique et enfantin qui désigne « le chien », qui est, on le sait, un animal représentant le côté négatif de l'auteur lui-même :

Chêne et chien voilà mes deux noms,
étymologie délicate :

---

[1] *Le Chiendent*, p. 235.
[2] *Ibid.*, p. 241.
[3] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 417.
[4] *Ibid.*, p. 422-425.

comment garder l'anonymat
devant les dieux et les démons ?
[…]
Le chien redescend aux Enfers.
Le chêne se lève — enfin[1] !

Le nom « Bébé Toutout » exprime le plus éloquemment son rapport inextricable avec Bès, divinité solaire, ainsi qu'avec le chien. Ce rattachement de Bébé Toutout au chien semble confirmer l'interprétation de Claude Simonnet, selon laquelle Narcense dans *Le Chiendent* « s'identifie au Queneau malheureux, dominé par ses complexes et son goût du malheur[2] », c'est-à-dire au Queneau canin. En effet, Narcense et le chien Jupiter sont étroitement liés puisqu'ils sont deux « pendus » dans le roman.

Au bois je figurais pendu,
quelle virilité peu sûre.
Du sperme naît la mandragore
dans la nuit du tohu-bohu

S'appuyant sur ces lignes, Simonnet pense que Bébé Toutout est « une sorte de mandragore née des pratiques solitaires de Narcense[3] » : nous avons ainsi en ligne directe « Narcense — le chien — Bébé Toutout ». Ce mode de génération, à partir du sperme d'un pendu, fait penser à Pégase qui naît, selon la mythologie antique, du sang de Méduse décapitée. Par surcroît, dans le même passage de *Chêne et chien*, les termes « serpent » ou « pierre tombée de son front » semblent évoquer le mythe de Méduse, double de Bès, et surtout l'expression « trois têtes à ce serpent de garde » rappelle directement la « triskèle[4] » que Queneau examine dans « Le symbolisme du soleil » pour expliquer la doctrine de Pierre Roux. Bébé Toutout condense en lui, semble-t-il, tous les éléments négatifs de l'imaginaire de Queneau, où se mêlent la thèse de Pierre Roux et l'analyse de cette thèse étayée par les mythologies antiques, ainsi que sa propre image qu'il nourrit personnellement à partir des étymologies imaginaires de son nom de famille.

Par ailleurs, dans son article sur Bès, Puech signale un rapprochement possible entre le dieu égyptien et le dieu Aion, d'origine babylonienne. Après avoir énuméré les traits

[1] *Chêne et chien*, p. 31-32.
[2] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, 1981, p. 123.
[3] *Ibid.*, p. 74-75.
[4] *Aux confins des ténèbres*, p. 135-136.

communs de leurs apparences (la barbe, les ailes, le sceptre, la tête de lion, le serpent enroulé autour du corps, etc.), Puech présente un caractère de l'Aion qui attire notre attention : « l'Aion, en grec l'*éternité*, était, de par la tendance astrologique qui dirige tout le syncrétisme de l'époque, appelé à devenir une des vedettes de ce panthéon des confusions : il est le dieu du temps qui revient sur soi et dont le serpent ourobore symbolise le déroulement circulaire[1]. » Le déroulement circulaire nous rappelle directement la construction du roman *Le Chiendent*. Comme Queneau lui-même l'explique, dans *Le Chiendent*, « le cercle se referme et rejoint exactement son point de départ : ce qui est suggéré peut-être grossièrement, par le fait que la dernière phrase est identique à la première[2] ». Si c'est Bébé Toutout, avec son doublet Mme Cloche, qui gouverne les personnages du roman à jamais enfermés dans un cercle de malheurs, l'assimilation de Bébé Toutout au dieu Aion semble plausible.

Mais, cette identification du personnage de Bébé Toutout avec le dieu égyptien Bès, voire avec son double l'Aion, s'arrête là. Puech précise aussi que l'Aion est une divinité « suprême » :

> Cercle du changement et de l'éternité, champ clos de la Nécessité et que dominent les influences des sept planètes rappelées par les sept nœuds du serpent. Au dieu reviennent donc la supériorité et l'autorité sur les sept *archontes* planétaires, sur tout le domaine du monde créé qu'enserre et définit le temps dans son éternel retour sur soi. Lui seul, finalement, pourra être considéré comme le démiurge de cet univers visible et comme le protecteur qui écartera les mauvaises influences astrales qui tissent autour de ce bas monde leur tragique réseau[3].

Il est vrai que, par son caractère de circularité, cette divinité babylonienne peut évoquer la construction du *Chiendent*. En outre, le nombre sept, sur lequel la construction du roman est basée, est l'« image numérique » de l'auteur lui-même[4]. Mais, le personnage de Bébé Toutout, un pur et simple démon, ne possède pas la supériorité propre au dieu Aion.

Comme Queneau le signale dans « Le symbolisme du soleil », le Gorgonéion ainsi que Bès ont un caractère « prophylactique », entendons qu'ils préservent, par leurs aspects

---

[1] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 421.
[2] « Technique de roman », *OC* II, p. 1238.
[3] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 421.
[4] Voir « Technique du roman », *OC* II, p. 1238.

hideux, des maladies, voire de toutes sortes de maux. Selon Daremberg et Saglio, le masque du Gorgonéion « est avant tout un [*sic*] de ces amulettes qui préservent du mauvais œil […]. Tous les peuples primitifs imaginent ainsi des monstres dont la tête grimaçante met en fuite les malins génies ». C'est pourquoi les Grecs et les Romains le portent non seulement sur leurs vêtements, leurs bijoux, leurs armures, mais aussi sur leurs meubles, leurs maisons, leurs navires, leurs temples, leurs monnaies ou leurs tombes[1]. Puech souligne aussi ce caractère de Bès : « la grimace, la langue tirée, le geste obscène sont, en effet, propres à détourner les effets du mauvais œil, à écarter les démons, les bêtes malfaisantes, les maladies. Là gît l'amorce de la prodigieuse carrière de Bès[2] ». Ce caractère protecteur, nous pouvons l'attribuer, sinon à Bébé Toutout qui n'est que malfaiteur, à Hélène la prophétesse qui, dans « la trilogie de la Ville Natale », vit dans un état odieux. Le titre du premier volume de la trilogie, *Gueule de pierre*, évoque directement, d'ailleurs, le mythe de Méduse.

Gueule de pierre

L'œuvre de Queneau qui rappelle le plus explicitement le mythe de Méduse c'est, avec son « Histoire d'une pétrification », la trilogie de la Ville Natale, dont le premier volume, *Gueule de pierre*, l'affirme dès le titre. Hélène, l'un des personnages les plus mystérieux de Queneau, a des points communs avec Méduse de la mythologie antique.

Citons de nouveau, plus longuement cette fois-ci, un passage de l'article « Gorgones » dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Charles Daremberg et Edmond Saglio, que Queneau a consulté en écrivant « Le symbolisme du soleil ».

> Longtemps a prévalu l'opinion des orphiques : on donnait le Gorgonéion comme l'image de la lune et la légende de Méduse comme un mythe lunaire. Aujourd'hui on croit volontiers à un mythe météorologique. Ces monstres horribles et sombres qui vivent parmi les ténèbres de l'Occident, ce sont les nuées d'orage. Leur colère, c'est le tonnerre et l'éclair. Leur nom même, dit-on, fait allusion au même phénomène que le cri jeté par les Gorgones voyant leur sœur morte. On voit pourquoi l'une est la « Forte », et les deux autres « Celle qui saute au loin » et la « Sauteuse » ; on comprend ce que signifient leurs grincements de dents, leur langue tirée, les ailes qui leur font fendre l'espace. Les anciens croyaient que la foudre pétrifie ; les regards de Méduse pétrifient en

[1] Charles Daremberg et Edmond Saglio, *op. cit.*, p. 1617.
[2] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 416.

foudroyant[1].

Pour le mot « Sauteuse », les deux auteurs du *Dictionnaire* mettent une note :

> C'est l'étymologie proposée pour Μεδουσα par H. Lewy […]. Elle est confirmée par l'attitude ordinaire des Gorgones sur les monuments : déjà S. Reinach […] voyait dans leurs gestes le mouvement du saut et non de la course[2].

Un lecteur de Queneau peut aisément remarquer des points communs entre les caractères de Méduse décrits ici et ceux d'Hélène dans la trilogie de la Ville Natale. Tout d'abord, selon la tradition, lorsque Persée tranche la tête de Méduse endormie, ses deux sœurs, Sthéno et Euryale, en s'éveillant et en voyant leur sœur décapitée, poussent un cri affreux[3]. Par conséquent, parmi les trois sœurs Gorgones, seule Méduse n'a pas crié. Or, le long monologue d'Hélène commence par ces phrases : « Je n'ai jamais crié. Est-ce qu'ils criaient mes compagnons[4] ? », et est scandé à plusieurs reprises par la phrase « je n'ai jamais crié ». Par ailleurs, Hélène elle-même reconnaît sa filiation avec la lune : « Regarde la lune. Regarde-moi. Elle est belle et je suis jeune. Elle est blonde et je suis glacée » ; « Le cloporte Paul continue à danser au clair de lune. Chers chers clairs de moi[5] ». Comme les sœurs Gorgones sont des divinités météorologiques, Hélène est sensible à l'orage et à la pluie : « L'orage est le plus gros des insectes qui volent au-dehors[6] ». L'étymologie présentée par Daremberg et Saglio pour le nom « Méduse » évoque un comportement propre à Hélène et à ses frères : « Hélène sautille » ; « Hop hop il saute. Hop hop il sautille[7] ». La Méduse mythique porte souvent, dans sa représentation plastique, des ailes puissantes, alors qu'Hélène chez Queneau s'intéresse aux « Petites pattes. Grosses ailes[8] » des insectes qui l'entourent. Elle habite dans une maison qui constitue « le dernier poste humain avant le domaine des pierres[9] », de la même manière que les Gorgones résident

[1] Charles Daremberg et Edmond Saglio, *op. cit.*, p. 1616-1617.
[2] *Ibid.*, p. 1617.
[3] *Ibid.*, p. 1616.
[4] *Saint Glinglin*, p. 337.
[5] *Ibid.*, p. 338, 339.
[6] *Ibid.*, p. 337.
[7] *Ibid.*, p. 337, 338.
[8] *Ibid.*, p. 338.
[9] *Ibid.*, p. 266.

« aux extrémités occidentales de la terre, près des enfers[1] ». À proximité de la demeure d'Hélène jaillit « la Fontaine Pétrifiante », qui rappelle doublement la figure de Méduse : dans « Le symbolisme du soleil », Queneau remarque le rapport existant entre le Gorgonéion et la « source[2] » ; le caractère le plus représentatif de ce démon est, évidemment, sa force de pétrification.

En outre, Henry-Charles Puech rapporte que le dieu égyptien Bès, doublet masculin de la Méduse, possède une fonction de prophète : « ce dieu, qui voyait tout, vit aussi l'avenir et devint prophétique. […] il existait, au moins au IV^e^ siècle, un oracle de Bès rendu après incubation dans le temple[3] ». Or, Hélène dans la trilogie de la Ville Natale exerce la même faculté à laquelle son père, le grand Kougard, se fie essentiellement :

> Il allait écouter les paroles de l'heureuse, de celle qu'il aimait par-dessus tout au monde.
> Il allait écouter les mots insensés qui sortaient de cette bouche merveilleuse,
> Les oracles qu'il interprétait en redescendant vers la Ville Natale
> Et sur lesquels il fondait sa vie[4].

Hélène, simple d'esprit qui vit dans un état exécrable (« Les ordures qui traînaient à ses pieds et la vermine qui courait sur son corps / Et les odeurs fétides et les charognes pourrissantes[5] »), possède en même temps un génie merveilleux. Pour le grand Kougard, Hélène est justement « la source de sa vie[6] ». Il est à noter que nous avons trois « Hélène » dans les œuvres romanesques de Queneau, selon de légères déclinaisons graphiques : Helena Weeds dans *Un rude hiver*, dont le nom de famille signifie « le chiendent », est une militaire charmante qui perd, sans doute, sa vie tragiquement dans la mer après un petit épisode amoureux ; Hélène dans « la trilogie de la Ville Natale » ; enfin, LN dans *Le Vol d'Icare* est une prostituée douce et dévouée, qui ne peut pas éviter la chute finale de son amant Icare. Alain Calame réunit ces personnages par le biais de « la continuité lunaire entre Isis, l'Hélène gnostique de Simon, identifiée à Sophia d'un côté, à Séléné de l'autre,

---

[1] Charles Daremberg et Edmond Saglio, *op. cit.*, p. 1616.
[2] *Aux confins des ténèbres*, p. 136, note 3.
[3] Henry-Charles Puech, *art. cit.*, p. 422.
[4] *Gueule de pierre*, p. 328.
[5] *Ibid.*, p. 328.
[6] *Ibid.*, p. 328.

la Vierge Marie, la Triple Hécate, etc[1]. » On peut penser aussi, plus simplement, à Hélène dans la mythologie grecque, dont la beauté cause la guerre de Troie. À ce complexe de figures mythiques, on peut ajouter Méduse qui, comme nos trois Hélène, est en être à la fois bénéfique et maléfique.

D'autre part, nous pourrions assimiler Pierre Kougard dans *Gueule de pierre* à Persée dans le mythe des Gorgones. Pierre éprouve en effet une haine implacable à l'égard de son père : « Je devais taire ma vérité à cause de ta grande gueule qui tonnait ! / Que je te hais ! Oh mon père ! Oh toi Kougard-le-Grand ! lourde masse sans tête[2] ! » Rappelons que les Gorgones sont des monstres dont la colère provoque l'orage qu'accompagnent le tonnerre et l'éclair. L'expression « lourde masse sans tête » peut désigner ici un être dépourvu d'intelligence, d'autant plus qu'elle est suivie de qualifications analogues : « Chimpanzé par la force, tu as une âme de sapajou […], esprit de tourbe ! ». Mais « toi qui veux me châtrer ! » rejoint la figure de Méduse, celle-là même de la mère castratrice que Queneau évoque sans ambiguïté dans *Chêne et chien*. Surtout, après la mort accidentelle de son père, Pierre convoite son cadavre pour en faire le gage de sa théorie singulière : « Du grand Kougard de pierre, mon frère, oui je ferai un dieu, / Un dieu qui garantira ma Vérité, qui garantira ma parole[3] », de la même manière que Persée, après avoir tué Méduse, conserve dans sa besace la tête de l'adversaire redoutable qui lui sert d'amulette et qui le rend invincible dans les moments difficiles. Ainsi, l'expression « gueule de pierre » signifierait le visage glaçant du père qui menace le fils (« […] un jour d'hiver. Le vent beuglait derrière les fenêtres : seul dans ma chambre je m'exerçais au printanier ; je devais avoir onze ans. Il faisait déjà nuit. Mon père entra brusquement, me regarda quelques instants et ses yeux me parurent être de pierre[4] »), en même temps que l'idole calcaire qui, protégeant le fils, légitime sa théorie singulière (« […] la pierre vaincra l'homme, / Ma Vérité de pierre, ma pierre de Vérité[5] »).

Or, le prénom de l'aîné des frères Kougard, qui, d'abord Lothaire, devient finalement Pierre, semble maintenant avoir une signification complexe. Une notation de Queneau explique le sens de ce prénom : « Sens chrétien des prénoms : / *Pierre*. L'Église. Le *dieu*

[1] Alain Calame, *art. cit.*, p. 47.
[2] *Gueule de pierre*, p. 327.
[3] *Ibid.*, p. 338.
[4] *Ibid.*, p. 259.
[5] *Ibid.*, p. 338.

de pierre Gueuledepierre / triple sens du prénom. *Aîné*. » Après avoir rapidement marqué le sens du prénom des deux autres frères, Paul et Jean, Queneau ajoute : « Tout ceci est un grand *perfectionnement*[1]. » On peut imaginer la profonde satisfaction de l'écrivain choisissant les prénoms de ses personnages. Or, Pierre est un personnage tourmenté dans sa relation avec son père. Rappelons que, dans son article de jeunesse « Le père et le fils », Queneau analyse l'incertitude propre au rapport entre père et fils en prenant l'exemple du Christ, à la fois fils et père dans l'institution chrétienne[2]. Mais ici, il faut invoquer de nouveau un passage de l'*Ulysse* de James Joyce : en déroulant son interprétation originale de *Hamlet* de Shakespeare, Stephen Dedalus souligne l'ambiguïté de la paternité par la métaphore de l'Église. Selon lui, la paternité est « un état mystique, une transmission apostolique », sur quoi « l'église est fondée et fondée inébranlablement parce que fondée, comme le monde, macro et microcosme, sur le vide. Sur l'incertitude, sur l'improbabilité », donc « on peut envisager la paternité comme une fiction légale[3] ». Il est intéressant de constater que les deux écrivains expriment le caractère incertain de la paternité en la comparant à la foi religieuse, en insistant surtout sur l'incertitude du fondement même de cette foi, soit le Christ, soit l'Église. Selon Stephen Dedalus, la paternité est quelque chose comme l'Église fondée sur une pierre fictive, qui est en réalité « le vide ». Cette notion de l'Église rappelle l'idée de Pierre dans *Gueule de pierre* qui désire établir une nouvelle croyance à l'aide de son père pétrifié, qui n'a, en fait, aucun rapport avec cette croyance. Donc celle-ci est une « fiction », selon le terme de Stephen, mais elle est fondée « inébranlablement », comme une pierre. Pour les Occidentaux, l'Église est en effet une autorité qui leur a été imposée sans grande raison intelligible, comme, pour certains, leur père.

La figure de Méduse chez Queneau devient ainsi fort complexe : elle est à la fois féminine et masculine, maléfique et bénéfique : elle représente à la fois la mère bienveillante et castratrice et le père oppressant et omnipotent.

Mais pourquoi Queneau choisit-il une « histoire de pétrification » pour raconter cette histoire de rivalité entre le père et le fils ? La similitude phonétique des deux mots « père » et « pierre », depuis leur étymon latin « pater » et « petra », n'explique pas la raison de ce

---

[1] *OC* II, p. 1738.
[2] « Le père et le fils », *OC* II, p. 1351.
[3] James Joyce, *Ulysse* (1922), dans *Œuvres*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1995, p. 235.

choix. Si, comme Freud et Queneau le pensent, la tête coupée de Méduse symbolise le complexe de castration, on peut admettre un lien symbolique entre la pétrification et le père autoritaire qui menace le fils. Mais ne peut-on pas trouver d'autres rapports entre l'image du père, étroitement associée à celle du soleil chez Queneau, et l'image de la pierre ?

La pierre sous un regard tyrannique

Le titre *Gueule de pierre*, qui évoque au premier abord des significations multiples, nous paraît plus complexe que nous ne le pensions. Certes, le visage pétrifié rappelle le mythe de Méduse. Mais si ce mythe antique se rattache, dans l'imaginaire de Queneau en tout cas, au mythe solaire, et que la tête de la Gorgone, voire le visage humain en général, puisse symboliser également le soleil, comment le soleil, astre à la fois flamboyant et impur, peut-il avoir un rapport quelconque avec la pierre ?

Une phrase dans la troisième partie du livre, « Le Grand Minéral », attire particulièrement notre attention : « Le Soleil atteignit sa pleine autorité, la pierre palpitait comme une chair fiévreuse[1] ». Cette phrase, composée de deux alexandrins, se situe dans le chapitre intitulé « Le Cancer (Solstice d'été) », saison où le soleil exerce le plus intensément sa puissance. Or, « la pierre [*qui*] palpitait » nous rappelle un autre texte de Queneau, écrit à une époque voisine. Marqué par son voyage en Grèce en 1932, Queneau a écrit un article intitulé « Harmonies grecques » au printemps 1935, alors que la troisième partie de *Gueule de pierre* est rédigée au printemps 1934 : les périodes de rédaction des deux textes sont donc assez proches. Nous avons déjà cité le texte en question plusieurs fois dans notre travail, mais citons-le de nouveau, puisqu'il est si riche que nous pouvons l'aborder de différentes manières :

> Lorsqu'on s'assoit sur les gradins de marbre du théâtre de Dionysos, de ce marbre tiède et doux qui semble palpiter, on voit alors s'associer la Nature à l'œuvre de l'homme, car l'on constate que les montagnes environnantes et le ciel même viennent lui donner sa signification complète et magnifier son existence, dans laquelle se sont déjà concrétisées les harmonies numérales de l'architecture. Le Grec ne s'anéantit pas dans la Nature non plus qu'il ne l'asservit ; mais en s'accordant avec elle, il garde ainsi lui-même sa propre

[1] *Gueule de pierre*, p. 324.

autonomie et réalise la plénitude de son être[1].

Cette expérience de 1932 a une telle importance que Queneau reprend le même épisode dans *Odile* qu'il rédige en 1935, c'est-à-dire presque en même temps que « Harmonies grecques » : « Je traverse l'orchestre et je m'assois. Je n'avais jamais soupçonné qu'un siège de marbre pût être aussi doux ni que la pierre pût être aussi élastique et tendre, attiédie par le soleil, presque une chair[2] ». Chez Queneau, la pierre ne présente pas de froideur inhumaine comme, par exemple, chez Georges Bataille[3], mais elle « palpite » comme une chair humaine. Un autre passage de *Gueule de pierre* exprime plus explicitement l'image de la pierre palpitante : « Montagne aride immense et dénudée pointant son mamelon vers le ciel, / Mamelle de pierre, Grand sein minéral de la Terre[4] ». La pierre, devenue « mamelle », organe qui symbolise la maternité et la fécondité nourricière, évoque directement la palpitation du cœur humain. Or, palpiter n'est pas réservé à la pierre : « Autour de cette tour que l'on disait abandonnée, il avait erré singulièrement, / Il y avait senti palpiter une vie mystérieuse, une vie secrète[5] ». Ici le mot « palpiter » semble rapprocher la vie d'une fille séquestrée de la pierre à la fois infrangible et frémissante. Une autre phrase dans *Gueule de pierre* exprime aussi l'idée d'une humanisation de la pierre : « Les Rochers y gardaient la figure des vieux hommes et la mousse ornait ces têtes[6] ». Chez Queneau, la pierre n'est pas seulement un minéral dur et froid, elle peut avoir les vertus du corps humain. Or, dans *Temps mêlés* aussi bien que dans *Saint Glinglin*, Le Grand Nabonide (Kougard) pétrifié reste ainsi sous le soleil, mais il commence à fondre sous la pluie : le soleil et la pierre ont quelque affinité entre eux.

Par ailleurs, la pierre peut signifier à la fois la Nature (les montagnes) et l'œuvre de l'homme (l'architecture), car elle est une matière qui reçoit l'effet des deux : le soleil la réchauffe et la main d'homme lui donne la structure numérale de l'architecture. Dans l'imaginaire de Queneau, la pierre se situe entre la Nature et l'homme, de la même manière qu'Hélène habite à la frontière du domaine humain et de celui de la nature, ou que les Gorgones résident aux extrémités de l'Occident, soit aux confins du monde humain et des

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 57-58.
[2] *Odile*, p. 612.
[3] Voir Georges Bataille, « Architecture », *Œuvres complètes,* t. I, Gallimard, p. 171-172.
[4] *Gueule de pierre*, p. 329.
[5] *Ibid.*, p. 320.
[6] *Ibid.*, p. 323.

Enfers.

Dans « Harmonies grecques », Queneau développe le thème de la pierre en usant de l'image des ruines :

> Le théâtre est ruiné, mais les sièges de marbre sont plus confortables, oui, plus intelligemment confortables que les fauteuils du Paramount. […] La Grèce présente ses merveilles en toute simplicité, et j'oserai qualifier d'harmonieux cet accord entre la vie quotidienne et la vie perpétuée de ces ruines magistrales qui demeurent toujours dans l'instant, au confluent toujours tragique du devenir et de l'immuable[1].

Les ruines sont les résidus de la pierre architecturale, qui concrétise l'intelligence humaine dans la Nature. Ces ruines perpétuent « les harmonies numérales de l'architecture », ainsi que le temps vécu par l'homme, en demeurant toujours dans « l'instant, au confluent toujours tragique du devenir et de l'immuable ». En outre, dans ces harmonies, l'essence de la Nature et celle de l'architecture sont interchangeables : « […] ensemble de ruines intemporelles et d'une nature toujours vivante, d'œuvres toujours vivantes et d'une nature immuable[2] ».

Si la pierre peut s'assimiler non seulement le corps humain mais aussi le temps humain, n'est-ce pas grâce à l'effet du soleil, astre attaché à Méduse la pétrificatrice ? Puisque le Gorgonéion est un symbole solaire, sous son regard advient la pétrification.

Dans « Harmonies grecques », Queneau poursuit ses spéculations delphiques : « Ici se trouvait l'omphalos, centre de l'Univers, où se réconcilient toutes les contradictions[3] ». Le centre du monde est-il fait, alors, de pierre ? Or, selon Stephen Dedalus, porte-parole de James Joyce, cette pierre est le vide ou une fiction. Georges Bataille développerait ici l'idée de l'acéphale. Chez Queneau, sous le soleil symbolisant la mère bienveillante et castratrice aussi bien que le père puissant et autoritaire, astre dont le regard est aussi impérieux qu'irrésistible, la pierre s'érige contre le pouvoir tyrannique en recueillant toutes les contradictions, la Nature et l'homme, le passé et le présent, le devenir et l'immuable, etc., et tout en gardant l'élasticité et la palpitation de la chair humaine.

---

[1] *Le Voyage en Grèce*, p. 58.
[2] *Ibid.*, p. 59.
[3] *Ibid.*, p, 58.

4. Œdipe

Il est inutile de raconter de nouveau l'un des plus fameux épisodes de la mythologie grecque, celui d'Œdipe, qu'on rencontre dans des contextes très divers, mythologique bien sûr, mais aussi psychanalytique, ethnologique ou dans d'autres domaines des sciences humaines. Mais afin de mettre au point notre analyse, rappelons tout de même cette histoire symboliquement si riche qu'elle ne cesse de donner lieu à des interprétations multiples, voire divergentes.

Certains détails variables mis de côté, l'histoire globale est celle-ci. Lors du règne du roi Laïos sur Thèbes, son épouse Jocaste conçoit un enfant, mais avant sa naissance, intervient un oracle qui déclare que l'enfant tuera son père et épousera sa mère. Afin d'écarter le danger, Laïos expose l'enfant né, après lui avoir percé les chevilles pour les attacher d'une courroie (d'où son nom Œdipe qui désigne « Pied-Enflé »). Le serviteur de Laïos chargé d'exposer l'enfant le confie à un berger, Œdipe est ainsi sauvé et passe son enfance à la cour de Polybos en se croyant le fils de ce roi. À l'âge adulte, il quitte son pays et fait un voyage au cours duquel il rencontre, sans le connaître, Laïos et le tue car ce dernier provoque la colère de celui qui est, à son insu, son fils. La première moitié de l'oracle est accomplie. Puis, Œdipe arrive à Thèbes et délivre la ville du Sphinx en résolvant des énigmes que le monstre lui pose. Remercié par les Thébains, il est accueilli comme le roi et épouse Jocaste, la veuve de Laïos, dont il ignore qu'elle est sa propre mère : tout l'oracle est ainsi réalisé. Alors, la peste ravage la ville de Thèbes : selon l'oracle de Delphes, la mort de Laïos non vengée est la cause de ce fléau. Œdipe prononce la malédiction contre l'assassin (c'est-à-dire contre lui-même) et demande à Tirésias de qui il s'agit. Ce devin, tout en connaissant tout le drame, n'ose pas lui répondre, et provoque ainsi la méfiance et la colère d'Œdipe. Pour le calmer, Jocaste lui apprend que l'oracle prononcé autrefois par Tirésias n'est pas accompli, puisque Laïos n'a pas été tué par son fils. En entendant cette histoire, Œdipe prend progressivement conscience de sa véritable identité, et les témoignages d'un ancien serviteur de Laïos ainsi que celui de Polybos confirment la vraie naissance d'Œdipe. La vérité ainsi révélée, Jocaste se tue et Œdipe se perce les yeux. Chassé de Thèbes, il erre en boitant avec sa fille Antigone qui guide son père aveugle. Après sa mort, Apollon fait de sa sépulture un lieu sacré et bénéfique pour Athènes.

Depuis l'Antiquité, beaucoup d'écrivains ont réécrit cet épisode : la plus célèbre version est celle de Sophocle, *Œdipe-roi*, à tel point que cette œuvre littéraire et le mythe lui-même sont presque confondus. Dans la littérature française, Corneille, Voltaire, André Gide ou Jean Cocteau traitent Œdipe dans leurs œuvres. Même les écrivains appelés « nouveaux romanciers », comme Alain Robbe-Grillet et Michel Butor, interprètent librement ce mythe. Par ailleurs, dans le domaine des sciences humaines, différentes approches sont tentées, dont les plus fameuses réalisées au XX^{e} siècle sont celle de Freud dans la psychanalyse, et celle de Lévi-Strauss dans le contexte de l'anthropologie structurale. Selon le psychologue autrichien, le récit mythique exprime l'état mental d'un garçon qui veut concurrencer le père et posséder la mère, ce qu'il nomme « le complexe d'Œdipe ». Le père du structuralisme explique le même épisode mythique en distribuant les éléments du récit dans une grille : le mythe exprimerait ainsi pour lui la surévaluation de la parenté et la sous-évaluation de celle-ci, l'effort pour échapper à l'autochtonie et son impossibilité.

L'activité littéraire de Queneau se situe, en gros, après Freud et avant Lévi-Strauss. Mais avant tout, pour quelqu'un dont la scolarité a eu lieu au début du XX^{e} siècle, ce récit figure parmi les connaissances qu'il a acquises de l'Antiquité.

Le complexe d'Œdipe : l'amour pour la mère

Au début de sa carrière littéraire, Raymond Queneau est fortement influencé, comme d'autres écrivains de la même génération d'ailleurs, par la théorie de Freud. Mécontent de l'utilisation de la psychanalyse par les surréalistes, ce qu'il entreprend d'abord, après avoir quitté le mouvement d'André Breton, est une recherche d'ordre psychologique, que nous avons évoquée à plusieurs reprises.

On sait que, avec sa théorie du « complexe d'Œdipe », qu'il a tirée du fameux épisode de la mythologie grecque, Freud explique ce qu'un garçon éprouve : l'amour pour la mère et la rivalité contre le père. Comme s'il témoignait de son adhésion à la théorie de Freud, Queneau introduit dans ses romans des personnages masculins qui ressentent un sentiment d'intimité à l'égard de leur mère et une certaine rancune à l'égard de leur père.

Ainsi, Théo dans *Le Chiendent* entretient une relation à la fois affectueuse et complexe avec sa mère, Alberte. Le fait qu'il soit un enfant naturel, né hors mariage, évoque déjà un aspect œdipien du personnage : il est abandonné par son père biologique, et vit avec son beau-père, Étienne. Il prétend qu'il n'a jamais eu de père (« [*à propos d'Étienne*] c'est pas

mon père. Moi, jamais j'ai eu d'papa[1] »), et même qu'il en est fier. Mais, en réalité, il a une image effrayante de son père qui se concrétise dans un rêve : « *il se trouve chez un boucher, affilant de grands couteaux, qui se retourne, c'est son père. Il sursaute. Angoisse*[2] ».

Au début du roman, c'est plutôt de l'indifférence que Théo montre à l'égard de sa mère, qui, pour lui, n'existe que pour lui préparer le dîner : « La femme avait préparé le bouffer. […] L'enfant somnolait sous la lampe, attendant le bouffer. […] Le gosse n'attendait pas le fromage pour s'évader » ; « Après le dîner, la femme se reposa un peu. L'enfant s'éclipsa » ; « La femme apporte la choupe. […] L'enfant absorbe la choupe avec précipitation[3] ». Le fils ne peut pas entrer dans l'intimité conjugale entre sa mère et son beau-père : « Cette nuit, il [*le père*] fera l'amour avec sa femme. Le petit, lui, s'abstiendra de toute pollution[4] ». Le fils est obligé de s'arranger avec son désir sexuel tout seul et en cachette. Dans le roman, il a quinze ans, âge qui commence à prendre conscience de la sexualité. Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, Théo se trouve en face de la sexualité de sa mère par l'intermédiaire de Narcense qui est épris d'elle. Théo s'aperçoit un jour que Narcense est amoureux de sa mère, et, en découvrant les lettres que ce dernier a écrites à Alberte, il commence à le tracasser sous prétexte de protéger sa mère. Pour Théo, tous les êtres masculins qui convoitent sa mère sont des ennemis : la relation de Théo avec sa mère est toujours entravée par la présence de son père, ou celle de Narcense. Ce rapport triangulaire entre le fils, la mère et le père (ou un autre homme) semble illustrer la fameuse théorie de Freud.

Le texte de Queneau intitulé « Le père et le fils », écrit probablement vers 1932 pour une partie de sa recherche mais finalement non repris, exprime directement l'intérêt de Queneau pour le complexe d'Œdipe. Au début de cet article, Queneau cite longuement le texte de Freud :

> Le petit garçon manifeste un grand intérêt pour son père : il voudrait devenir et être ce qu'il est, le remplacer à tous égards. Disons-le tranquillement : il fait de son père son idéal. Cette attitude à l'égard du père (ou de tout autre homme, en général) n'a rien de passif ni de féminin : elle est essentiellement masculine. Elle se concilie fort bien avec l'*Œdipe complexe* qu'elle contribue à préparer[5].

---

[1] *Le Chiendent*, p. 61.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 3-4, 5, 8-9.
[4] *Ibid.*, p. 9.
[5] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* (1915-1923), traduit de l'allemand par S. Jankélévitch,

Comme le titre de l'article le signale, c'est l'identification avec son père que le fils recherche : Queneau remarque ici l'importance du rapport entre le père et le fils, non pas celui entre la mère et le fils. Dans la théorie du « complexe d'Œdipe », ce qui attire l'attention de Queneau en premier est la question du rapport entre le père et le fils.

Or, René Girard, tout en admirant « les intuitions » de Freud qui a découvert le rapport triangulaire entre le fils, la mère et le père, critique cependant le manque, sinon l'oubli volontaire d'une conception chez lui qui a fourvoyé le développement ultérieur de la psychanalyse. En citant exactement le même passage que Queneau, Girard confirme que Freud, au début de sa découverte du « complexe d'Œdipe », privilégie l'intérêt voire la rivalité envers son père chez le petit garçon. Mais, afin de dissiper quelques contradictions que sa théorie comportait, Freud attribue par la suite une valeur excessive au désir libidinal pour la mère chez le garçon, et met en seconde position la rivalité envers le père comme conséquence du premier fait. Et tous ses disciples suivent ce mouvement en croyant durement à l'existence de « l'inconscient », celui de l'inceste et du parricide chez un garçon en l'occurrence. Mais, selon Girard, qui développe l'idée du « mimétisme de désir » depuis le début de sa réflexion, l'enfant désire tout d'abord « imiter » son père : l'enfant veut s'identifier avec son père à tous égards ; il s'ensuit qu'il désire la même chose que son père, il désire donc sa mère en premier. Girard condamne Freud qui, selon lui, a laissé de côté ce « schème mimétique qui fait du père le modèle du désir ; c'est le père qui désigne au fils le désirable en le désirant lui-même ; il ne peut donc manquer de désigner, entre autres choses, … la mère[1] ».

L'attitude de Théo semble confirmer l'idée de Girard. Pour le garçon de quinze ans, sa mère n'était nullement un objet sexuel : il se livre au plaisir solitaire avec la photo de la star de cinéma. Mais, une nuit, il s'aperçoit qu'un inconnu se masturbe devant sa maison en regardant sa mère à travers la grille. Après avoir constaté que l'inconnu s'en est allé, Théo regarde, de la même position, c'est-à-dire de la porte, à travers la grille, sa mère qui travaille dans la cuisine et « l'enfant trouve sa mère très belle[2] ». À partir de ce moment-là, le jeune garçon commence à avoir conscience que sa mère est une femme, objet désirable

---

Payot, 1927, p.126 ; « Le père et le fils », *OC II*, p. 1348.

[1] René Girard, « Freud et le complexe d'Œdipe », *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972 ; rééd. Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 253.

[2] *Le Chiendent*, p. 15.

pour un homme. C'est en partageant avec Narcense le regard porté sur Alberte, ou plus exactement, le désir intense qu'elle suscite, que Théo arrive à prendre cette conscience. Le même phénomène se produit dans un autre passage. Un dimanche, Théo et ses parents font une promenade dans le Bois d'Obonne, et c'est une occasion pour le fils de contempler sa mère au dehors, alors qu'il ne la voit habituellement que dans la maison : « La mère est enfin prête ; très élégante, la mère. Théo et Étienne ne disent rien, mais ne cachent pas leur fierté[1] ». Ici, le fils partage son regard avec son beau-père, qui était lui-même, semble-t-il, quelque peu insensible à la beauté de sa femme. Lorsque le trio se repose dans une guinguette au bord de la rivière, le fils remarque : « À la table voisine, un solitaire déguste la tiède limonade en écoutant attentivement la conversation ; de temps à autre, il jette de grands yeux vers la femme d'Étienne qui ne les reçoit pas, vu qu'elle lui tourne le dos[2]. » Cette découverte fait oublier au jeune garçon « la cuisse de femme qu'il a entraperçue tout à l'heure », et il observe avec une sorte de fascination cet homme qui regarde sa mère. Encore une fois, au travers du regard de Narcense, Théo réalise que la beauté et le charme de sa mère sont capables d'attirer les yeux de convoitise d'un homme. De surcroît, en laissant de côté sa propre rivalité avec son père et avec Narcense autour de sa mère, Théo imagine la rivalité de ces deux adultes : « Si Narcense flanquait une rossée au beau-père, c'est ça qui serait drôle[3] ! » On peut supposer que, de cette manière, le jeune garçon souhaite se débarrasser des deux rivaux en même temps et posséder sa mère pour lui seul.

Théo regarde sa mère par l'intermédiaire du regard de son père ou de Narcense. Lorsqu'il trouve sa mère belle, il la regarde toujours à travers la médiation d'un homme adulte. L'attitude de Théo soutient parfaitement l'idée de René Girard concernant le complexe d'Œdipe : « le modèle désigne au disciple l'objet de son désir en le désirant lui-même » ; « Puisque le disciple et le modèle se portent vers le même objet, il y aura heurt entre le disciple et le modèle. […] C'est en toute "innocence" que le disciple se dirige vers l'objet de son modèle, c'est sans arrière-pensée qu'il veut remplacer le père *même auprès de la mère*[4] ». Théo ne peut éprouver d'amour pour sa mère qu'en imitant le désir d'Étienne ou celui de Narcense, et il ressent, spontanément et candidement, des sentiments de rivalité et de haine envers les deux adultes, lesquels ne peuvent pas avoir le

[1] *Le Chiendent*, p. 29.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 62.
[4] René Girard, *La Violence et le Sacré*, p. 251, 256.

même genre de rancune contre le garçon.

Théo ne se désintéresse pas des jeunes filles (« Théo glisse un coup d'œil vers une jeune fille couchée, assez impudique. Le voilà terriblement troublé ; il n'a pas perdu sa journée[1] »), mais, depuis le début du roman, il montre un penchant pour les femmes plus âgées que lui. Seul dans sa chambre, il contemple la photo de Marlène Dietrich et souhaite aller voir *L'Ange bleu*[2] : les documents cinématographiques nous apprennent que Marlène Dietrich est née en 1901 et que *L'Ange bleu*, l'un des films où elle joue un rôle, est sorti en 1930. Théo admirerait donc la photo d'une actrice qui n'a plus la fraîcheur d'une jeune fille. D'autre part, c'est le jour même de la pendaison de Narcense qu'il fuit de chez ses parents et s'abrite dans la maison de Mme Pigeonnier, avec qui il a la première expérience amoureuse de sa vie. L'idée qu'un homme le cherche pour le tuer exciterait le jeune garçon mentalement autant que physiquement. Mais pourquoi choisit-il cette voisine d'âge mûr comme première partenaire sexuelle ? Théo a quinze ans et Mme Pigeonnier a quarante-cinq ans : la différence d'âge fait penser à celle du fils et de la mère. Sans doute veut-il suppléer la relation avec la mère par celle avec la voisine.

Mais finalement, la mère abandonne son fils et part vivre avec Narcense. Le comportement d'Alberte rappelle celui de Jocaste, mère d'Œdipe, qui, au lieu de le protéger, abandonne son fils pour obéir à la décision de son mari qui croit l'oracle : la mère a choisi, non pas son fils, mais son mari.

Dans les œuvres romanesques de Queneau, on peut trouver d'autres personnages masculins qui manifestent un sentiment particulier à l'égard de leur mère. Le cas d'Astolphe dans *Les Enfants du limon* est peu perceptible, car son amour pour sa mère se montre de façon détournée. Sa mère perd la vie à la naissance de son fils : « Mlle Dorothée (von) Cramm (décédée le 2 décembre 1901). […] Astolphe, né le 1er décembre 1901[3] ». Il ne peut donc pas avoir de souvenirs de sa mère. Ce manque de souvenirs maternels semble motiver ses attitudes assez bizarres à l'égard des femmes. Si l'on se réfère de nouveau à la thèse de René Girard, puisqu'Astolphe ne connaît pas sa mère, il ne connaît pas non plus le désir de son père pour sa mère, par conséquent, il n'a pas de modèle qui lui apprenne quelle femme désirer. Ainsi, il peut aimer une femme découverte dans l'Annuaire. Il

[1] *Le Chiendent*, p. 29.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 651.

affirme : « Je ne l'ai jamais vue. Je ne sais rien d'elle : seulement son nom, uniquement son nom. Son adresse et son numéro de téléphone aussi c'est vrai, mais je ne chercherai ni à la voir ni à lui parler[1]. » Cet amour insolite ressemble en fait quelque peu à son sentiment à l'égard de sa mère : Astolphe ne connaît sa mère que par son nom, qu'il a hérité d'ailleurs, et par quelques chiffres qui permettent de l'identifier, c'est-à-dire la date de son mariage (« le 5 mai 1883[2] ») ou de son décès. De plus, c'est une femme qu'il lui est absolument impossible de rencontrer. Devant la réaction de son ami qui lui dit : « […] à ta place, j'aurais aimé une femme dont j'aurai [*sic*] même ignoré le nom, le prénom, l'adresse et le numéro de téléphone », Astolphe se sent « vexé jusqu'à l'ulcération ». Son ami se méprend sur les intentions d'Astolphe en croyant qu'il peut aimer n'importe quelle femme de cette manière. Au contraire, Astolphe croit que, pour aimer une femme précise, il a besoin de quelques indices, le nom, l'adresse et le numéro de téléphone en l'occurrence, mais, puisqu'il ne connaît pas sa mère, voire la manière d'aimer la mère, il ne sait pas quels indices choisir pour aimer les femmes en général. Sans doute Astolphe se sent-il offensé par son ami qui ne comprend pas son amour innocent et inconditionnel pour cette femme inconnue, un amour pareil à celui qu'éprouve un homme à l'égard de sa mère : « Je l'aimerai sans que rien vienne justifier mon amour ni en ternir la pureté. »

Mais surtout, on peut imaginer que ses « insuffisances sexuelles[3] » proviennent du manque d'expérience maternelle. Le décès d'une mère au lendemain de la naissance de son fils nous fait penser spontanément à la mort en couches. Mais le texte tait totalement la raison de cette mort : s'agirait-il d'un accident ou bien d'un suicide ? Le fils pourrait avoir le même genre de questions, et se sentir responsable en se demandant si ce n'est pas lui-même qui a donné à sa mère la mort, soit involontaire, soit volontaire. Si le fils éprouve une telle culpabilité, et qu'il ait un attachement profond pour sa mère inconnue, il n'est pas difficile d'imaginer qu'il puisse avoir horreur du rapport sexuel en général. Astolphe choisit pour épouse Noémi, sa nièce, qui accepte, semble-t-il, l'impuissance sexuelle de son mari. Ce mariage est vivement contesté par la sœur aînée de Noémi, Agnès, au nom de l'inceste. Mais on peut supposer qu'Astolphe avait justement besoin de ce rapport incestueux[4]. À la fin du roman, le couple arrive à avoir un enfant. Pour cet enfant, Jacques

[1] *Les Enfants du limon*, p. 654-655.
[2] *Ibid.*, p. 651.
[3] *Ibid.*, p. 652.
[4] Le personnage d'Astolphe rappelle Jean-Jacques Rousseau, qui a perdu sa mère neuf jours après

Bens et Alain Calame pensent qu'il s'agit d'une « insémination artificielle[1] ». Quoi qu'il en soit, le fait de devenir un père et d'être en face de Noémi qui est une véritable mère lui fait sentir qu'il est « un brave type[2] ».

Dans le cas d'Astolphe, son amour pour la mère repose sur l'inexistence de cette dernière. Rappelons-nous l'amour de Paul Kougard pour Cécile Haye dans *Les Temps mêlés* : la réalité du corps de la star « n'était réelle que par la présence de [*s*]on absence[3] ». Aimer une femme sans connaître sa véritable identité renvoie à l'Œdipe de la mythologie antique, qui épouse Jocaste tout en ignorant que cette dernière est sa vraie mère biologique.

Néanmoins, cette affection pour la mère n'aboutit pas forcément, comme nous pouvons l'induire de la vie courante, à une relation incestueuse avec elle. Dans les œuvres romanesques de Queneau, si un tel cas apparaît, il est durement condamné par des personnages sur lesquels l'écrivain semble projeter sa propre personnalité. Nous pouvons invoquer ici le personnage de Quéfasse dans *Saint Glinglin*. Dans *Gueule de pierre* et *Les Temps mêlés*, états antérieurs de *Saint Glinglin*, le même personnage se nomme Cocorne, garde urbain de la Ville Natale qui est né, selon « le petit prophète », de l'accouplement de l'enfant naturel d'une « peu belle maritorne » avec « la fille d'un dément[4] ». L'évocation d'une femme déplaisante et de son fils ainsi que d'un déséquilibré et de sa fille signale déjà une liaison trouble entre les membres de différents sexes d'une même famille. Cocorne est licencié par le nouveau maire Pierre pour avoir été trop fidèle à l'ancien maire, mais son fils adresse une requête à Pierre en vue d'obtenir une pension gratuite pour sa « bonne et pauvre vieille mère[5] », c'est-à-dire la femme de Cocorne. Dans *Saint Glinglin*, par le nouveau maire Paul, Quéfasse, ancien Cocorne, est de nouveau intégré dans les fonctions de garde urbain, mais, en déclarant qu'il est « dans le célibat depuis le décès de [*s*]a mère », il fait tenir à Paul des propos infâmes : « Vieux salaud […]. Je t'ai à l'œil, sale gueule de flic ». L'acte de Quéfasse apparaît si immonde qu'il fait prononcer des termes agressifs à Paul qui est un personnage plutôt calme, marqué par la sensibilité et la fragilité.

---

sa naissance, et qui a entretenu une relation sentimentale et amoureuse avec la baronne Françoise-Louise de Warens, de treize ans plus âgée que lui, et qu'il appelait « Maman ».

[1] Alain Calame, « Les Enfants du Limon ou du bon usage des bâtards », *Les Lettres Nouvelles*, novembre 1971, p. 174-180.

[2] *Les Enfants du limon*, p. 912.

[3] *Les Temps mêlés*, p. 1071.

[4] *Ibid.*, p. 1016.

[5] *Ibid.*, p. 1078.

En dehors des rapports incestueux, quelques personnages masculins de Queneau montrent un sentiment à la fois affectueux et effrayé à l'égard de leur grand-mère. Dans le premier roman, *Le Chiendent*, on rencontre déjà Narcense qui vient assister aux funérailles de sa grand-mère. Dans le train qui l'amène à la cérémonie, il se rappelle sa grand-mère avec une certaine tendresse : « De temps à autre, la grand-mère passait avec son cortège de poules picorantes et ses manies de vieille préhistorique et ses trois dents agressives et ses envies de pisser continuelles. Une bonne vieille c'était. Dans la cuisine, préparant le dîner, cette femme si belle[1] ». Par ailleurs, à la lettre de Théo qui écrit « votre *crasseuse* grand-mère », Narcense répond : « Je vois qu'il n'est rien possible de vous cacher, pas même les règles d'hygiène de feu ma grand-mère[2]. » Cette image correspond à celle décrite dans *Chêne et chien* : « Ma grand-mère était sale et sentait si mauvais[3]. » De plus, les variantes de ce « poème en vers » renforcent la ressemblance entre la grand-mère de Queneau et celle de Narcense : « Ma grand'mère était très gentille / avec moi » ; « Il y avait une préhistoire / que je n'arrive à reconstituer que par le récit de mes parents[4] ». L'abondance des ébauches, reproduites dans le premier tome de l'édition de la Pléiade, témoigne un intérêt particulier de Queneau pour ce passage concernant sa grand-mère.

Dans *Le Chiendent*, cette grand-mère est décrite comme un personnage sympathique même aux yeux d'un chien, animal avec lequel Queneau s'identifie volontiers, comme nous l'avons remarqué. Pour le chien Jupiter, elle est « une vieille dame généreuse en sucre[5] ». Cependant, son enterrement est perturbé par un incident grotesque : le chien fait une chute dans la tombe, sur le cercueil de la grand-mère de Narcense, lequel, affligé d'une telle mésaventure, imagine d'infliger la même punition que le chien a subie, c'est-à-dire la pendaison, à un jeune garçon qui l'importune. On peut noter également que, dans ce passage, Queneau semble insinuer, parallèlement au rapport affectueux entre le fils et la mère ou la grand-mère, un rapport conflictuel entre la mère et la fille en insérant laconiquement l'épisode de la « bien brave dame qui séquestra sa fille idiote pendant quinze ans[6] », fait divers rapporté par André Gide dans *La Séquestrée de Poitiers* en 1930,

[1] *Le Chiendent*, p. 35.
[2] *Ibid.*, p. 40.
[3] *Chêne et chien*, p. 16.
[4] *OC* I, p. 1128-1129.
[5] *Le Chiendent*, p. 38.
[6] *Ibid.*, p. 39.

et que Queneau évoquera de nouveau dans *Gueule de pierre* avec le personnage d'Hélène.

La mort de la grand-mère est un thème récurrent dans les œuvres de Queneau. Dans *Les Derniers jours*, Vincent Tuquedenne décrit la mort de sa grand-mère qui habite dans le même appartement que lui[1]. Dans *Saint Glinglin* aussi, on a un passage sur les funérailles de la grand-mère[2]. Dans *Le Dimanche de la vie*, Valentin Brû, qui a du succès auprès des femmes mûres, sympathise avec Nanette, mère de son épouse Julia, mais la vieille dame perd la vie six mois après cette heureuse rencontre en laissant au couple une fortune[3]. Parmi ces vieilles dames, la grand-mère dans *Saint Glinglin*, qui a séquestré Hélène, est décrite à distance, tandis que, dans *Le Chiendent*, *Les Derniers jours* et *Le Dimanche de la vie*, la mort des vieilles dames est traitée avec un certain sentiment d'amertume et d'intimité, symbolisé, comme les lecteurs de Queneau le signalent déjà, par l'accessoire de la mentonnière[4].

Enfin, dans *Journal intime* de Sally Mara, le complexe d'Œdipe est directement mis en cause. Joël explique le mot « complexes » devant sa mère et ses deux sœurs :

> « […] Et qu'est-ce que c'est, alors ?
> — Des trucs dans l'inconscient…
> — Par exemple ?
> — Eh bien, par exemple, pour un fils de vouloir épouser sa mère. »
> Maman fut prise d'un fou rire :
> « Je vois d'ici Joël en train de me faire une déclaration. »
> Elle en hoquetait. Mary et moi, nous nous esclaffâmes.
> « Eh bien quoi, fit Joël vexé. Je peux faire une déclaration aussi bien qu'un autre.
> — Je ne m'imagine pas, dit maman.
> — Maman, Maman, s'exclama-t-il tout à coup d'une voix pleurnicharde. Tu ne m'aimes plus ? Tu ne m'aimes plus[5] ? […] »

Il est difficile de mesurer le degré de sincérité de la déclaration de Joël. Ce qui est clair, c'est le rejet pur et simple de son idée par les membres féminins de la famille. Dans le cas de Théo et d'Astolphe, leur mère qui n'accepte pas l'amour du fils est décrite de façon à la fois suggestive et tragique, tandis que, ici, le refus d'admettre l'amour du fils est catégorique, si bien que cet amour s'abaisse jusqu'à être ridiculisé. Face à ces mépris

[1] *Les Derniers jours*, p. 422-425.
[2] *Saint Glinglin*, p. 368-369, 375-380.
[3] *Le Dimanche de la vie*, p. 456-458.
[4] *Le Chiendent*, p. 39, 52 ; *Les Derniers jours*, p. 424 ; *Le Dimanche de la vie*, p. 457.
[5] *Journal intime (Les Œuvres complètes de Sally Mara)*, p. 743.

féminins, Joël intensifie son discours :

> « […] Alors c'est vrai que tu voudrais épouser maman ? demanda Mary.
> — Peuh ! Ça ne serait rien. Moi, c'est bien pire.
> — Quoi donc ? susurrâmes-nous en chœur.
> — C'est grand-mère, moi, que je voudrais épouser.
> — Mais elle est morte !
> — Justement. Alors, vous comprenez, espèces de gourdes, que ma vie est foutue[1] ! […] »

L'idée d'épouser sa feue grand-mère ne doit être, normalement, qu'une plaisanterie de mauvais goût. Mais si on se rappelle que Queneau est un écrivain qui s'attache dans ses œuvres à décrire les personnages de grand-mère, surtout leur mort, la déclaration de Joël a une tout autre résonance. Il semble que, l'accès à la mère étant interdit, afin d'oublier la douleur de cette interdiction, le garçon imagine un rapport plus impossible encore qu'avec sa mère, à savoir avec la grand-mère déjà morte. Tant qu'il endure cet amour radicalement impossible, au moins ne s'adresse-t-il pas à un objet strictement interdit, sa mère. En compensation, il choisit comme épouse une femme plus âgée que lui : Joël épouse Mrs. Killarney, comme Valentin épouse Julia, ou bien comme Théo a son premier rapport sexuel avec Mme Pigeonnier.

Le complexe d'Œdipe : le meurtre du père

Si l'amour pour la mère est un pôle dans la théorie freudienne du « complexe d'Œdipe », l'autre pôle est, comme on le sait, le rapport conflictuel avec le père, voire le parricide inconscient. En fait, ce qui suscite au départ l'intérêt de Queneau pour cette théorie c'est, plutôt que l'amour pour la mère, la rivalité avec le père. Ainsi, dans son article « Le père et le fils », après avoir longuement cité le texte de Freud concernant le complexe d'Œdipe, Queneau résume cette théorie avec ses propres mots : « L'enfant veut non seulement être *comme* le père, mais aussi être *le* père. […] Mais, […] pour devenir père, il *faut* supprimer le sien […]. Dans le complexe d'Œdipe, ce processus se réalise inconsciemment sous sa forme la plus brutale et la plus pure : le meurtre[2] […] ».

S'agissant du meurtre du père, le lecteur de Queneau pourrait se rappeler au premier

[1] *Journal intime*, p. 744.
[2] « Le père et le fils », *OC* II, p. 1348. Queneau souligne.

chef Pierre Kougard (Nabonide) dans « la trilogie de la Ville Natale ». Pierre est un personnage plein d'animosité contre son père autoritaire. Dans la lettre adressée à une femme, Queneau lui-même précise dans quelle intention il a écrit *Gueule de pierre* :

> […] j'étais préoccupé à l'époque par des questions de psychanalyse et de philosophie de l'histoire […] qui tournaient autour du thème de la lutte entre le père et le fils, entre régime ancien et régime nouveau : la haine du fils contre le père, du révolté contre l'ordre établi se transformant, après le succès de la révolte, en identification du fils au père. La mauvaise conscience, le remords n'étant pas surmonté, le père supprimé se survit sous la forme d'une hyperconscience morale qui oblige le fils à agir exactement comme le père[1].

Ici aussi, l'idée de Queneau concernant le complexe d'Œdipe confirme la thèse de René Girard : ce n'est pas l'amour pour la mère (ou l'inceste inconscient) qui intervient premièrement ; c'est d'abord l'identification au père qui se manifeste chez un fils. Le complexe d'Œdipe ainsi considéré, le personnage de Pierre Kougard semble incarner parfaitement cette fameuse théorie proposée au début du siècle. Pierre éprouve une profonde haine à l'égard de son père autoritaire et oppressant, et désire intensément sa mort : « Oh ! je te hais, mon père, je te hais immodérément, mon père ! […] Je voudrais que tu meures, mon père, oui je veux que tu meures[2] ! » Après la mort de son père, Pierre devient le maire de la Ville Natale, mais sa façon d'administrer la ville est si dogmatique qu'elle ne peut que rappeler le temps de son père : à son insu, il s'identifie avec le père qu'il a tant haï.

Néanmoins, Pierre est-il vraiment un personnage œdipien au sens freudien ? Pierre désire fortement la mort de son père, laquelle advient, en fait, accidentellement. Mais, dans *Les Temps mêlés*, autour de lui tout le monde pense que c'est lui qui a tué son père. Cette situation dit exactement l'inverse de l'épisode mythique qui voit Œdipe lui-même tuer son père, mais sinon quelques divinités, personne, l'assassin compris, n'en a connaissance. Si la pluie dans la Ville Natale est le pendant de la peste dans la ville de Thèbes, Pierre est dans l'impossibilité de délivrer la ville de ce fléau puisqu'il n'est pas coupable de parricide. De surcroît, selon Queneau, « pour devenir père, il *faut* supprimer le sien », c'est-à-dire désirer supprimer son père afin de devenir soi-même père, mais, Pierre, tout en souhaitant

[1] *OC* II, p. 1289-1290.
[2] *Saint Glinglin*, p. 272.

prendre le pouvoir politique de son père, ne veut pas entretenir de relation particulière avec sa mère, ni même avec sa femme, Éveline, qui souffre beaucoup de « la chasteté[1] » de son mari : à la différence de son frère Paul qui épouse Alice et va avoir « des chiées de mômes[2] », Pierre n'a pas d'enfants, autrement dit, il n'est pas père. Pierre n'est pas un personnage « œdipien », ou plutôt, c'est un personnage qui représente doublement l'échec de l'entreprise œdipienne : il n'a pas tué son père ; il n'est pas lui-même père.

Le traitement de l'hypothèse selon laquelle c'est Pierre qui a tué son père est différent dans *Les Temps mêlés* et dans *Saint Glinglin*. Dans *Les Temps mêlés*, lors de la conversation avec Dussouchel, Mulhierr affirme à haute voix : « Moi je vais vous dire : M. Pierre a tué son Père, il l'a jeté dans la Source, et, ensuite, il a supprimé M. Jean, son complice[3]. » De surcroît, il accuse directement Pierre lui-même : « Sais-tu ce que tu es ? Un assassin ! […] Tu as tué ton père, tu l'as jeté dans la source et tu en as ramené ce caillou[4]. » Au contraire, dans *Saint Glinglin*, cette hypothèse n'est suggérée qu'au discours indirect : « Catogan dont l'esprit devenait obliquant déclara qu'on ne lui retirerait pas de l'idée que le nouveau maire avait obtenu sa belle situation en poussant quelque chose dans la Source Pétrifiante, sur quoi l'aubergiste lui suggéra provisoirement au moins de fermer sa grande gueule[5]. » Le Père Nabonide n'est désigné que par l'expression vague « quelque chose ». Et dans le roman de 1948, il n'y a pas de passage où l'un des Urbinataliens ne profère des injures au nouveau maire en l'accusant de parricide. Le sujet de la rivalité entre le père et le fils est maintenu, mais celui du parricide est en quelque sorte atténué dans *Saint Glinglin*. Pour le Queneau qui écrit *Saint Glinglin*, le meurtre du père ne serait plus le sujet majeur.

Queneau décrit l'amour du garçon pour sa mère, mais chez ses personnages, cet amour est toujours impossible : Théo est abandonné par sa mère, et à Astolphe il est même interdit de rencontrer sa mère. L'inaccessibilité de la personne féminine de sa famille est représentée d'une manière caricaturale par l'amour de Joël pour sa feue grand-mère. Au contraire, si un fils a un rapport réel avec sa mère, et c'est le cas de Quéfasse, il est condamné avec la plus grande fermeté. Les personnages de Queneau doivent se contenter

[1] *Saint Glinglin*, p. 388.
[2] *Ibid.*, p. 388.
[3] *Les Temps mêlés*, p. 1054.
[4] *Ibid.*, p. 1063.
[5] *Saint Glinglin*, p. 308.

d'épouser, ou seulement d'avoir une liaison, avec la femme mûre, tel Valentin avec Julia, Joël avec Mrs. Killarney, ou Théo avec Mme Pigeonnier. Il en va de même pour le parricide : dès *Les Temps mêlés*, Queneau épargne à Pierre ce crime, et dans *Saint Glinglin*, le thème même en est affaibli. Au fond, il semble que Queneau, même si fidèle lecteur de Freud, ne consente pas à l'idée de l'inconscient du parricide et de l'inceste chez les enfants, un des points de la théorie freudienne qui sera du reste vivement discuté par les générations postérieures.

Même s'il ne peut tuer son père physiquement, le fils peut le supprimer psychologiquement. Le personnage de Jacques L'Aumône dans *Loin de Rueil* est ainsi amené à effacer son père biologique dans sa propre biographie imaginaire. Afin de s'inventer une filiation avec le poète Louis-Philippe des Cigales, qui est comte, Jacques s'imagine être né de la relation adultère de sa mère avec lui[1]. Dans la quatrième partie de ses recherches sur les fous littéraires, intitulée « Le Temps », Queneau examine cette attitude chez les enfants masculins en empruntant le texte d'Ernest Jones qui parle de « complexe-sauveur » ;

> Non content d'affirmer fièrement son indépendance à la face du père, non content de lui montrer qu'il est capable de se tirer d'affaire, sans avoir besoin d'assistance, [*le fils*] se voit encore dispensé de toute obligation envers le père pour sa propre naissance. Il s'est engendré lui-même, il est son propre père, comme les divinités et les héros de l'antiquité[2].

Queneau nous donne deux exemples illustrant ce complexe, Gabriel Galland et Contant Cheneau, qui, l'un et l'autre, en se croyant messies, n'admettent pas leur père en tant que père, l'un ne l'appelant jamais que son « nourricier », l'autre réussissant à « convaincre son père de ne plus l'appeler "mon fils", car il n'était pas son père[3] ». Le 18 septembre 1931, alors que Queneau se consacre à ses recherches, il note dans son journal : « J'ai toujours — depuis un certain temps — pensé que je n'étais pas le fils de mon père […] ! Négation de la paternité que j'ai étudiée chez Galland et Cheneau (= Queneau[4] !) »

---

[1] *Loin de Rueil*, p. 85-86.
[2] Ernest Jones, *Traité théorique et pratique de psychanalyse*, traduit de l'anglais par S. Jankélévitch, Payot, 1925, p. 338 : *Aux confins des ténèbres*, p. 302.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 833 : *Aux confins des ténèbres*, p. 302-303.
[4] *Journaux*, p. 234.

Comme le remarque Alain Calame[1], dans *Les Enfants du limon*, roman qui reprend les recherches d'ordre psychologique de l'auteur, la question de l'enfant bâtard est mise en relief. Dans les autres romans de Queneau, nous trouvons fréquemment des enfants naturels, ou des enfants qui ne connaissent pas leurs parents, comme Théo dans *Le Chiendent*, ou Annette dans *Un rude hiver*. Or, Œdipe dans la mythologie est précisément un personnage qui est abandonné par ses propres parents.

Une bâtardise réclamée

Dans *Les Enfants du limon*, on a au moins deux enfants naturels[2] que leurs parents ne reconnaissent pas comme étant légitimes : Robert Bossu et Clémence. Les deux bâtards dans le roman sont à la fois contrastés et complémentaires.

Robert Bossu est, officiellement, le fils d'un homme qui gère le café à La Ciotat, mais en réalité, il est le fruit adultérin de la liaison entre Mme Bossu, femme du cafetier, et Henry de Chambernac, à l'occasion du séjour d'un mois de ce dernier à La Ciotat. Jeune homme assez présomptueux et effronté, Bossu désire, attiré surtout par les demoiselles Chambernac, s'approcher de la prestigieuse famille Limon-Chambernac, sans savoir qu'il en fait partie. Il s'agite beaucoup pour améliorer sa vie, et ayant réussi à être embauché dans l'usine Limon, il monte à Paris. Après avoir perdu son emploi à cause de la crise économique, il parvient de nouveau à trouver une place, cette fois-ci dans une petite entreprise de chiffonnier créée par Astolphe, un des membres de la famille Limon. Le jeune homme qui, ignorant de sa propre origine, se démène autour des siens, ressemble quelque peu à Œdipe de la mythologie antique. De surcroît, la révélation de sa véritable identité n'est pas un événement heureux, car après un bref moment de joie quand il découvre sa lignée familiale, Bossu se trouve devant la confrontation de Chambernac et Purpulan, et il se dit : « quelle soirée : retrouver un père et découvrir un assassin[3]. » Et il voit immédiatement que son père lui-même devient un assassin. Comme Œdipe, Bossu voit que découvrir le secret de sa naissance c'est inéluctablement dévoiler des meurtres.

À la différence de Bossu, Clémence, fille naturelle de Jules-Jules Limon et de sa bonne

[1] Alain Calame, « Les Enfants du Limon ou du bon usage des bâtards », *Les Lettres Nouvelles*, novembre 1971, p. 174-180.
[2] Selon Alain Calame, comme nous l'avons signalé ci-dessus, il y en a trois : à part Bossu et Clémence, il compte l'enfant d'Astolphe et Noémi parmi les bâtards du roman.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 906.

nommée Berthe I, est tout à fait consciente de sa naissance illégitime. Personnage plutôt secondaire, elle apparaît néanmoins dès le deuxième chapitre du livre : « Elle était myope jusqu'à la cécité, mais point sourde, et mal foutue jusqu'à l'infirmité, mais point laide[1]. » Les caractères physiques attribués à Œdipe après la reconnaissance de son origine, c'est-à-dire l'aveuglement et la boiterie, sont attribués à Clémence dès sa naissance, comme s'ils étaient des signes de la bâtardise. Les propos de Clémence concernant les demoiselles Chambernac et leur grand-père, qui est en fait son propre père, homme d'affaires tirant profit du développement de la T.S.F., sont significatifs : « des filles dont le grand-père est quelque chose comme le roi de la télégraphie sans fil, on ne comprend pas d'ailleurs comment on peut être le roi de quelque chose qui n'existe pas puisqu'il n'y a pas de fil, des filles comme ça vous voudriez qu'elles ne soient pas fières ? Elles seraient folles si elles ne l'étaient pas[2]. » Il semble que, en comparant sa propre situation avec celle des petites-filles légitimes, elle accuse intimement l'attitude de son père qui accepte sa présence subalterne auprès de lui sans la reconnaître. Tout en ne tenant pas beaucoup à sa filiation paternelle, Clémence éprouve pourtant une certaine sympathie envers cette famille. Elle continue à vivre à proximité d'eux, même après avoir été licenciée. Et, en face d'Agnès, auprès de laquelle elle travaillait comme domestique, mais qui est en réalité sa demi-nièce, elle se dit :

> « Après tout ce n'est que ma nièce ; bâtarde je suis, mais tout de même sa tante. »
>
> Elle s'efforçait de ne jamais penser à ses relations de famille avec les Chambernac. Elle avait juré le silence. Elle ne voulait point sortir de sa bâtardise. Tout de même, c'était sa nièce, cette fille qui faisait tant sa maligne, qu'elle avait servie pendant des années, qu'elle avait vue môme, qu'elle avait vu grandir. Et cette Agnès ne devait rien soupçonner des écarts de son grand-père[3].

Clémence ressent ici une sorte de fierté d'être bâtarde et éprouve un sentiment de supériorité sur sa nièce.

Or, dans l'*Encyclopédie des sciences inexactes* de Chambernac, c'est-à-dire dans les recherches sur les fous littéraires de Raymond Queneau, il se trouve beaucoup de bâtards, réels ou imaginaires. Gabriel Galland et Contant Cheneau, dont nous avons cité le nom

[1] *Les Enfants du limon*, p. 622.
[2] *Ibid.*, p. 698.
[3] *Ibid.*, p. 803.

ci-dessus, sont des bâtards imaginaires. Maria-Stella Petronilla Chiappini, à partir d'une lettre de son père qui lui avoue qu'il a échangé son fils, peu après la naissance, contre la fille d'une personne de qualité, essaie d'établir sa généalogie, qui la rattache au duc d'Orléans[1] : Queneau voit dans cette généalogie des « rêveries infantiles » :

> […] le mystère de sa naissance lui fut révélé, ces rêveries, ainsi confirmées, se transformèrent en une construction délirante dans laquelle on retrouve tous les thèmes du délire d'interprétation, thèmes qui forment la trame d'un grand nombre de légendes mythologiques — et de romans populaires. Ce sont : le mythe de l'enfant qui se croit victime ou abandonné ; le mythe de la noble naissance ; le mythe des parents perdus et retrouvés combiné avec celui des faux parents ; le mythe de la substitution au berceau ; le mythe du secret révélé par le coupable à son lit de mort[2].

Autre exemple de ces « rêveries infantiles » : après avoir reconnu sa naissance illégitime, Hersilie Rouy est internée puis elle écrit ses mémoires où elle prétend être la fille de la duchesse de Berry tout en cherchant à prouver qu'elle n'est pas la fille de son père[3].

L'attitude de Clémence dans *Les Enfants du limon* se démarque nettement de celle de ces bâtards, imaginaires ou réels. Elle assume entièrement sa naissance illégitime : elle ne désire pas révéler le secret de sa naissance aux personnes concernées, et se contente de sa situation sociale ; elle est assez fière d'être bâtarde, et même elle profite de cette identité familiale. Monsieur Limon, qui « n'aimait pas ses petits-enfants », pose sur Clémence, « cette fausse couche », un regard « attendri, admiratif[4] », et après sa mort lui laisse un héritage de deux cent mille francs[5].

Or, s'intéressant, comme Queneau, à la théorie de Freud, notamment au « roman familial des névrosés », Marthe Robert[6] étudie deux types du héros romanesque, l'« enfant trouvé » et le « bâtard ». Selon Freud, à un certain moment de son développement, l'enfant éprouve un sentiment d'étrangeté envers ses parents ; il se croit alors « enfant trouvé » en s'imaginant des parents fictifs et merveilleux, « bâtard » par la suite en choisissant un père idéal et imaginaire pour sa mère réelle. S'inspirant de cette théorie freudienne, Marthe

---

[1] *Les Enfants du limon*, p. 837-839 ; *Aux confins des ténèbres*, p. 310-314.
[2] *Aux confins des ténèbres*, p. 312-313.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 855 ; *Aux confins des ténèbres*, p. 316-317.
[4] *Les Enfants du limon*, p. 744-746.
[5] *Ibid.*, p. 704.
[6] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972 ; coll. « Tel », Gallimard, 1997.

Robert pense que le roman est un genre qui reproduit ce fantasme infantile, divisé en deux courants : le roman de l'« enfant trouvé », représenté par *Don Quichotte*, qui se plonge dans la fiction en fuyant le monde réel ; le roman du « bâtard », dont *Robinson Crusoé* est un exemple, qui, en participant pleinement au monde réel, désire le transformer. D'après Marthe Robert, dans le mythe d'Œdipe se trouve une combinaison remarquable de ces deux thèmes : Œdipe est élevé loin de ses parents, il ne peut donc qu'imaginer ses vrais parents ; puis il commet l'inceste et le parricide en sachant parfaitement ce qu'il aime et ce qu'il hait.

> La naissance *mystérieuse* de l'Enfant trouvé ne lui était en cela d'aucune utilité, mais sitôt qu'il l'échange contre la naissance *honteuse* et *glorieuse* du Bâtard — gloire et honte ne font qu'un, l'une confirme l'autre —, il intervient en personne dans le processus intime de l'engendrement, il est celui qui change les liens du sang, suscite des parentés, « fait concurrence à l'état civil », bref il participe activement à la fabrication secrète de la vie, comme son père il peuple le monde, mais sans les limitations de la chair, comme Dieu[1].

À la différence des fous littéraires dont Queneau a rassemblé les écrits, Clémence dans *Les Enfants du limon* arrive à occuper une place concrète en choisissant de reconnaître sa bâtardise. Elle paraît au premier abord un personnage plutôt passif, mais dans la deuxième moitié du roman, elle participe à l'activité politique avec son mari Gramigni : elle ne se contente pas forcément de la réalité telle quelle, mais, à l'occasion, désire la transformer.

De la combinaison des deux thèmes œdipiens, enfant trouvé et bâtard, nous avons un personnage exemplaire dans les œuvres romanesques de Queneau : Jacques L'Aumône dans *Loin de Rueil*. Fils de bonnetier, l'enfant Jacques n'accepte pas sa famille réelle : « Ne pas être comte, duc ou prince étonne Jacques L'Aumône. Rien ne s'oppose à ce qu'il devienne un jour pape roi de France ou grand lama, mais il est stupéfiant de penser qu'on n'est pas né prince duc ou comte et pourtant pourtant pourquoi pas soi pourquoi pas soi[2]. » Il imagine ainsi la « filiation adultérine » de sa mère avec des Cigales, qui est comte et poète. La rêverie du garçon représente parfaitement l'état mental expliqué par Freud. À l'âge adulte, Jacques continue à rêvasser de mille vies possibles et irréelles, mais, à la différence des névrosés, ou des fous littéraires que Queneau a étudiés, il ne sombre pas

[1] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 57.
[2] *Loin de Rueil*, p. 85.

complètement dans ses fantasmes infantiles. Il se remue beaucoup pour vivre dans la vie réelle, et finalement, après avoir définitivement quitté non seulement ses parents, mais aussi son épouse et son fils, il réalise son rêve en devenant star de cinéma à Hollywood. On peut dire que Jacques est un personnage œdipien, dans la mesure où, après avoir été ébranlé entre la conjecture et la réalité de sa parenté, par l'abandon de celle-ci, il s'est libéré et a acquis sa véritable identité dans le monde réel.

Dans les œuvres romanesques de Queneau, se trouvent partout des enfants abandonnés par leur père ou par leur mère ; dans la plupart des cas, ils ne sont pas affectés de l'absence de leurs parents, au contraire, ils profitent de cette situation. Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, Théo dans *Le Chiendent* est abandonné d'abord par son père biologique (qui n'apparaît pas dans le roman) puis par sa mère Alberte qui fuit de chez elle pour rejoindre Narcense. Après le départ de sa mère, Théo transforme la villa de son beau-père en maison close, et, avec Bébé Toutout, il la gère en éprouvant quelque amertume de l'absence de sa mère. Annette et Polo dans *Un rude hiver* n'ont pas, on ne sait pour quelle raison, de père ni de mère, et c'est la Grande sœur Madeleine qui s'occupe des deux enfants « depuis l'âge de quinze ans[1] » en accueillant ses « amis anglais » à la maison, et qui tolère leur sortie avec Lehameau, homme d'âge mûr, que des parents ordinaires pourraient prendre pour un satyre. Zazie dans *Zazie dans le métro* est temporairement confiée à son oncle pendant que sa mère se ménage une rencontre avec son amant. Elle découvre ainsi la ville de Paris d'une autre façon qu'avec sa mère en acquérant certaines idées sur la sexualité. Dans *Journal intime* de Sally Mara, le père de la famille Mara quitte sa maison en disant qu'il va « acheter des allumettes » et laisse pendant dix ans sa femme et ses trois enfants, dont l'un, Joël, abandonne à son tour sa femme et sa fille Salomé pour « s'engager dans la Légion étrangère des Français[2] ».

Dans *Les Enfants du limon*, un des thèmes majeurs est la question de la bâtardise, car, semble-t-il, les fous littéraires que Queneau a étudiés sont en quelque sorte des enfants scientifiquement illégitimes : par définition, « un "fou littéraire" n'a ni maîtres ni disciples[3] », il est isolé de toute filiation scientifique, soit antérieure soit postérieure. Au fond, la recherche de Queneau elle-même est quelque chose comme un enfant non désiré :

---

[1] *Un rude hiver*, p. 932.
[2] *Journal intime (Les Œuvres complètes de Sally Mara)*, p. 851.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 728.

refusé par les maisons d'édition, l'ouvrage aurait dû rester dans l'obscurité. Abandonné par son auteur réel et adopté par un auteur fictif, cet enfant mal né a réussi néanmoins à vivre au grand jour.

La question de l'autochtonie

D'ailleurs, le titre du roman, *Les Enfants du limon*, est suggestif. Il est vrai que le roman raconte l'histoire des enfants de la famille Limon, mais, avec l'initial en minuscule, le mot « limon » prend la valeur d'un nom commun : le titre pourrait ainsi évoquer un sujet biblique. Selon Alain Calame, il s'agit d'une réminiscence de Gérard de Nerval : « Celui qui donna l'âme aux enfants du limon », chute du *Christ aux oliviers*.

Dans le roman, le mot « limon » apparaît dans le chapitre L, dans la lecture par Chambernac de la brochure du Lyonnais anonyme, Auguste B…, dont le titre est, Queneau nous le rapporte, *Découverte de la véritable organisation matérielle de l'univers pour démentir la science et détruire les fausses idées inventées à ce sujet*[1]. Il s'agit d'une cosmogonie fort originale comme celle de Pierre Roux. Dans ce texte, le mot « limon » apparaît à plusieurs reprises comme l'une des matières essentielles de l'organisation de la nature. En entendant l'expression « les entrailles de ce limon », Mme Hachamoth se retire de la salle pour pleurer la mort de son père Jules-Jules Limon. Très probablement, Queneau a tiré de ce passage le nom de famille des principaux personnages, ainsi que l'un des mots composant le titre du roman. Mais, pourquoi Queneau choisit-il précisément « limon » comme mot clef du roman ?

La boue est l'un des thèmes que Queneau aborde volontiers dans ses œuvres, romanesques ou poétiques[2]. Par exemple, *Odile*, l'un de ses romans que l'on peut qualifier d'« autobiographiques », commence ainsi :

> Lorsque cette histoire commence, je me trouve sur la route qui va de Bou Jeloud à Bab Fetouh en longeant les murs de la ville. Il a plu. Des flaques d'eau reflètent les derniers nuages. La boue glue sous les clous de mes brodequins. Je suis sale et mal vêtu, militaire au retour de quatre mois de colonne. Devant moi, un Arabe immobile regarde la campagne et le ciel, poète, philosophe, noble. C'est ainsi que cette histoire commence. Il y a cependant un prologue, et si je ne me souviens pas de mon enfance comme si ma mémoire avait été dévastée par

[1] *Les Enfants du limon*, p. 725-727 ; *Aux confins des ténèbres*, p. 138-146.
[2] Pour ce sujet, voir Sophie Clertant, *Le Thème de la boue dans l'œuvre de Raymond Queneau*, mémoire de M2, sous la direction de Daniel Delbreil, Université de Paris III, 2006.

> quelque catastrophe, je conserve cependant une série d'images du temps qui précéda ma naissance. Plus tard des gens m'ont dit que ce n'était pas possible de naître ainsi, à vingt et un ans, les pieds dans la boue, des mares autour de soi et, au-dessus, des nuages vaincus navigant vers leur fin ; et pourtant il en est bien ainsi : de mes vingt premières années il ne me reste que des décombres et ma mémoire fut ravagée par le malheur[1].

La boue est ici associée à la pluie, aux nuages, à la dévastation, au malheur, etc., mais il faut noter surtout qu'elle se lie à l'idée du commencement et de la naissance, « à vingt et un ans, les pieds dans la boue », par manque de souvenirs d'enfance. La boue symboliserait l'obscurité et l'instabilité de la mémoire d'enfance, « ravagée par le malheur », et qui devrait être ordinairement plus solide, comme la terre.

Or, Claude Lévi-Strauss analyse, on le sait, le mythe d'Œdipe en fonction de l'idée de parenté et de celle d'autochtonie, filiation avec la terre natale. En disposant dans une grille les unités fondamentales du mythe qu'il appelle les « mythèmes » et en examinant leurs interrelations, le fondateur de l'anthropologie structurale pense que le mythe d'Œdipe représente à la fois la surévaluation et la sous-évaluation du rapport parental, l'affirmation et le déni de l'origine autochtone. Pour Lévi-Strauss, influencé par Hegel, cette opposition binaire est fondamentale dans toutes les mythologies, voire dans l'esprit humain en général.

Pour revenir au mot « limon » chez Queneau, il nous paraît alors merveilleusement adapté à cette idée antithétique de la parenté et de l'autochtonie, qui structure, selon Lévi-Strauss, le mythe d'Œdipe. L'homme naît sur une terre précise. Mais le rapport avec cette terre subit quelquefois des altérations, soit par l'absence de souvenirs, soit par le désir de s'en éloigner. L'idée de la terre natale devient ainsi molle et incertaine, comme la boue. Pourtant, comme Roland Travy dans *Odile* qui est né, « à vingt et un ans, les pieds dans la boue », l'homme *doit* naître sur une terre, même si cette terre lui paraît détestable. En outre, l'expression « les entrailles de ce limon », qui fait pleurer Mme Hachamoth, évoque non seulement la profondeur de la terre, mais aussi le ventre maternel où les enfants sont nourris. La terre et la mère, deux versions de l'origine humaine, sont ainsi étroitement associées dans l'expression « les entrailles de ce limon ». Bien évidemment, lorsque Queneau a écrit *Les Enfants du limon* dans la deuxième moitié des années 1930, il ne pouvait pas connaître le travail de Lévi-Strauss sur les mythes. Mais, profondément

[1] *Odile*, p. 517.

influencé, comme l'anthropologue[1], par la pensée dialectique hégélienne, Queneau a pu chercher à exprimer des sentiments foncièrement binaires dans son rapport avec ses parents ainsi qu'avec sa terre natale. En choisissant le titre « *Les Enfants du limon* », il réussit à rappeler quelques points essentiels que les récits mythiques en général comportent.

Œdipe comme nettoyeur de la peste

Mais le mythe d'Œdipe, avant d'être un matériau de l'étude psychanalytique ou anthropologique, est un récit qui, transmis pendant des siècles, fait partager quelques fortes émotions à ceux qui l'écoutent. La puissance du mythe ne peut se réduire à la représentation du désir inconscient du parricide ou de l'inceste, ni à une explication de l'esprit humain à partir de l'idée de parenté ou d'autochtonie.

Invoquons de nouveau René Girard, qui analyse le mythe d'Œdipe d'une manière assez originale. Selon lui, la peste dans le mythe d'Œdipe est le symbole de la « crise sacrificielle » : l'épidémie symbolise la contagion de la violence collective qui interrompt toutes les fonctions de la cité. La violence réciproque s'intensifie comme boule-de-neige, et au paroxysme de cette crise, tout d'un coup, la cité entière bascule dans l'unanimité violente qui va la libérer. Le soupçon de chacun contre chacun devient ainsi la conviction de tous contre un seul : « Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire*[2]. » Et cette violence collective se justifie par la violence commise par l'individu en question, parricide et inceste en l'occurrence : « Œdipe n'est pas coupable au sens moderne mais il est responsable des malheurs de la cité. Son rôle est celui d'un véritable bouc émissaire humain[3]. » Girard pense que la peste aussi bien que le parricide et l'inceste sont un « déguisement » de la crise sacrificielle. Derrière les récits mythiques, il y doit

[1] René Girard signale une influence possible de la pensée hégélienne sur Lévi-Strauss : « Dans son fameux article sur le mythe d'Œdipe [*de Lévi-Strauss*], il a développé celle d'un héros médiateur entre des propositions contradictoires — thèse devenue extrêmement populaire, même si, ou peut-être parce que, elle n'est au fond qu'une version hégélianisée de la conception, chère au XIX^e^ siècle, de la mythologie comme *philosophie sauvage*. » René Girard, *La Voix méconnue du réel / Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Grasset, 2002 ; Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche Biblio essais », 2004, p. 27-28. Souligné par Girard.

[2] René Girard, *La Violence et le Sacré*, p. 122.

[3] *Ibid.*, p. 119.

avoir ce qui s'est réellement passé, des faits qui établissent la base de la communauté, lesquels se montrent pourtant sous une « opération mystificatrice » : « Le texte du mythe est là pour nous prouver qu'il s'agit d'une opération mystificatrice, certes, mais formidablement réelle et permanente sur le plan de la culture, fondatrice d'une nouvelle vérité[1] ».

Dans cette optique, le personnage le plus œdipien chez Queneau est Jean Nabonide dans *Sain Glinglin*. Il est certain que c'est Pierre qui, sans le tuer de sa propre main néanmoins, a conduit son père à la mort. Mais, s'il est chassé de la Ville Natale, c'est qu'il a fait pleuvoir : « N'empêche, dit Saimpier, que si vous n'aviez pas été dans la Ville Étrangère, vous n'auriez point conçu cette idée[2]. » La culpabilité de Pierre consiste dans son idée philosophique qu'il a élaborée au cours de son séjour linguistique à l'étranger, point dans le soupçon du parricide. Revenu à la Ville Natale, Pierre est forcé de refaire la statue du père : « […] car c'est à cause de moi prétendaient-ils qu'elle avait fondu. Je la leur avais apportée. Je la leur avais enlevée. Il fallait encore que je la leur rétablisse[3]. » Mais cette besogne infligée à Pierre est insensée, puisque Pierre a fait pleuvoir dans la Ville Natale en jetant le chasse-nuages dans le fourre-tout ; la statue du père n'a donc rien à voir avec la pluie. Certains Urbinataliens s'en aperçoivent : « Si la pluie n'allait pas tout simplement cesser, lorsque la statue de Pierre serait terminée ? […] Cette statue c'est de la connerie […][4]. » En effet, quoi qu'il fasse, Pierre est incapable de délivrer la Ville Natale du fléau, puisqu'il n'est pas considéré comme vrai coupable par les Urbinataliens : pour eux, il n'a commis ni le parricide ni l'inceste. Autrement dit, pour eux, il est impossible de choisir Pierre comme « bouc émissaire humain ».

À la différence de Pierre qui exprime ses sentiments clairement, Jean est un personnage fort énigmatique aussi bien aux yeux des lecteurs qu'aux yeux des Urbinataliens. Après la découverte de sa sœur Hélène, il ne revient pas à la Ville Natale et part en errance avec cette dernière. L'errance est l'un des aspects majeurs qui caractérisent le personnage d'Œdipe, qui commet le parricide au cours de cette errance. De plus, bien que rien ne le précise, Jean est nettement suspecté de relation incestueuse avec sa sœur. Nous avons examiné ci-dessus le sacrifice de Jean comme étant une parodie de la crucifixion du

[1] René Girard, *La Violence et le Sacré*, p. 128.
[2] *Saint Glinglin*, p. 335.
[3] *Ibid.*, p. 371.
[4] *Ibid.*, p. 386-387.

Christ expliquée par Freud, selon lequel le Christ sacrifie sa propre vie pour libérer ses frères du péché originel, qui ne peut être autre que le meurtre du père. Mais, il ne faut pas oublier que, à la différence d'Œdipe, le Christ lui-même est « innocent ». Et si le sacrifié doit être Jean, et non Paul ni Pierre, deux frères dont l'un mène une vie conjugale heureuse, et dont l'autre ne s'intéresse pas à la sexualité, c'est que le rapport infâme que le cadet de la famille entretient avec sa sœur, même s'il n'en est que soupçonné, confère à Jean un air d'Œdipe. Le sacrifié ne peut être que Jean, puisque, selon Girard, l'inceste est « violence extrême » qui détruit « la différence » fondatrice de la famille et de l'ordre social, tandis que « l'enfantement incestueux se ramène à un dédoublement informe, à une répétition sinistre du Même, à un mélange impur de choses innommables[1] ». L'être incestueux expose ainsi la communauté à un danger réel.

Par ailleurs, René Girard ajoute que, dans certaines versions du mythe d'Œdipe, le personnage couvert de la souillure infâme, subit un changement par quoi il devient une sorte de talisman. Il présente ainsi des aspects à la fois maléfiques et bénéfiques :

> La pensée religieuse est forcément amenée à voir dans la victime émissaire, c'est-à-dire, simplement, dans la dernière victime, celle qui subit la violence sans provoquer de nouvelles représailles, une créature surnaturelle qui sème la violence pour récolter ensuite la paix, un sauveur redoutable et mystérieux qui rend les hommes malades pour les guérir ensuite[2].

Cette remarque rapproche de nouveau Œdipe dans le mythe antique et Jean dans *Saint Glinglin*, grâce auquel « le beau temps fixe[3] » s'établit définitivement dans la Ville Natale. Et, tandis que « des fêtes furent instituées en l'honneur de Jean », « Hélène […] s'enfuit dans les Collines Arides ; c'est du moins de ce côté qu'elle disparut[4] ». Mais pourquoi, au lieu de célébrer les nouvelles fêtes instaurées grâce à son frère favori, Hélène s'efface-t-elle de nouveau dans les montagnes ? Il se peut qu'elle ne puisse vivre sans la protection de son frère. À l'instar de Girard, on peut penser également qu'elle ne supporte pas les regards méprisants des Urbinataliens qui la réprouvent, et qu'elle risque d'être

[1] René Girard, *La Violence et le Sacré*, p. 115-116.
[2] *Ibid.*, p. 131.
[3] *Saint Glinglin*, p. 389.
[4] *Ibid.*, p. 389.

littéralement chassée par eux. Le texte, écrit dans un style léger, dissimule soigneusement une condamnation collective adressée à des individus, laquelle fonde une nouvelle religion.

À l'évidence, l'analyse ci-dessus n'est pas la seule interprétation possible du roman *Saint Glinglin*, aussi bien que d'autres œuvres de Raymond Queneau. Seulement, son texte est si riche et évocateur qu'il autorise des lectures multiples, parfois même divergentes, un peu comme le mythe d'Œdipe qui a suscité de nombreuses discussions dans les sciences humaines au XX^{e} siècle.

5. Ulysse

Héros mythique dont les aventures constituent, plutôt qu'un épisode dans un ensemble narratif, la vraie biographie d'un homme d'ampleur aussi géographique que chronologique, Ulysse est un personnage à part. Pour la plupart, Ulysse est celui d'Homère, auteur présumé des deux épopées, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, dont la seconde raconte principalement le retour à Ithaque d'Ulysse. Afin d'éviter de faire un résumé fastidieux de cette longue épopée, citons un passage de la *Poétique* d'Aristote qui présente laconiquement le sujet principal de l'*Odyssée* :

> L'argument de l'*Odyssée* n'est pas long en effet : un homme erre loin de son pays durant de nombreuses années, surveillé de près par Poséidon et dans la solitude ; de plus, les choses vont chez lui de telle manière que ses biens sont dilapidés par les prétendants et son fils en proie à leurs complots ; il arrive alors plein de désarroi, et après s'être fait reconnaître de quelques-uns et être passé à l'attaque, il est lui-même sauvé et tue ses ennemis. Voilà ce qui appartient en propre au sujet ; le reste n'est qu'épisodes[1].

Dans ses œuvres romanesques, contrairement à celui de personnages mythiques que l'on a examinés comme Icare ou Narcisse, Queneau ne mentionne pas directement le nom d'Ulysse. Nous devrions donc veiller à ne pas rapporter arbitrairement tel ou tel aspect relevé dans les œuvres de Queneau à l'image du personnage mythique. Nous tâcherons de rechercher les traits généralement attribués d'Ulysse, comme celui de la navigation solitaire ou de l'homme de ruse, susceptibles d'apparaître comme des réminiscences, voire

[1] Aristote, *Poétique*, traduit par Michel Magnien, Le Livre de Poche, 1990, p. 112.

d'être au principe de l'imagination dans les œuvres de Queneau.

Par ailleurs, comme nous l'avons signalé ci-dessus, Queneau mentionne souvent dans ses articles le nom d'Homère comme père de la littérature occidentale, médiateur entre la mythologie et la littérature. Les réflexions de Queneau sur Homère se rattachent forcément à celles portant sur la littérature. Homère et ses deux épopées seraient donc, pour Queneau, un point de repère dans ses considérations littéraires. C'est ainsi que, dans la préface pour une édition en 1947 de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, Queneau écrit : « La littérature (profane — c'est-à-dire la vraie) commence avec Homère (déjà grand sceptique) et toute grande œuvre est soit une Iliade soit une Odyssée[1] […]. » Cette idée est reprise et amplement développée dans les *Entretiens avec Georges Charbonnier* réalisés en 1962.

En effet, la lecture de certaines œuvres romanesques de Queneau donne parfois « l'impression » de découvrir quelque chose d'analogue à l'épopée homérique. Nous pourrions expliquer cette impression en ayant recours à des formules de la théorie littéraire comme l'emploi des longues mises en abîme, la temporalité non linéaire, l'abandon délibéré du réalisme, etc. Queneau lui-même déclare : « il y a une chose commune à ces deux œuvres [*d'Homère*], c'est qu'on y trouve à peu près toutes les techniques du roman. Il ne me semble pas qu'on en ait découvert beaucoup de nouvelles depuis[2]. » Cependant, au-delà des questions techniques, ne pourrions-nous pas expliquer cette impression en scrutant l'idée fondamentale que Queneau se fait de la littérature ?

« La vie est une navigation »

Ce que le personnage d'Ulysse évoque en premier est l'image maritime : après la fin de la guerre de Troie, il navigue pendant dix ans pour rentrer à Ithaque, sa terre natale. Or, dans le prière d'insérer de *Fendre les flots*, recueil de poèmes qu'il a rédigé en 1968, c'est-à-dire à l'âge de soixante-cinq ans, Queneau mentionne le nom d'Homère : « La vie est une navigation, on le sait depuis Homère[3]. » La navigation d'Ulysse symboliserait ici le cheminement de la vie qui est plein de péripéties et de difficultés : « L'auteur regarde s'embarquer un enfant dans une ville maritime, il le suit à travers vents et marées[4] […]. » Claude Debon nous rapporte le dossier préparatoire de *Fendre les flots*, dans lequel

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 110.
[2] *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 58.
[3] Reproduit dans *OC* I, p. 1410.
[4] *Ibid.*, p. 1410.

Queneau établit une concordance entre les étapes du voyage maritime de l'*Odyssée* et celles de sa propre vie[1]. Ainsi, l'écrivain sexagénaire projette sa vie entière sur le parcours nautique effectué par le héros mythologique.

Dans les œuvres de Queneau, la navigation maritime symbolise la vie humaine sous différentes formes. Comme les océans séparent Ulysse et Pénélope, la mer apparaît comme un obstacle à la relation amoureuse entre un homme et une femme. Ainsi, dans *Un rude hiver*, le départ d'Helena sur « le bateau-hôpital *Zbelia*[2] » est fatal : le naufrage du bateau amène Lehameau à renoncer définitivement à Helena. Il se dit, en se rappelant le corps de la jeune fille, qu'elle est saine et sauve, mais il semble que, au fond, il veuille croire à sa mort dans le naufrage afin d'oublier à jamais cette Anglaise qui ne l'aime pas, de la même manière qu'un incendie l'a privé à jamais de sa femme treize ans auparavant. Emmanuël Souchier signale que c'est l'actrice américaine Alice Faye qui inspire à Queneau le personnage d'Helena : dans un inédit érotico-mystique, Queneau écrit son amour pour cette star de cinéma, mais cet amour est « sans espoir » car « séparé par les océans[3] ». Par ailleurs, dans *Journal intime* de Sally Mara, Sally, accablée du départ maritime de son professeur de français Michel Presle, s'égare dans le néologisme : « […] Michel ne m'a pas encore écrit : peut-être a-t-il péri en mer. Ça ne me déplairait pas d'avoir apprécié un homme qui se serait *négativé* dans l'eau salée des océans[4]. » Pour la jeune fille amoureuse, la navigation qui la prive de son bien-aimé se rattache à l'idée funeste de la noyade de sorte qu'elle confond le verbe « naviguer » et l'adjectif « négatif ».

Ulysse dans la mythologie perd tout son équipage au fil de son parcours maritime, de même la navigation chez Queneau oblige l'homme à être solitaire. Dans *Le Chiendent*, Narcense, dans son rêve, nage tout seul dans l'océan : « *un homme nageait : lui-même. Il voulait aborder ; mais aucune main ne se tendait*[5]. » Il est ainsi forcé de continuer à nager seul. Il est délaissé, non seulement par d'autres êtres humains, mais aussi par toutes les espèces vivantes de la faune et la flore, même extrêmement primitives.

> *Lorsqu'il nageait, la tête dans l'eau, il apercevait, très loin au-dessous de lui, un sable fin et luminescent qu'aucun varech et qu'aucune éponge ne souillaient ; il*

[1] *OC* I, p. 1412.
[2] *Un rude hiver*, p. 983, 987.
[3] Notice d'*Un rude hiver* par Emmanüel Souchier, *OC* II, p. 1640.
[4] *Journal intime (Les Œuvres complètes de Sally Mara)*, p. 716. Nous soulignons.
[5] *Le Chiendent*, p. 67.

> *ne voyait ni poisson ni coquillage ni poulpe ni crustacé. Aucun être vivant ne parvenait jusque-là et, lorsqu'il respirait, il sentait que la moindre bactérie même ne pouvait subsister dans cet air de cristal*[1].

Le fait qu'il n'y ait que de l'eau et des minéraux inorganiques autour de lui signifie à merveille sa situation absolument solitaire, comme celle d'Ulysse qui navigue seul sur le radeau. Avant de faire ce rêve étrange, Narcense a perdu son ami Potice et sa grand-mère, et vu la pendaison du chien Jupiter. Par la suite, en raison de son désespoir dû à l'amour impossible pour Alberte et au manque de moyens de vivre, il a tenté lui-même de se suicider par pendaison. Obsédé par l'idée de la mort, Narcense fait ce cauchemar qui commence par un naufrage (« *J'ai commencé par un naufrage*[2] »), mais le matin apporte une accalmie dans ce temps épouvantable, avec le chant des coqs et le sifflement du premier train. Le réveil de Narcense rappelle celui d'Ulysse dans l'île des Phéaciens, provoqué par les chants et les rires de jeunes filles, dont Nausicaa : après le parcours des mondes surnaturels et barbares comblés de monstres et de sorcières, et le naufrage solitaire par la suite, le héros parvient au monde humain et civilisé, qui lui offre la sécurité et l'hospitalité. Le réveil matinal permet aussi à Narcense d'échapper au cauchemar horrifiant et de retrouver la réalité quotidienne, même si cette dernière n'en est pas moins hostile.

Dans le chapitre IV de *Loin de Rueil*, Jacques L'Aumône rêvasse sur le bateau-mouche. Le chapitre montre une journée du héros de retour dans sa ville natale après un certain temps d'absence. Il prend d'abord le métro jusqu'à la porte Maillot, « en révisant ses notions de métrologie » (Jacques attribue à ce dernier mot une signification personnelle, à savoir « la science du métro ») ; puis le tramway de Rueil, dans lequel il imagine les retrouvailles avec son amie d'enfance Dominique ; après avoir rendu visite à des Cigales, il monte ensuite un landau avec ce vieil ami ; et, pour rentrer de Suresnes à Paris, il prend le bateau-mouche, ce que des Cigales estime être une « Bonne et poétique idée[3] ». Dans la tranquillité que lui offre le bateau, en fumant une cigarette, Jacques s'adonne à son rêve éveillé. Le paysage calme et paisible du fleuve se transforme progressivement en ébranlement maritime :

---

[1] *Le Chiendent*, p. 67.
[2] *Ibid.*, p. 68.
[3] *Loin de Rueil*, p. 113.

> […] soudain une vague soulève le petit pyroscaphe et l'entraîne dans un tourbillon épais. On passe des heures et des heures et sans doute des jours dans un brouillard métamétéorologique. Jacques continue à fumer. Puis la mer s'étale et Jacques comprend qu'il se trouve maintenant seul. Les autres passagers ont été balayés, le reste de l'humanité fut noyée. Il tient la barre et conduit son vaisseau vers une destination nulle[1].

Puis, le soleil se rapprochant, l'eau commence à bouillir et s'évaporer, et Jacques devient salamandre, animal solaire, et après que le soleil s'est éteint, la terre refroidie éclate en mille morceaux gelés parmi lesquels se trouve Jacques sous l'aspect d'« une spore à coque très dure ». Ni le métro ni le tramway ne permettent à Jacques de faire un rêve aussi métaphysique. Le voyage en bateau fait imaginer à Jacques, non seulement la navigation solitaire dans les océans, mais aussi une navigation dans l'espace cosmique. L'évocation d'une spore dans l'espace vaste et vide ne peut que symboliser la solitude inexorable éprouvée par le personnage. Au cours de ce voyage, Jacques subit un mouvement de dégénérescence, se transformant d'abord en animal, puis en cellule. Comme Ulysse poursuit sa navigation de retour vers sa terre natale, Jacques régresse vers l'origine des êtres vivants. Nous avons remarqué ci-dessus que le rêve de Narcense évoque également des espèces primitives : ainsi, chez Queneau, la navigation serait un moyen de retourner au fondement de l'existence humaine.

La navigation maritime est considérée également comme une étape que nécessite l'accomplissement d'activités intellectuelles. Dans sa préface à une édition de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, que l'on a déjà examinée dans un chapitre précédent, Queneau compare directement le roman posthume de Flaubert à l'épopée homérique :

> […] *Bouvard et Pécuchet* est une *Odyssée*, madame Bordin et Mélie sont les Calypso de cette errance à travers la Méditerranée du savoir et la copie finale est l'Ithaque où, après avoir massacré tous les prétendants, ils font avec un enthousiasme plein de sagesse l'élevage des huîtres perlières de la bêtise humaine[2].

Dans cette préface, Queneau décrit volontairement le parcours intellectuel des deux bonshommes en usant de métaphores maritimes comme « naufrage », « la navigation encyclopédique », « le voyage de cabotage », « golfe sauvage qui abrite un archipel

[1] *Loin de Rueil*, p. 115.
[2] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 109-110.

chaotique de sciences et d'arts » ou « bon port[1] ». Au-delà de la signification généralement attribuée au terme « odyssée », Queneau lui prête le sens d'une expédition de l'esprit humain.

Enfin, la navigation est un moyen de retrouver les vrais mythes. Dans la lettre adressée à Hugh Gordon Porteus, que nous avons déjà citée à plusieurs reprises, le mythe est directement mis en question. Après avoir critiqué certaines attitudes des contemporains envers le mythe, Queneau affirme qu'afin de retrouver les véritables mythes il faut aller en Grèce, et pour ce faire, le moyen de transport doit être « un bateau de pierre » :

> […] shouldn't it be the real way, the royal way to cross the Atlantic, and then the Pacific, [for us, Frenchman, only to cross the Mediterranean Sea, *add. marg.*] and there we should see what *really Myths are*. / I think that Greece is the first step towards a real « renaissance » […] the *real* one, the Greece of Delphes and Eleusis, the Greece of Apollon and Dionysios, the Greece of the Pre-Socratics, the Greece of the Mysteries and of the Tragedy of Pindarus *[sic]* and Aeschyleus. And of the Parthenon, too. It's really a great thing, the Parthenon. It's quite like a boat, a boat of stone, I mean the Acropolis, a castle and a Noah's ark. I think it is for Westerners the best ship for a voyage towards [the] East — where Myths live.

> ([…] ne serait-ce pas le vrai chemin, la voie royale que de traverser l'Atlantique, et puis le Pacifique, [pour nous, Français, simplement de traverser la Méditerranée, *add. marg.*] et là nous verrions ce que *les Mythes sont vraiment*. / Je pense que la Grèce est le premier pas vers une vraie « renaissance » […] la *vraie*, la Grèce de Delphes et d'Éleusis, la Grèce d'Apollon et de Dionysos, la Grèce des Présocratiques, la Grèce des Mystères et de la Tragédie de Pindare *[sic]* et d'Eschyle. Et du Parthénon, aussi. C'est vraiment une grande chose, le Parthénon. C'est tout à fait comme un bateau, un bateau de pierre, je songe à l'Acropole, un château et une arche de Noé. Je pense que pour les Occidentaux, c'est le meilleur bateau pour un voyage vers l'est — où les Mythes vivent[2].)

On a vu qu'après son voyage en Grèce, Queneau était fortement influencé par la pensée grecque, et surtout par la pensée de Nietzsche. À ses yeux, le bateau permet un voyage non seulement géographique mais aussi chronologique. Son désir de voyager vers l'est (l'Orient) exprimerait une certaine méfiance à l'égard de la civilisation rationaliste de l'Occident, qui cherche à expliquer les mythes par l'approche scientifique. Rapprocher de

---

[1] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 107-109.

[2] *OC* II, p. 1288-1289. La lettre est écrite en anglais par Queneau. La traduction française établie par les soins des éditeurs de la Pléiade. C'est Queneau qui souligne.

celle d'un bateau de pierre l'image de l'Acropole ou de l'arche de Noé confère à ce bateau un statut de sanctuaire ayant pour fonction de purger la perversité humaine, qui recouvre de sa nuit l'origine salubre des choses, celle des mythes en l'occurrence.

L'aspiration à une vie simple

Mais, si la vie est une navigation, qu'attend l'homme à la fin de ce parcours maritime ? Claude Debon nous rapporte le dossier préparatoire de *Fendre les flots*, selon lequel Queneau a envisagé « la représentation spirituelle du cosmos » en s'inspirant de la pensée de René Guénon : « […] la mer des Passions. / Celui qui l'ayant traversée est uni avec la tranquillité. […] / Conquête de la Grande Paix représentée comme une navigation[1] […]. » Après une pénible navigation maritime, l'homme arrive à rencontrer la paix et la tranquillité. Cette idée est déjà présente dans les œuvres antérieures de Queneau. Si la plupart de ses héros endurent de longues et multiples épreuves, ce n'est pas pour acquérir un statut privilégié ni un pouvoir suprême (il y a l'exception de Jacques L'Aumône), comme on peut le voir chez certains héros mythologiques, mais c'est pour reprendre une vie simple. Or, comme Platon le mentionne dans *La République*, Ulysse est un des rares héros dans la mythologie antique qui aspire à la vie d'un simple particulier. Dans les dernières lignes de *La République*, le philosophe nous expose « le mythe d'Er », dans lequel divers héros mythiques choisissent leur vie future. La plupart désirent la métempsychose, c'est-à-dire avoir une autre vie que leur vie antérieure : l'un choisit celle d'un cygne, les autres celle d'un lion ou d'autres animaux :

> Or, le hasard du tirage au sort avait donné à l'âme d'Ulysse la dernière de toutes les places pour aller faire son choix : ayant, en souvenir de ses peines antérieures, renoncé à toute ambition, elle erra longtemps à la recherche d'une existence de simple particulier vivant sans souci, et elle eut grand-peine à la découvrir, posée quelque part où les autres l'avaient négligemment laissée de côté : « Mon choix, dit-elle en l'apercevant, n'eût pas été autre, si le sort m'avait donné le premier tour ! » Quelle joie ce fut pour lui de la choisir[2] !

Ulysse ne désire pas une autre vie meilleure que la vie actuelle, mais « une existence de

[1] *OC* I, p. 1411.

[2] Platon, *La République*, livre dixième, dans *Œuvres complètes*, t. I, traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1950, p. 1239-1240, « Métempsychose ».

simple particulier vivant sans souci », manière de vivre qui est en réalité difficile à acquérir. Et, dans l'*Odyssée*, c'est vers le lit d'olivier que le héros se dirige ultimement, couche conjugale dont la description par Ulysse permet à Pénélope de reconnaître son époux qui a été longtemps absent. Denis Kohler signale que c'est James Joyce qui reprend le mieux l'esprit homérique dans cette perspective, en faisant glisser Léopold Bloom dans le lit de son épouse à la fin du long parcours dublinois[1].

Certains personnages masculins de Queneau ne souhaitent pas autre chose : après différentes difficultés, ils rencontrent une femme qui leur apporte « une existence de simple particulier vivant sans souci ». À la fin d'*Odile*, Roland Travy, de retour en bateau du voyage en Grèce, aperçoit l'héroïne éponyme du roman qui l'attend au port :

> Lorsque nous arrivâmes à Marseille, je ne savais pas encore que la victoire m'était acquise. Je regardais non sans inquiétude tous ces objets entassés, étalés pour constituer un port, et toutes ces architectures abritant des vacarmes multiples, cette agitation charivarique qui constitue paraît-il la vie. Le bateau se mit à quai devant un hangar. Derrière la haie des hurleurs d'hôtels et des porteurs délirant d'impatience, j'aperçus Odile qui m'attendait[2].

Ici, on peut estimer que l'accomplissement de la navigation est d'apporter une quiétude sereine. Roland, comme Ulysse, a traversé de rudes épreuves : la déception face au cénacle dirigé par Anglarès, l'incapacité d'être mathématicien, les difficultés financières, en somme, la reconnaissance de sa propre médiocrité. L'héroïne qui attend le héros tranquillement et patiemment malgré l'agitation autour d'elle peut faire penser à Pénélope qui attend Ulysse en repoussant les sollicitations des prétendants et en cousant et décousant son linceul chaque jour. Cette douceur persistante de la femme apporte la confiance en soi et la paix à l'homme qui a vécu de douloureuses expériences.

Nous pouvons relever d'autres personnages masculins de ce type dans les romans de Queneau. Astolphe dans *Les Enfants du limon*, ayant passé une jeunesse à la fois snob et nonchalante, décide d'épouser sa douce cousine Noémi et d'être chiffonnier. Bernard Lehameau dans *Un rude hiver*, homme réactionnaire plein de rancœur, finit par épouser Annette, véritable ange qui illumine sa solitude. Des Cigales dans *Loin de Rueil*, ayant mis

---

[1] *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 1988, article « Ulysse », rédigé Denis Kohler, p. 1423.
[2] *Odile*, p. 614-615.

de côté sa gloire littéraire, termine tranquillement sa journée avec une femme. La dernière phrase du roman, « Il se dirige vers le plumard[1] », rappelle la fin de l'*Odyssée* où Ulysse passe la nuit avec Pénélope dans le lit d'olivier, ainsi qu'*Ulysse* de James Joyce qui se termine par le monologue intérieur de Moly qui est au lit avec son mari. La vie de Paul Nabonide dans *Saint Glinglin* diffère nettement de celle de ses deux frères, Pierre et Jean : l'un désire diffuser sa découverte scientifique ou réformer les rites de sa ville, l'autre se sacrifie littéralement pour sauver sa ville. Paul qui, ne tenant pas même à être le maire, poursuit sa vie conjugale heureuse avec sa bien-aimée, rappelle Ulysse qui, ayant refusé de recevoir le cadeau de Calypso qui est l'immortalité, continue sa navigation, désireux de retrouver son épouse. De la même manière, à la fin des *Fleurs bleues*, Cidrolin refuse d'accompagner le duc d'Auge dans son voyage à travers les siècles, et choisit de mener une vie simple avec Lalix.

Sans nécessairement rencontrer une femme au terme de leurs itinéraires, les personnages masculins chez Queneau sont souvent dépourvus d'ambition et se contentent d'« une existence de simple particulier vivant sans souci » selon les termes de Platon, ne se souciant pas d'être des individus d'exception. Étienne Marcel dans *Le Chiendent*, Pierrot dans *Pierrot mon ami* ou Valentin Brû dans *Le Dimanche de la vie* représentent ce type de personnages, pour ne citer que trois exemples. Il ne s'agit pas de résignation, mais ils ne ressentent pas l'intérêt d'avoir une identité remarquable et stable. Autrement dit, ils acceptent volontiers d'être « personne ». Ce refus de s'attribuer une identité fixe n'est pas une simple fuite devant les difficultés ou les responsabilités, mais un véritable moyen de mener la vie à sa guise.

La volonté d'être « personne »

Dans *Le Vol d'Icare*, le docteur Lajoie rappelle l'un des plus fameux épisodes de l'*Odyssée* : « SIR — […] Supposons que je ne sois personne. / DOCTEUR — M. Outis. (au docteur Lajoie.) Je suis ultracultivé[2]. » Il s'agit de l'épisode de l'île des Cyclopes : Ulysse, retenu dans la caverne de Polyphème, se nomme « Personne (*Outis* en grec) » devant ce Cyclope, et réussit par la suite à s'échapper, car lorsque le monstre dont l'œil percé par le héros crie à ses camarades que c'est « Personne » qui lui a fait cette violence,

[1] *Loin de Rueil*, p. 195.
[2] *Le Vol d'Icare*, p. 1201.

ces derniers le prennent pour un fou et s'éloignent sans poursuivre Ulysse.

Outre cet épisode, beaucoup d'autres présentent un Ulysse rusé qui dissimule sa véritable identité. Afin de se dispenser de participer à la guerre de Troie, il fait semblant d'être fou. Il se déguise en marchand pour pénétrer dans le gynécée du roi Lycomède, où il rencontre Achille et le fait participer à l'expédition. Pour assurer le succès du cheval de bois, il a besoin de se glisser auprès d'Hélène qui est dans la ville de Troie : il se fait mutiler à coups de fouet, et se couvrant de haillons, se présente dans la ville comme un transfuge. Malgré la question sur son identité de la reine des Phéaciens, Ulysse tait son vrai nom, tant qu'il écoute l'aède chanter ses aventures à lui. Retourné à Ithaque, il se déguise en mendiant même en face de son épouse Pénélope.

Dans les œuvres romanesques de Queneau, certains personnages changent souvent d'identité. Par exemple, le personnage qui, dans *Zazie dans le métro*, est principalement appelé Trouscaillon, change de nom et d'identité à l'occasion. Dans une conversation avec Gridoux, il avoue qu'il ne sait pas son nom, qu'il ne l'a pas appris par cœur, qu'il ne sait pas s'il en avait un avant[1]. Ainsi, il se donne tour à tour différents noms selon la situation. Il semble que ce changement d'identité s'opère, non pas nécessité par la circonstance, mais motivé par la simple négligence : l'identité change sous l'influence de la situation antérieure. Au début, il apparaît comme un monsieur « affublé de grosses bacchantes noires, d'un melon, d'un pébroque et de larges tatanes ». Cette tenue fait imaginer à Zazie qu'il s'agit d'« un acteur en vadrouille, un de l'ancien temps[2] », mais à ce moment-là, il n'est personne. Après avoir passé le marché aux puces avec Zazie, il se nomme « Pédro-surplus » devant Gabriel et prétend vendre les surplus américains, mais le lecteur sait que ce personnage n'exerce point ce métier. L'enfant le présente à son oncle en disant : « tonton, vlà un flic qui veut tparler » ; mais il dit qu'il n'est pas flic « jamais de la vie[3] ». Puis, avec l'uniforme, il se montre en policier qui s'appelle « Trouscaillon ». Quand il s'introduit dans l'appartement de Gabriel, il continue à jouer l'inspecteur sous le nom de « Bertin Poirée », mais Marceline décèle immédiatement la falsification de sa carte d'identité. Enfin, il réapparaît en chef de policiers armés, sous le nom d'« Aroun Arachide », probablement suite au propos de Turandot : « Moi qui suis dans la limonade,

[1] *Zazie dans le métro*, p. 613.
[2] *Ibid.*, p. 587.
[3] *Ibid.*, p. 597.

jamais je servirais un flic qui amènerait une bande de gens avec lui pour leur arroser la dalle[1]. » Il connaît lui-même que cette identité multiple ne renforce pas sa présence, au contraire, elle provoque l'affaiblissement de son image : « il me plaît de parcourir mon domaine sous des aspects variés en prenant les apparences de l'incertitude et de l'erreur qui, d'ailleurs, me sont propres[2]. » C'est l'enfant Zazie qui décèle avec perspicacité la vacuité d'identité de Trouscaillon : « C'était pas un satyre qui se donnait l'apparence d'un faux flic, mais un vrai flic qui se donnait l'apparence d'un faux satyre qui se donne l'apparence d'un vrai flic[3]. » Il désire être quelqu'un, mais après tant de tentatives, il ne peut être que personne.

Il y a un autre personnage chez Queneau qui possède de multiples noms. Le lecteur du *Dimanche de la vie* ne peut jamais connaître le véritable nom de famille de Paul, beau-frère du couple Julia et Valentin, qui se décline perpétuellement tout le long du roman. Ce patronyme, toujours commençant par B et se terminant par -a, -at ou -as, possède, selon Pierre David, seize variations orthographiques[4] (Bolocra, Brelogat, Brébagra, etc.). Par contre, le héros du roman, Valentin Brû, n'étant pas enregistré sur la liste des effectifs lors de son service militaire, ne peut être identifié facilement par Chantal lorsqu'elle va à la caserne le chercher sur la demande de sa sœur Julia. L'ignorance du nom, pourtant, ne dérange pas Julia qui est amoureuse de lui (« — Tu ne connais même pas son nom. / — Qu'est-ce que ça peut faire ? ») ni le capitaine de la caserne (« — Alors. Comment s'appelle-t-il ? / — Nous ne le savons pas. »). Valentin lui-même n'accorde pas d'importance à son propre nom (« […] il paraît que tu ne comptes pas dans l'effectif de la place. / — Ça ne m'étonne pas autrement »), ni au nom de la femme qu'il va épouser (« […] tu sais comment elle s'appelle ? / — Ma foi, non. […] / — Alors qui allez-vous épouser comme ça, meussieu Brû ? / — Est-ce que je sais, dit Valentin placidement. […] En principe, […] avec, tiens, quelqu'un dont je ne sais même pas le nom[5] »). Ici, l'ignorance ou la négligence à propos du nom chez Valentin fonctionne comme moyen d'esquiver les attaques fielleuses de son futur beau-frère, qui possède trop de noms.

---

[1] *Zazie dans le métro*, p. 676.
[2] *Ibid.*, p. 686-687.
[3] *Ibid.* p. 597.
[4] Pierre David, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, PULIM, Limoges, 1994, p. 62.
[5] *Le Dimanche de la vie*, p. 400, 406, 415-416.

Contrairement à Trouscaillon qui n'hésite jamais à dire son nom (« Je suis connu sous le nom de Pédro-surplus » ; « Vzallez voir ce dont est capable Trouscaillon » ; « Je suis l'inspecteur Bertin Poirée » ; « c'est moi, Aroun Arachide[1] »), Ulysse dans l'*Odyssée* ne donne pas facilement son nom aux autres : dans l'île des Phéaciens, à la question de la reine Arété : « Quel est ton nom ? Quel est ton pays[2] ? », Ulysse raconte sa navigation difficile et le séjour chez Calypso, mais il ne lui donne pas son nom (chant VII, v. 237-297). Après avoir écouté l'aède Démodocos qui chante ses aventures, au roi Alcinoos qui lui demande : « Dis ton nom ; comment t'appelaient là-bas ta mère, ton père, et tous les autres, qui habitent dans la ville et les environs ? Car, noble ou misérable, tout homme porte un nom depuis sa naissance » (chant VIII, v. 550-555), il déclare enfin son nom (chant IX, v. 19). En somme, à ceux qui lui demandent son nom, Ulysse donne un faux nom (comme « personne ») ou il retarde la réponse, ou bien tout simplement il se tait. En outre, lorsqu'il prend une autre identité que la sienne, il choisit toujours l'anonymat (fou, marchand, simple soldat, mendiant, « personne »…).

Cette attitude d'Ulysse rappelle, d'une certaine manière, Pierre Le Grand dans *Le Chiendent*, un autre personnage de Queneau qui possède une identité changeante. À la question de Narcense « vous prétendez être ? », Pierre répond « Rien[3] ». Aux yeux du jeune Théo, Pierre est « un type riche qui n'a rien à faire et s'amuse à regarder vivre les autres[4] ». Pour le lecteur, pourtant, Pierre semble gouverner toute l'histoire du roman, d'autant qu'il se définit comme « agitateur[5] ». Pierre raconte à Catherine que « [*s*]a mère était dompteuse et [*s*]on père acrobate[6] », mais il se dit, d'autre part, que « *tout ce que je vous dis de mes ancêtres, ce sont anecdotes supposées et moi-même je joue la comédie*[7] ». Il dit aussi à Catherine qu'il a appris la magie blanche : cela fait imaginer au lecteur qu'un autre personnage nommé Pierre Troc, qui est prestidigitateur sous le pseudonyme de Peter Tom l'Anachorète, n'est que le déguisement de Pierre le Grand, d'autant plus que les mots utilisés pour nommer ce personnage, « troc » et « anachorète », évoqueraient l'échange ou

[1] *Zazie dans le métro*, respectivement p. 598, 632, 666, 686.
[2] Nous nous reportons à la traduction française par Médéric Dufour et Jeanne Raison dans l'édition de Garnier Flammarion, 1965.
[3] *Le Chiendent*, p. 72.
[4] *Ibid.*, p. 130.
[5] *Ibid.*, p. 50.
[6] *Ibid.*, p. 221.
[7] *Ibid.*, p. 180.

la dissimulation de l'identité. Dans son monologue intérieur à la treizième section du chapitre V, il se colle sur la face, successivement, le masque du « romanichel aux yeux verts » et celui d'« un mort », et poursuit son monologue comme s'il était ce romanichel ou ce mort en personne. Finalement, il choisit « l'apparence habituelle », c'est-à-dire celle de Pierre. À ce moment-là, le lecteur s'aperçoit que le personnage de Pierre Le Grand, aussi, n'était que l'un de ses masques. Mais alors, qui est ce personnage, « observateur » des autres principaux personnages ?

Dans les dernières lignes du roman, ce masque réapparaît : « Un masque traversa l'air, escamotant des personnages aux vies multiples et complexes et prit forme humaine à la terrasse d'un café[1]. » Lisant cette phrase, nous pouvons imaginer un écrivain qui forge ses personnages à partir de la vie d'hommes réels, et qui devient lui-même un personnage en choisissant la vie de quelqu'un et en s'installant dans son livre. D'ailleurs, Pierre Le Grand est conscient d'être un personnage de roman : (« — Tiens. Romancier ? / — Non. Personnage[2] »). Alors, Pierre Le Grand est-il l'avatar de l'auteur du roman, Raymond Queneau ? Le passage d'une conversation avec Catherine, dans laquelle il raconte son enfance, est suggestif :

> — […] je commençai à apprendre la magie blanche. J'avais treize ans.
> — Combien de temps as-tu étudié la prestidigitation ?
> — Sept ans.
> — Tu dois en connaître des tours.
> — Quelques-uns.
> — Pourquoi n'montres-tu jamais tes talents ?
> — Je trouve cela grossier[3].

Les lecteurs habitués de Queneau savent que le 7 et le 13 sont des chiffres chers à l'écrivain, et que la construction du roman *Le Chiendent* repose justement sur la combinaison de ces deux chiffres[4].

À partir de ces remarques, nous pourrions comparer le personnage de Pierre Le Grand à Ulysse : Pierre Le Grand a conscience d'être le personnage d'un roman, qu'il manipule en effet par lui-même, de la même manière que le héros mythique entend le chant de l'aède

---

[1] *Le Chiendent*, p. 247.
[2] *Ibid.* p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 222.
[4] « Technique du roman », *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 29.

tout en ayant conscience qu'il est lui-même l'un des personnages de ce chant, avant de reprendre la suite et de raconter ses propres aventures ; comme Pierre Le Grand n'exhibe pas l'art de la prestidigitation qui lui est propre, Ulysse dissimule son identité sous l'anonymat. La concordance des deux personnages n'est pourtant pas aussi simple.

Afin d'approfondir notre réflexion, faisons appel à un autre écrivain de la même génération que Queneau, à savoir Maurice Blanchot.

Le chant des Sirènes

À partir de l'épisode du chant des Sirènes dans l'*Odyssée*, Maurice Blanchot exprime l'idée qu'il se fait de la littérature narrative, en distinguant « le récit » et « le roman ». À ses yeux, les hommes s'obstinent à dénigrer le chant des Sirènes, qui sont menteuses, trompeuses et fictives. Ulysse réussit à l'entendre, non pas par une lutte que le héros de l'*Iliade* entreprendrait, mais par une « lâcheté heureuse et sûre » : il n'affronte pas les Sirènes par une lutte loyale qui pourrait l'enfoncer dans le gouffre de la mer, mais, en utilisant son équipage, sans courir de risques, il jouit du chant des Sirènes. Or, ce que Blanchot appelle « le récit » naît dans une lutte fort obscure avec le chant des Sirènes énigmatique et puissant, ou avec ce que les hommes désirent rencontrer et exprimer par la suite en général. C'est ainsi que les auteurs de récit, comme Melville, Nerval ou Proust, déploient leur art pour nous communiquer leurs impressions, déjà vécues par eux, en trouvant un équivalent formel usant d'images, d'histoires ou de mots. Par contre, « le roman » est né d'une « lutte où la prudence d'Ulysse, ce qu'il y a en lui de vérité humaine, de mystification, d'aptitude obstinée à ne pas jouer le jeu des dieux, a toujours été utilisé et perfectionné[1] ». Cette « lâche, médiocre et tranquille jouissance » est au principe du roman : « Il faut reconnaître que la modestie prédestinée, le désir de ne prétendre à rien et de ne conduire à rien suffiraient à faire de beaucoup de romans des livres sans reproche et du genre romanesque le plus sympathique des genres, celui qui s'est donné pour tâche, à force de discrétion et de joyeuse nullité, d'oublier ce que d'autres dégradent en l'appelant essentiel[2]. » Blanchot poursuit sa réflexion en prenant l'exemple d'Ulysse d'un côté, et d'Achab, héros de *Moby Dick* de Melville, de l'autre :

[1] Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes », *Le Livre à venir*, 1959 ; coll. « Folio essais », 1986, p. 12.
[2] *Ibid.*, p.12-13.

> D'Achab et d'Ulysse, celui qui a la plus grande volonté de puissance n'est pas le plus déchaîné. Il y a, en Ulysse, cette opiniâtreté réfléchie qui conduit à l'empire universel : sa ruse est de paraître limiter son pouvoir, de rechercher froidement et avec calcul ce qu'il peut encore, face à l'autre puissance. Il sera tout, s'il maintient une limite et cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le Chant des Sirènes l'invite à parcourir. Le résultat est une sorte de victoire pour lui, de sombre désastre pour Achab. L'on ne peut nier qu'Ulysse ait un peu entendu ce qu'Achab a vu, mais il a tenu bon au sein de cette entente, tandis qu'Achab s'est perdu dans l'image. Cela veut dire que l'un s'est refusé à la métamorphose dans laquelle l'autre a pénétré et disparu. Après l'épreuve, Ulysse se retrouve tel qu'il était, et le monde se retrouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr. Achab ne se retrouve pas et, pour Melville lui-même, le monde menace sans cesse de s'enfoncer dans cet espace sans monde vers lequel l'attire la fascination d'une seule image[1].

La réflexion de Blanchot est, sans doute, celle d'un écrivain, non pas celle d'un lecteur. Elle nous paraît abstraite et obscure. Nous pouvons pourtant relever quelques clefs pour éclairer l'idée de la littérature narrative chez notre auteur, Raymond Queneau.

Pour revenir à Pierre Le Grand dans *Le Chiendent*, il a des points communs avec Ulysse, signalés par Blanchot. Pierre, ayant conscience d'être un personnage de fiction, « observe » d'autres personnages, mais, tout en parlant avec eux et tout en les écoutant, n'entretient jamais de rapport intime avec eux. Il conserve toujours une certaine distance par rapport à eux. Ainsi, « les impressions de pendu de Narcense le laissaient parfaitement froid[2] », et Étienne se demande : « Quant à Pierre, il ne m'a jamais donné son adresse. C'est curieux. Pourquoi cela ? Et pourquoi s'occupe-t-il de moi[3] ? » Pierre s'amuse à observer d'autres personnages sans jamais s'introduire profondément dans leur milieu, comme, selon Blanchot, Ulysse jouit du chant des Sirènes sans les affronter. La distance prise par Pierre, qui gouverne, semble-t-il, l'ensemble du roman, empêche la dramatisation des faits vécus par chaque personnage. Ainsi, quand s'achève l'action du roman, le monde reste tel quel, sans changement, ou, selon les termes de Blanchot, « le monde se retrouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr », et le roman retourne à son point de départ : « La silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait

[1] Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 16.
[2] *Le Chiendent*, p. 72.
[3] *Ibid.* p. 187-188.

bien des milliers[1]. »

En outre, selon Blanchot, la ruse d'Ulysse est « de paraître limiter son pouvoir » : il refuse, obstinément, de « jouer le jeu des dieux ». Il exhibe, en quelque sorte, son impuissance devant les dieux, et se tire d'affaire en utilisant en cachette son art de la mystification avec ruse. Or, dans la conversation avec Catherine que l'on a citée ci-dessus, Pierre affirme que montrer son art de la prestidigitation serait « grossier ». Pierre, « agitateur », a le pouvoir de manipuler les personnages du roman, aussi bien Étienne que Narcense, mais il fait semblant d'ignorer ce pouvoir, si habilement que d'autres personnages se laissent manipuler. Le double de Pierre Le Grand, Pierre Troc, est l'envers du premier. Pierre Troc montre volontiers son art de la magie blanche aux convives de la noce et obtient leur admiration. Seulement, il manque de chance pour « percer ». Sa colère contre cette malchance trahit son ambition qui est d'attirer les regards des autres, à l'opposé de la volonté de dissimulation chez Pierre Le Grand qui préfère exercer son art de la mystification en cachette. En outre, cette mystification s'opère également à l'égard du lecteur. *Le Chiendent* est un roman qui possède une structure numériquement solide. L'auteur Raymond Queneau ne montre pas explicitement cette construction, tout en laissant de petits indices dans le roman. Le lecteur peut poursuivre la lecture sans remarquer le souci structural du roman, lequel est écrit dans une langue familière parlée par des personnages populaires. Mais, si le lecteur parvient à déceler, sous cette légèreté apparente, une construction rigoureusement calculée, le décalage le surprend ou l'émerveille. Cet étonnement n'est pas sans rapport avec celui de Polyphème fatalement piégé par Ulysse qu'il croit un simple mortel ou « personne », mais qui possède en réalité une intelligence avec laquelle il peut duper même les immortels.

Par ailleurs, selon Blanchot, le récit raconte « un événement exceptionnel qui échappe aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle », ce qui fait qu'il rejette avec insistance « tout ce qui pourrait le rapprocher de la frivolité d'une fiction », alors que « le roman, au contraire, qui ne dit rien que de croyable et de familier, tient beaucoup à passer pour fictif[2] ». Cette remarque pourrait concerner certains romans de Raymond Queneau, qui présentent des personnages et des situations ordinaires voire populaires, et qui glissent facilement dans un univers irréel ou fantastique. Ce que Blanchot veut

[1] *Le Chiendent*, p. 3 et 247.
[2] Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 13.

souligner, semble-t-il, n'est pas le rapport qu'un écrivain entretient avec le réel, mais avec la fiction, c'est-à-dire l'attitude qu'un écrivain peut prendre envers la fiction qu'il crée. La fiction n'a pas besoin de faire concurrence à l'état civil. Elle n'est donc pas obligée d'imiter le réel. Un écrivain peut écrire son roman avec une lâcheté ou une nullité, apparentes.

L'art de conter des histoires

Quoique nous éprouvions la sincérité, chez cet écrivain, du besoin urgent qu'il a d'exprimer son obscure intuition, le développement de Blanchot semble difficile à saisir de façon précise et objective. Invoquons un autre exégète, philologue cette fois-ci, qui commente également le texte d'Homère, en le comparant avec celui de l'Ancien Testament : il s'agit d'Erich Auerbach. Dans le premier chapitre de son livre *Mimésis*, intitulé « La cicatrice d'Ulysse », Auerbach analyse la particularité du style d'Homère en montrant qu'il contraste avec le style de l'Ancien Testament, deux styles qui sont « l'un et l'autre antique, l'un et l'autre narratif[1] ».

Là où Blanchot parle de « lâcheté » ou de « modestie », Auerbach avance des termes comme « simplicité » ou « extériorité ». Selon le philologue allemand, la particularité du style homérique est de ne rien laisser dans l'ombre. Les personnages d'Homère expriment intégralement leur intérieur dans les paroles qu'ils prononcent. Leur image est relativement simple par manque d'individualité, laquelle caractérise fortement les personnages bibliques. Ici, les événements s'accomplissent avec nonchalance et sans grande tension. Le monde homérique n'est que fable, « invention mensongère », mais sa « réalité » est suffisamment puissante. La simplicité du monde homérique, qui nous montre la réalité de la vie, n'a pas besoin de fonder ses récits sur une vérité historique :

> Ce monde « réel » qui se suffit à soi-même et dans lequel nous sommes entraînés comme par magie ne contient rien d'autre que lui-même ; les poèmes homériques ne dissimulent rien, on n'y trouve ni enseignement ni sens caché. On peut analyser Homère, comme nous nous y sommes efforcé ici, on ne peut pas en proposer une interprétation[2].

[1] Erich Auerbach, *Mimésis / La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1968 ; coll. « Tel », 1977, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 22.

De telles remarques pourraient s'appliquer à l'un des plus célèbres romans de Queneau, *Zazie dans le métro*. L'intrigue du roman en effet progresse principalement par le biais des propos des personnages, qui expriment pleinement leurs sentiments sans ambiguïté. Parler, c'est pour ainsi dire leur arme pour imposer leur existence aux autres. Ils n'ont pas de psychologie complexe, chacun ne manifestant qu'une seule personnalité (une jeune provinciale qui monte à Paris, son oncle, un chauffeur de taxi…). La personnalité des personnages se simplifie jusqu'à perdre leur identité. L'auteur lui-même précise dans le prière d'insérer que le roman se déroule dans « un Paris dont les habitants semblent tous dépourvus de papiers d'*identité*[1] ». Ainsi, tout en décrivant la réalité de la vie quotidienne à Paris, le roman nous fait sentir un décalage par rapport au réel que nous vivons, et fait fi du réalisme habituel du roman. Derrière l'intrigue quelque peu incongrue du roman, le lecteur cherche un sens caché possible, mais, dans le même prière d'insérer, l'auteur persifle cette attitude :

> L'auteur a mis en tête de cet ouvrage une épigraphe d'Aristote : c'est donc qu'il doit y avoir une morale à tout cela. Mais le lecteur n'est pas forcé de s'en soucier, non plus que de chercher à résoudre des énigmes — d'ailleurs inexistantes[2].

On peut traduire l'épigraphe en question « ο πλάσας ηφάνισεν » ainsi : « ce poète qui l'avait construite la détruisit ». Or, ce poète n'est autre qu'Homère. Selon Paul Gayot, il s'agit de la construction de la muraille qui protège le camp des Achéens, et qui est mentionnée à plusieurs reprises dans l'*Iliade*. La construction de la muraille symbolise la construction littéraire. En outre, au lieu de « détruisit », on peut traduire « supprima » ou « dissimula ». L'épigraphe peut ainsi évoquer une œuvre cryptée[3]. Mais alors, est-ce qu'il y a des énigmes à déchiffrer, ou non ? Plus nous tenons compte des deux écrits paratextuels, l'épigraphe et le prière d'insérer, plus nous butons sur une aporie.

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, Auerbach remarque qu'on taxe souvent Homère de mensonge, mais selon lui, contrairement au mensonge biblique qui est motivé par une volonté de domination, Homère est « un inoffensif menteur […] qui ment pour nous

[1] Appendices de *Zazie dans le métro*, *OC* III, P. 1502. Souligné par Queneau.
[2] *Ibid.*, p. 1502.
[3] Notes de *Zazie dans le métro*, *OC* III, p. 1707.

plaire[1] ». Homère est menteur dans la mesure où ses récits ne se fondent pas sur la vérité historique, mais on ne peut nier la réalité de la vie humaine décrite par lui. Cette façon d'être réel dans le mensonge, ou, selon les termes de Maurice Blanchot, de faire de la fiction avec de la « lâcheté heureuse et sûre » de façon à ne pas s'enfoncer dans l'abîme de l'imaginaire, est justement la façon de vivre d'Ulysse, et la façon qu'a Queneau d'écrire certains de ses romans. La ruse consiste, chez Ulysse, à paraître limiter son pouvoir devant les dieux ou les monstres, tout en calculant ce qu'il peut tenter avec intelligence pour surprendre ses adversaires, chez Queneau, à faire semblant d'écrire des choses légères voire nulles, tout en tendant des pièges multiples et complexes si bien que le lecteur ne peut jamais discerner où est l'intention de l'auteur.

Comme Ulysse poursuit sa navigation pour rentrer à Ithaque malgré les péripéties qui l'attendent, l'homme doit continuer sa vie à travers une succession de difficultés. Pour se débrouiller, tantôt on dissimule son identité, tantôt on cache ce qu'on peut vraiment faire. Ce moyen de se tirer d'affaire n'est pas, pour Ulysse, un moyen négatif et obligé. Lorsqu'il déploie ses ruses, il éprouve la jouissance de vaincre ses adversaires par l'intelligence. Si Queneau a retenu quelque chose du caractère de ce héros mythologique, c'est cette façon de traverser les difficultés, dans la vie comme dans l'écriture, avec une sorte de légèreté accompagnée d'intelligence et de joie.

[1] Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 23.

Chapitre II
La mythologie biblique

Le 28 avril 1920, à l'âge de dix-sept ans, Queneau note dans son journal : « j'ai déclaré à mes parents que j'étais athée. Grand scandale[1]. »

Selon Michel Lécureur, auteur d'une biographie de Queneau, ce dernier « fut pourtant enfant de chœur et fit ses deux communions, la première le 14 mai 1914 et, la seconde, le 20 mai 1915. Il en a même conservé beaucoup d'images pieuses […]. Apparemment, il suit la messe régulièrement, se confesse et communie[2] ». Le 18 août 1917, à l'âge de quatorze ans, il écrit un long poème intitulé « Les derniers jours », reproduit pour la première fois dans *Les Cahiers de l'Herne* en 1975 de son vivant, et repris dans le premier tome de la Pléiade en 1989[3]. Écrit sous la menace de la guerre de 1914, angoissé à l'idée du « péril jaune », ce poème de jeunesse, marqué par le pessimisme apocalyptique d'un adolescent, se termine ainsi :

> Et je vis la paix qui se fit,
> Et la résurrection des morts prédite par Jésus Sauveur.
> Et je vis les hommes,
> Et je vis le jugement.
> Mais je ne distinguais plus rien,
> Car je retombais dans la réalité,
> Avec mon imagination dont les ailes étaient froissées.
> Et je tremblais de ma Vision.
>
> Gloire à Dieu[4].

Or, ce dilemme entre la foi chrétienne et la réalité du monde rencontre, vingt ans après, une explication à l'occasion des cours d'Alexandre Kojève sur la philosophie religieuse d'Hegel, que Queneau a suivis assidûment à l'École pratique des hautes études de 1932 à

[1] *Journaux*, p. 51.
[2] Michel Lécureur, *Raymond Queneau / Biographie*, Les Belles lettres / Archimbaud, 2002, p. 50.
[3] *Les Cahiers de l'Herne*, n° 29, 1975 ; rééd. Fayard, 1999, p. 27-30. *OC* I, p.703-710.
[4] *OC* I, p. 710.

1939 :

> Le chrétien devrait dire de lui-même et du Monde ce qu'il dit du Christ et du Royaume des Cieux, car en fait ce sont la projection dans l'Abstrait du Chrétien et de son Monde bourgeois. Mais il ne peut pas le dire, puisque le Chrétien n'*est* pas le Christ, et le Monde réel n'*est* pas le Royaume des Cieux, à ses propres yeux. Pour pouvoir le dire, — il doit d'abord *transformer* le monde réel et se transformer soi-même […].
> […] il y a un Monde dont le Chrétien ne peut se désintéresser : c'est le monde de l'au-delà —, qui est son Idéal *réalisé* (hors de la Nature). […] La Foi chrétienne est donc un réalisme.

En la comparant avec le « Paganisme », qui semble ici désigner l'hellénisme, Kojève poursuit l'examen de la particularité, selon Hegel, de la religion chrétienne :

> La Religion chrétienne […] est une véritable Religion, puisqu'elle reconnaît une transcendance. Le Paganisme, au contraire, est une pseudo-religion ; enfermée dans l'ici-bas, elle n'est en fait qu'une cosmologie. Le Christianisme, par contre, implique une anthropologie (inconsciente). Car l'Homme — et lui seul — transcende le Monde naturel, et soi-même en tant qu'être naturel ; parler de transcendance, c'est donc — en fait — parler de l'Homme ; le Chrétien parle de l'Homme en croyant parler de Dieu ; mais le Païen, croyant parler de l'Homme (et des dieux) ne parle — en fait — que de la Nature[1].

Il est difficile de savoir si Queneau a toujours conservé la foi chrétienne, mais il est certain qu'il garde son intérêt pour toutes sortes de religions tout au long de sa vie : à l'époque des cours de Kojève, il suit également les cours sur l'histoire des religions d'Henri-Charles Puech avec lequel il se lie d'amitié jusqu'à sa mort. Cet intérêt provient, sans doute, de son interrogation existentielle sur le sens du monde, de la vie ou de l'homme, qu'il ne cesse de poursuivre depuis son adolescence. Même s'il n'a pas la foi chrétienne, la Bible, Ancien et Nouveau Testaments, lui fournit les textes à partir desquels l'écrivain se livre à ses spéculations métaphysiques et nourrit son imagination littéraire.

Citons de nouveau la réplique de Queneau, à propos de *Saint Glinglin*, rapportée par Claude Simonnet : ce dernier lui a demandé si *Saint Glinglin* n'avait pas de rapport avec l'épisode IX « Charybde et Scylla » d'*Ulysse* de James Joyce, dans lequel il est question de *Hamlet*, en particulier de la relation entre le père et le fils. À cette question, Queneau a

[1] Alexander Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, 1947 ; coll. « tel », 1979, p. 132.

répondu : « Pas du tout, *Saint Glinglin* c'est uniquement chrétien[1]. » Dans la première partie, nous avons examiné le personnage de Jean parodiant le Christ, en recourant à la théorie freudienne et à la philosophie hégélienne de la religion professée par Alexandre Kojève.

À part cette révélation intertextuelle de la part de l'auteur, les critiques cherchent à discerner des traces bibliques dans les textes de Queneau : pour ne citer qu'un exemple, Paul Gayot établit une concordance entre les romans de Queneau et quelques thèmes de la Genèse[2]. Pour notre part, choisissons deux épisodes de l'Ancien testament, qui semblent susciter chez Queneau l'interrogation sur l'homme aussi bien que l'imagination littéraire : l'épisode de l'arche de Noé[3] et celui de Sodome et Gomorrhe.

1. L'arche de Noé

Par la puissance évocatrice de son récit, le mythe du déluge et de l'arche de Noé produit une forte impression et non seulement dans l'esprit des chrétiens. C'est en effet un des plus célèbres épisodes bibliques, lu et connu universellement, avec ou sans croyance religieuse. Le thème, stimulant l'imagination poétique ou pittoresque, a été réécrit et repeint sans cesse par de nombreux artistes. Des fragments de cette histoire émergent à plusieurs reprises, explicitement ou implicitement, voire involontairement, dans les œuvres de Queneau.

L'arche comme jardin zoologique

Selon la Bible, Dieu dit à Noé : « De tout être vivant, de toute chair, tu introduiras un couple dans l'arche pour les faire survivre avec toi ; qu'il y ait un mâle et une femelle ! De chaque espèce d'oiseaux, de chaque espèce de bestiaux, de chaque espèce de petites bêtes du sol, un couple de chaque espèce viendra à toi pour survivre[4]. » (Genèse, VI 19-20.)

---

[1] *AVB*, n.s., n° 32-33, mars 2004, p. 42.
[2] Paul Gayot, « Genèse de Raymond Queneau », *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 148-151.
[3] Dans ce chapitre, conformément aux textes de Queneau, nous écrivons « Arche » en désignant l'hôtel dans *Pierrot mon ami* ainsi que la péniche de Cidrolin dans *Les Fleurs bleues*, et « arche » l'épisode biblique et le nom commun. Mais la distinction n'est pas, nous le verrons, si catégorique.
[4] Pour le texte de la Bible, nous nous référons à l'édition du Livre de Poche, coll. « La Pochothèque / Classique modernes », traduction œcuménique de la Bible, Alliance biblique

Dans l'imaginaire de Raymond Queneau, l'arche de Noé représente tout d'abord l'endroit où sont rassemblées toutes sortes d'animaux, c'est-à-dire, un jardin zoologique.

L'idée de l'arche comme jardin zoologique figure dans *Pierrot mon ami*. Vers la fin de ce roman, le nom du fameux navire biblique est directement mentionné : c'est dans « l'hôtel de l'Arche » que Pierrot réfléchit à une offre d'emploi de la part de Voussois. Il s'agit d'un travail de dresseur d'animaux consistant dans leur « Acclimatation. Élevage. Dressage[1] ». Pierrot est intéressé par cette proposition, mais finalement, il ne parvient pas à obtenir cet emploi. Puis, Pradonet, ancien propriétaire du parc d'attractions « Uni-Park », se plaint que Voussois ouvre sur les terrains calcinés d'Uni-Park son « Jardin zoophilique », que Pradonet appelle « sa bénigne arche de Noé[2] ». L'arche biblique est considérée ici comme un lieu inoffensif où se rassemblent des animaux domestiqués. Pierrot, qui « songeait que vivre au milieu de ces bêtes devait être assez sympathique[3] », manque l'occasion en quelque sorte de s'embarquer sur l'arche dirigée par Voussois.

Queneau usera du même genre d'imaginaire un quart de siècle plus tard. Le poème intitulé « Genèse d'un zoo », inclus dans *Battre la campagne*, évoque directement l'épisode de l'arche :

> Au lieu de s'arrêter sur l'Ararat
> l'arche se retrouva
> sur le fleuve Seine
> et finalement échoua
> du côté de Vincennes
> les animaux on y lâcha
> paisibles ils restèrent là
> habitués qu'ils étaient
> à leur sécurité
> patriarcale
> De l'Éden, se dit Noé, cela fera l'image
> avec des fils de fer et des cages
> pauvre image
> mais tout de même une image
> succursale
> testimoniale
> et il fonde un Jardin Zoologique

---

universelle / Le Cerf, 1996.

[1] *Pierrot mon ami*, p. 1219.

[2] *Ibid.*, p. 1230.

[3] *Ibid.*, p. 1224.

> un peu paradis, un peu prison, un peu mélancolique[1]

L'Ararat est le nom du mont sur le sommet duquel l'arche de Noé repose après le déluge (Genèse, VIII 4). L'arche de Queneau ne songe pas à s'arrêter au sommet du mont, mais flotte passivement sur la Seine, pour finalement « échouer » près de Paris. Il est intéressant de considérer que, tout comme le « Jardin zoophilique » dans *Pierrot mon ami* qui se situe « du côté de la Porte-d'Argenteuil[2] », vraisemblablement près de la Porte Maillot, le Jardin Zoologique présenté dans ce poème se trouve « du côté de Vincennes », au bord de la Seine, en périphérie de Paris. L'image d'un Jardin Zoologique, qui est à la fois « paradis » et « prison », où les animaux restent « paisibles » et en « sécurité », se rapproche de la « bénigne arche de Noé ».

Un autre exemple fait référence à l'épisode biblique. Dans la notice des *Fleurs bleues* de l'édition de la Pléiade, Anne-Marie Jaton rend compte du cahier préparatoire du roman : « Queneau a pensé dès le départ décliner le thème de l'arche de Noé : sur la deuxième page du cahier, il écrit en effet "l'Arche", les "fossiles de tous les animaux", et, à la page suivante : "Noé[3] !" » L'un des héros, Cidrolin, habite, effectivement, dans une péniche qu'il appelle « l'Arche », amarrée au quai d'un fleuve à proximité de Paris, tout comme les deux arches précédentes. Le propriétaire du bateau ainsi nommé semble incarner le personnage biblique, Noé. En effet, Inez Hedges propose une interprétation qui assimile Cidrolin à Noé : elle pense, en faisant allusion au « crépuscule hégélien du temps historique », à « la renaissance du monde présagée dans *Les Fleurs bleues*, lorsque Noé-Cidrolin lève l'ancre de l'Arche[4] ». Or, Cidrolin paradoxalement appelle ainsi son bateau à usage domiciliaire, car, selon lui, « il n'y loge aucun animal[5] ». Par ailleurs, il observe « le camp de campigne pour les campeurs », établissement qui côtoie son logis, comme le zoo :

> Derrière des fils de fer barbelés, Godons, Brabançons, Néderlandais, Suomiphones, Pictes, Gallois, Tiois et Norois vaquaient à leurs occupations, ce

---

[1] *Battre la campagne*, p. 508.
[2] *Pierrot mon ami*, p. 1226.
[3] *OC* III, p. 1747.
[4] Inez Hedges, « Petite peinturologie de Raymond Queneau », *Raymond Queneau encyclopédiste ? Actes du 2e colloque Raymond Queneau / Université de Limoges / décembre 1987*, C.I.D.R.E. Raymond Queneau / Université de Limoges, éd. du Limon, 1990, p. 204.
[5] *Les Fleurs bleues*, p. 1102.

> qui consistait à aller de leur caravane ou de leur tente aux vécés, des vécés aux douches, des douches à la cantine et de la cantine à leur caravane ou à leur tente, en attendant de reprendre le chemin d'Elseneur, de Salzbourg, d'Upsal ou d'Aberdeen. Des musiques variées accompagnaient ces différentes activités, et le chant lancinant de multiples transistors était parfois couvert par des chœurs en langues étrangères avec accompagnement de cornemuse, de bugle ou d'ocarina. Des personnages particulièrement optimistes poussaient de grands cris de satisfaction en percutant leur poitrine avec leurs poings pour évoquer le roulement du tambour[1].

Ce passage semble une description qui développe allégoriquement celle du « Jardin zoophilique » dans *Pierrot mon ami* : « Par-dessus les murs du Jardin zoophilique, par-dessus la tête des curieux, s'envola le rugissement d'un lion puis le barrissement d'un éléphant. Des oiseaux divers chantèrent chacun suivant son langage[2]. » Il est vrai que la concentration d'individus de diverses nationalités occupés à leurs besoins élémentaires (dormir, manger, excréter, se laver…) dans un espace clos entouré de « fils de fer barbelés » et de « badauds » qui les examinent fait penser au jardin zoologique où l'on expose des animaux exotiques gardés en semi-liberté. À l'un de ces badauds qui, devant ce spectacle, dit : « On les regarde comme des bêtes curieuses ; ce n'est pourtant pas le zoo. […] Vous n'allez tout de même pas me raconter que ce sont des animaux et pas des hommes », Cidrolin demande de prouver ce qu'il a dit, en insinuant qu'il n'y aurait pas de preuves. On peut rencontrer ici le regard ironique de Queneau sur la pratique du camping, devenue populaire surtout après la Seconde Guerre mondiale, non pas comme exercice militaire ou activité physique côtoyant la nature sauvage, mais comme divertissement familial dans des terrains sécurisés. Nous pourrions y voir aussi une évocation du camp de concentration, qui a marqué l'esprit de tous les gens sensés quand il s'est révélé une réalité historique. Quoi qu'il en soit, les campeurs ne seront pas sauvés comme l'ont été les animaux de Noé : à la différence de l'arche biblique, le camp, fixé à tel endroit, ne saurait se déplacer ; ce n'est d'ailleurs pas un vrai jardin zoologique comme l'arche, puisqu'il n'accepte pas la bande du duc d'Auge « à cause des chevaus[3] ». C'est l'Arche de Cidrolin qui accueille les voyageurs venus du Moyen Âge, animaux compris.

L'image de Cidrolin ressemble ainsi à celle de Noé ; un petit détail rapproche encore les

[1] *Les Fleurs bleues*, p. 1013.
[2] *Pierrot mon ami*, p. 1228.
[3] *Les Fleurs bleues*, p. 1129.

deux personnages : Cidrolin marie ses trois filles, comme Noé dans la Bible a trois fils qui ont chacun leur femme. À la fin du roman, l'Arche de Cidrolin, l'« immobile nef[1] » qui n'abritait aucun animal, devient la véritable arche acueillant des êtres vivants, qui « ne cess[*ent*] de se multiplier[2] ». Anne-Marie Jaton voit ici une allusion à la parole de Dieu après le déluge : « Croissez et multipliez[3] ». Elle rapporte aussi une note du cahier préparatoire du roman : « c'est ça : fin : le mont Ararat[4] ». Le donjon au sommet duquel l'arche finit par échouer est donc l'équivalent du mont Ararat. La référence à l'épisode biblique est alors indéniable.

Néanmoins, l'identification de Cidrolin avec le Noé biblique semble une interprétation quelque peu hâtive. De son arche démarrée et qui commence à s'éloigner de la rive, Cidrolin, prenant Lalix par le bras, descend : il se refuse à voyager sur sa péniche. Tout comme Pierrot, Cidrolin ne s'embarque pas finalement sur l'arche en tant que jardin zoologique. Paradoxalement, Pierrot et Cidrolin sont les deux personnages de Queneau qui se comportent avec les animaux comme s'ils étaient des êtres humains : Pierrot voyage avec Mésange le singe et Pistolet le sanglier et n'hésite pas à les convier à sa table dans un bistrot campagnard ; Cidrolin accepte sans trop grand étonnement les deux chevaux qui parlent la langue humaine. Pierrot et Cidrolin sont deux personnages qui s'apparentent au Noé biblique, dans la mesure où ils aident les animaux à se déplacer d'une façon ou d'une autre. Mais tous deux sauvent les animaux sans s'embarquer eux-mêmes sur l'arche.

Le déluge : l'eau en bas, l'eau en haut

Par ailleurs, l'épisode du déluge stimule fortement l'imaginaire de Queneau, qui est friand des sujets aquatiques comme, entre autres, la pluie, la navigation ou le poisson.

Lorsque Queneau se reporte au voyage maritime d'Ulysse, la navigation mythique demeure horizontale. Avec la référence au Noé biblique, l'espace aquatique s'élève jusqu'au ciel. Dans *Les Enfants du limon*, cette image est directement évoquée : « Les fleuves des Enfers ont débordé, dit Daniel, et voici que leurs eaux atteignent le sommet des plus hautes montagnes[5]. » L'eau qui s'élève jusqu'au ciel est décrite dans l'épisode du

[1] *Les Fleurs bleues*, p. 1137.
[2] *Ibid.*, p. 1163.
[3] Anne Marie Jaton, notes des *Fleurs bleues*, *OC* III, p. 1794. Voir Genèse, VIII 17 et IX-1.
[4] *Ibid.*, p. 1794.
[5] *Les Enfants du limon*, p. 819.

déluge : « ce jour-là tous les réservoirs du grand Abîme furent rompus et les ouvertures du ciel furent béantes. » (Genèse, VII 11) ; « La crue des eaux devint de plus en plus forte sur la terre et, sous toute l'étendue des cieux, toutes les montagnes les plus élevées furent recouvertes par une hauteur de quinze coudées. » (Genèse, VII 19-20) ; « Les réservoirs de l'Abîme se fermèrent ainsi que les ouvertures du ciel. » (Genèse, VIII 2) En ce qui concerne le passage des *Enfants du limon* cité ci-dessus, on peut comprendre que, face à sa sœur Agnès qui croit fermement sauver son pays par son action révolutionnaire, Daniel, lecteur attentif de la Bible, se rappelle d'emblée Débora, cette prophétesse qui, en Israël, ordonne de lever une armée à Barac. Pourtant, l'évocation de l'eau atteignant le sommet des montagnes semble ici quelque peu énigmatique. Soit Daniel superpose l'image de sa sœur à celle de Noé qui sauve les hommes et les animaux au-delà du déluge, soit il prophétise l'avenir d'Agnès, fière idéaliste visant la disparition de toutes les classes sociales, et qui perdra sa vie dans une émeute, emportée par la foule déchaînée.

L'image de l'eau qui atteint le ciel hante Queneau durant toute sa vie littéraire. En 1969 paraît le recueil de poèmes intitulé *Fendre les flots* qui traite largement du thème de l'eau. Dans le dossier préparatoire de ce recueil, que Claude Debon rapporte dans le tome I de l'édition de la Pléiade, on peut constater que Queneau s'inspire largement de l'épisode du déluge et de Noé. Sur un feuillet daté du 12 juillet 1968, Queneau établit d'abord la concordance « eaux supérieures ciel / eaux inférieures océan » ; puis, dans la liste de « navires » Queneau compte « arche », terme lié par une flèche à « → arc-en-ciel Noé » ; encore, dans une autre rubrique, il écrit « tempêtes / orages / inondations Noé / raz-de-marée le grand âge des patriarches antédiluviens / beau temps arc-en-ciel[1] ». Sur un autre feuillet daté du 6 août, le poète note : « Arche flotte sur l'océan des eaux inférieures / arc-en-ciel — rétablissement de l'ordre et rénovation de toutes choses. / paraît dans la nuée — région des eaux supérieures / arc-en-ciel enceinte du Paradis Terrestre / arche / les 4 fleuves / du Paradis Terrestre[2] ». Dans la Bible, l'arc-en-ciel est le signe de l'alliance avec la terre que Dieu fit paraître après le déluge : « J'ai mis mon arc dans la nuée pour qu'il devienne un signe d'alliance entre moi et la terre. » (Genèse, IX 13)

La forte pluie et le déluge finissent par mouiller les astres. Cette symbiose de l'eau et du ciel est décrite, par exemple, dans *Morale élémentaire* :

---

[1] *OC* I, p. 1410.
[2] *OC* I, p. 1411.

Nuage plein Nuage rouan Nuage dru
Terre tendue
Pluie drue Pluie dense Pluie dure
Soleil mouillé
Eau tombante Eau courante Eau chue
Lune trempée[1]

À l'encontre de la pluie qui montre une sorte de rigidité (drue, dense, dure) et de l'eau en mouvement active (tombante, courante, chue), les astres semblent désarmés, la terre détrempée par la pluie, et le soleil et la lune, l'un et l'autre qualifiés par un participe passé, se résignant à accepter l'humidité. Et cette humidité transforme le nuage en terrain où croissent les espèces animales et végétales (nuage plein, rouan, dru).

Le recueil *Fendre les flots* contient le poème qui s'intitule justement « Le Déluge » :

> La pluie qui tombe ensemence la rivière
> qui s'enfle accouchant d'une crue
> la pluie qui tombe ensemence la crue
> qui se gonfle et couvre l'horizon
> la pluie qui tombe ensemence l'horizon
> il pousse au-dessus des montagnes
> une végétation de vagues sévères
> l'horizon fond il ne reste que l'eau[2]

Ici, l'eau est présentée, non pas comme nettoyeuse ou dévastatrice, mais comme nourricière ou éleveuse des êtres vivants. L'eau qui « s'enfle » et « se gonfle » en se donnant de nouvelles vies (« ensemencer », « accoucher », « végétation »), et l'amplification du domaine aquatique envahit le domaine terrestre (« couvrir l'horizon ») voire l'engloutit (« l'horizon fond il ne reste que l'eau »). En fait, la pluie incessante qui nourrit les végétaux est décrite déjà dans *Saint Glinglin* :

> Il y a trop de légumes et de plantes à cause de toute cette eau. Ça pousse de tous les côtés ; l'oseille est géante, l'épinard gigantesque, le cresson monstrueux […]. Regardez, nos Montagnes, elles en deviennent toutes vertes avec cette pluie qu'arrête pas. Les arbres poussent, presque à vue d'œil, c'est phénoménal. On ne sait même pas leurs noms. Il y en a de toutes les espèces. Mieux que ça : un

[1] *Morale élémentaire*, p. 627.
[2] *OC* I, p. 562.

clignement d'œil, et ça fait une feuille en plus qu'on n'a pas remarquée[1].

Or, dans la Bible, Noé embarque dans son arche, sur l'ordre de Dieu, un couple de toutes les bêtes de la terre et de tous les oiseaux du ciel, mais pas de végétaux. Après le déluge, l'arche repose sur le mont Ararat, et afin de savoir si les eaux ont baissé suffisamment, Noé lâche le corbeau puis la colombe, laquelle revient à l'arche avec un rameau d'olivier à son bec. Ainsi, Noé sait que les eaux ont baissé sur la terre (Genèse, VIII 11). Puis Dieu dit à Noé : « Tout ce qui remue et qui vit vous servira de nourriture comme déjà l'herbe mûrissante, je vous donne tout » (Genèse, IX 3). Dans la Bible, tout comme chez Queneau, il faut sauver les espèces animales pour survivre au déluge, les espèces végétales poussant d'elles-mêmes grâce aux eaux nourricières.

L'arc-en-ciel et la régénérescence

Rappelons que, dans le dossier préparatoire de *Fendre les flots* qui s'inspire largement du déluge et de l'arche de Noé, Queneau note à plusieurs reprises le mot « arc-en-ciel », qui est, dans la Bible, un signe d'alliance perpétuelle entre Dieu et tout être vivant sur la terre.

Dans le brouillon d'une lettre souvent citée ici et adressée en 1936 à H. G. Porteus, Queneau mentionne « une arche de Noé ». Citons de nouveau le passage en question :

> I think that Greece is the first step towards a real « renaissance » […] the real one, the Greece of Delphes and Eleusis, the Greece of Apollon and Dionysios, the Greece of the Pre-Socratics, the Greece of the Mysteries and of the Tragedy of Pindarus [sic] and Aeschyleus. And of the Parthenon, too. It's really a great thing, the Parthenon. It's quite like a boat, a boat of stone, I mean the Acropolis, a castle and a Noah's ark. I think it is for Westerners the best ship for a voyage towards [the] East — where Myths live.
>
> (Je pense que la Grèce est le premier pas vers une vraie « renaissance » ; […] la vraie, la Grèce de Delphes et d'Éleusis, la Grèce d'Apollon et de Dionysos, la Grèce des Présocratiques, la Grèce des Mystères et de la Tragédie de Pindare [sic] et d'Eschyle. Et du Parthénon, aussi. C'est vraiment une grande chose, le Parthénon. C'est tout à fait comme un bateau, un bateau de pierre, je songe à l'Acropole, un château et une arche de Noé. Je pense que pour les Occidentaux, c'est le meilleur bateau pour un voyage vers l'est — où les Mythes vivent[2].)

[1] *Saint Glinglin*, p. 363.
[2] *OC* II, p. 1288-1289. La lettre est écrite en anglais par Queneau. La traduction française établie par les soins des éditeurs de la Pléiade. C'est Queneau qui souligne.

Il est quelque peu curieux que, après plusieurs références helléniques, Queneau fasse mention d'une référence biblique, « une arche de Noé ». C'est sans doute, non seulement l'Acropole, construction de pierre qui semble un navire gigantesque, mais aussi l'idée de « renaissance » qui amènent Queneau à penser à l'arche de Noé.

Dans notre chapitre sur Ulysse, nous avons commenté un passage du *Chiendent* dans lequel Narcense fait un rêve de nage solitaire, et un autre de *Loin de Rueil* dans lequel Jacques L'Aumône fait un « rêve éveillé » de navigation dans l'océan, en signalant que ces deux personnages retournent à l'état primitif des êtres vivants, et que, comme Ulysse revient à sa terre natale après une longue navigation, ils réintègrent leur existence originelle à travers le voyage maritime. Si on se réfère maintenant à l'épisode du déluge dans la Bible, on peut l'entrevoir en filigrane de ces passages où l'on voit des êtres vivants se régénérer après la dure épreuve d'une traversée nautique.

Par ailleurs, dans *Petite cosmogonie portative*, Queneau évoque la naissance de « la variété des choses représentées par l'arc-en-ciel » :

> La terre se formait Vives les nébuleuses
> se trissaient en formant un espace au nez creux
> pour que la terre y fît son nid où l'arbre bleu
> le veineux coquillage et le rouge autobus
> […]
> s'y forassent leur trou s'y fondissent eux-mêmes
> ô jeunesse ô jeunesse ô ce Soleil voilé
> du viol de l'indigo des volets du violet
> et des pleins de l'azur et des touches de rouge
> et des chaleurs du jaune ô lumière ô jeunesse[1]

Entre la terre et le ciel naissent des choses irisées. L'apparition successive de différentes couleurs semble la naissance ininterrompue de diverses matières. Tandis que, dans la Bible, l'arc-en-ciel est un signe d'alliance entre Dieu et les êtres vivants sur la terre, la profusion de couleurs paraît ici une promesse de vigueur pour les vies nouvelles.

L'épisode du déluge et de l'arche de Noé possède une structure relativement simple et typique (un méfait, une épreuve et un dénouement) de même que des détails qui stimulent

[1] *Petite cosmogonie portative*, I, v. 147-150 et 153-157, p. 203.

l'imaginaire de Queneau (les animaux, le bateau, l'eau, etc.). Il contient aussi des thèmes réitérés dans son œuvre, tels le côtoiement de la vie et de la mort, ou la régénération après la destruction. Le navire mythique a certainement hanté l'esprit de Queneau durant toute sa vie littéraire.

2. Sodome et Gomorrhe

Sodome et Gomorrhe, deux villes connues pour leurs mœurs corrompues et leur destruction par le soufre et le feu, figurent, tout comme celui du déluge et de l'arche de Noé, l'un des épisodes les plus impressionnants dans l'Ancien Testament. On attribue normalement à ces deux villes le vice d'homosexualité ; il existe néanmoins des discussions sur le sens de « vice » dans cet épisode, car, dans la Bible, il n'y a ni mots ni descriptions qui désignent directement la pratique en question. Cette lecture semble apparaître, pourtant, dès le début de notre ère et se généraliser vers la fin du premier siècle[1].

Dans la littérature française du XX[e] siècle, en ce qui concerne la reprise de cet épisode biblique, deux noms s'imposent : Marcel Proust et Jean Giraudoux. Proust écrit que, dans son *Sodome et Gomorrhe*, quatrième volet d'*À la recherche du temps perdu*, le jeune narrateur, découvrant par hasard l'homosexualité de Charlus, soupçonne celle de sa maîtresse Albertine[2] et s'en tourmente. La pièce de théâtre de Giraudoux intitulée *Sodome et Gomorrhe* met en scène deux couples, qui, manifestant l'un comme l'autre incompréhension et conflit irrémédiables entre les deux sexes, provoquent la colère du Dieu, si bien qu'à la fin « *le monde disparaît*[3] ». Pour les deux écrivains, les villes mythiques symbolisent le difficile, voire l'impossible accomplissement de l'amour entre hommes et femmes.

---

[1] John J. McNeill, *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer*, traduit de l'Américain, suivi d'un dossier critique préparé par Michel Demaison et Éric Fuchs, Labor et Fides, 1982, p. 69-76.

[2] Louis Malle, lors de la réalisation cinématographique de *Zazie dans le métro*, fait un clin d'œil à ce personnage proustien : le personnage homosexuel nommé dans le roman de Queneau Marceline / Marcel s'appelle dans le film Albertine / Albert, et lorsque ce dernier fuit de son appartement, Gabriel, son compagnon, crie : « Albertine disparue ! »

[3] Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe* (1943), *Théâtre complet*, Bibl. de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Jacques Body, 1982, p. 915.

Les deux villes mythiques traditionnellement réputées pour leur immoralité ne sont pas directement mentionnées dans les œuvres littéraires de Queneau. On peut relever toutefois quelques traces qui témoignent d'une influence possible de cet épisode biblique sur son imaginaire.

Les mauvaises mœurs et la destruction de la ville

Queneau n'est pas de la même génération que Proust et Giraudoux ; en effet, pour lui, les deux villes mythiques ne sont pas le symbole de l'impasse amoureuse entre les deux sexes, mais plutôt celui de la liberté sexuelle.

En ce qui concerne la question de l'homosexualité, rappelons la discussion des surréalistes sur la sexualité. Breton condamne les pédérastes parce qu'ils « propos[ent] à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises qu['il] respecte », et il accepte l'onanisme en tant que « compensation légitime à certaines tristesses de la vie ». À ces propos de Breton, Queneau réplique : « Je ne vois pas de compensations ni de consolations dans l'onanisme. L'onanisme est aussi légitime en soi et absolument que la pédérastie ». Cette position de Queneau fait crier en chœur Breton, Pierre Unik et Benjamin Péret : « Aucun rapport[1] ! » La réaction des trois surréalistes n'est pas incompréhensible, car il s'agit de deux pratiques sexuelles qui ne semblent pas avoir de points communs. Dans le chapitre consacré à Narcisse, nous avons analysé ce propos de Queneau en supposant en lui un penchant pour la satisfaction sexuelle par soi-même ou par son semblable, voire le souci de soi, non pas celui de l'autre. Cette idée est exprimée dans le poème intitulé « Narcisse[2] ».

Queneau propose une autre explication de ce rapprochement des deux pratiques. En effet, s'il ne fait mention ni de Sodome ni de Gomorrhe dans ses œuvres littéraires, il le fait dans un essai, *Une histoire modèle*, en parlant de la croissance démographique du groupe dans le développement de l'histoire :

> *Onan. Sodome.*
>
> Au cours de la deuxième phase, intervient un nouvel élément qui modifie les

[1] « Recherches sur la sexualité / Part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience », *La Révolution Surréaliste*, quatrième année, n° 11, 15 mars 1928, p. 33.
[2] *OC* I, p. 713.

> lois de croissance du groupe. C'est le « vice », c'est-à-dire la dissociation entre la sexualité et la reproductivité. Cela n'est possible pour l'homme que s'il peut prévoir ; donc au moment où il conçoit l'utilité du stockage et où il commence à travailler ; au moment où il féconde la nature, il recherche pour lui la stérilité. De l'une et l'autre activité (travail utile et sexualité désintéressée), il tire de grands plaisirs qui compensent la perte du bonheur primitif. Le groupe atteint ainsi des formes d'équilibres assez durables[1].

L'onanisme et la sodomie sont donc les pratiques de « dissociation entre la sexualité et la reproductivité » par laquelle l'homme se procure « de grands plaisirs ». Lorsque, dans la discussion surréaliste, Queneau a affirmé que ces deux pratiques n'étaient ni des compensations ni des consolations, il devait penser à celles de l'acte sexuel avec les femmes. Ici, cette « sexualité désintéressée » est considérée comme compensant « la perte du bonheur primitif ». Afin de combler ce vide immense et irréversible, l'homme doit se livrer aux activités qui le dégagent de son obligation la plus fondamentale en tant qu'être vivant.

Dans les romans, on rencontre parfois des personnages homosexuels, tels l'ex-femme des Cigales dans *Loin de Rueil* ou Mève dans *Journal intime* de Sally Mara. Or, selon la Bible, les villes de Sodome et Gomorrhe sont détruites à cause des mauvaises mœurs des habitants, provoquant la colère de Dieu. Au sujet de la destruction de la ville, il faut citer deux romans : *Zazie dans le métro* et *On est toujours trop bon avec les femmes*, chacun présentant deux homosexuels dans l'intrigue.

Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, deux parmi les sept républicains irlandais sont homosexuels : Kelleher et Dillon. Alors que les autres insurgés perdent la vie l'un après l'autre, ces deux homosexuels survivent, mais aux dernières lignes du roman, dans les décombres des bâtiments bombardés, ils sont fusillés et meurent. Dans *Zazie dans le métro*, la question de l'homosexualité de Gabriel est l'un des pivots de l'intrigue ; Zazie se demande tout au long du roman si son oncle est homosexuel, les adultes autour d'elle disant parfois oui, parfois non. En outre, la compagne de Gabriel, Marceline, qui se comporte avec une extrême féminité, apparaît, lorsque la bagarre éclate dans un café parisien, comme un homme, sous le nom de Marcel.

Il est à noter que, dans les deux romans, d'autres personnages mourant ou disparaissant au cours de l'histoire, les deux homosexuels subsistent dans la ville, Dublin et Paris,

[1] *Une histoire modèle*, p. 97.

jusqu'au terme de l'intrigue. Or, dans la Bible, Dieu envoie aux villes de Sodome et Gomorrhe deux anges pour constater les mœurs des habitants. Chez Queneau, ce sont deux homosexuels qui prennent en charge l'observation de la ville comme des sortes d'agents publics. Il semble que ce soient des êtres nécessaires à la stabilisation de la ville, car, Kelleher et Dillon cessent de vivre en constatant la destruction de Dublin, alors que, dans le Paris de *Zazie dans le métro*, les autres personnages, y compris l'héroïne, quittent la ville, Gabriel, « archiguide[1] » des touristes parisiens, et Marcel(ine) restent lorsque le métro commence à fonctionner de nouveau.

L'incendie

Ayant constaté le vice des villes, « le SEIGNEUR fit pleuvoir sur Sodome et Gomorrhe du soufre et du feu. Cela venait du ciel et du SEIGNEUR » (Genèse, XIX 24).

Dans nos romans, on peut relever deux incendies de lieux publics : celui du cinéma installé aux Grandes Galeries normandes dans *Un rude hiver* et celui de l'Uni-Park dans *Pierrot mon ami*. Le cinéma et le parc d'attractions n'évoquent pas directement le vice de l'homme : ils sont pourtant les lieux où se rassemblent les gens en quête de plaisirs.

L'incendie des Grandes Galeries normandes, qui le prive de sa mère, de sa femme et de sa belle-sœur, n'est raconté que très laconiquement par Bernard Lehameau. Le fait que la date de cet incendie corresponde à l'anniversaire de l'auteur, le 21 février 1903, semble, comme nous l'avons signalé ci-dessus dans le chapitre sur Joyce, significatif. Or, dans le roman, après cet accident tragique, treize ans s'écoulent[2], de sorte que les gens autour de Lehameau l'oublient ou tout simplement l'ignorent : Sénateur, frère du héros, se remarie avec la jeune Thérèse et mène une vie sans grands problèmes ; Mme Dutertre « n'[est] pas au courant de la vie privée de Lehameau, de ses deuils à lui. À l'époque de l'incendie, elle n'habitait pas encore la ville[3] » ; Alcide, coiffeur, semble essayer d'oublier autant que possible, et de « ne penser à rien », mais la seule apparition d'un client, Lehameau, suffit à lui remémorer avec horreur « les divers incidents qui marqu[ent] pour lui la journée

[1] *Zazie dans le métro*, p. 623. Henri Diament signale, par un autre raisonnement, la correspondance entre l'oncle de Zazie et l'archange Gabriel : Henri Diament, « *Zazie dans le métro* : Démarquage hermétique de l'Évangile ? », *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, Université Hébraïque de Jérusalem, Institut des Langues, Littératures et Arts, Jérusalem, t. 13, n° 3, 1985, p. 91-93.
[2] *Un rude hiver*, p. 949.
[3] *Ibid.*, p. 923.

terrible et fameuse dans les annales de la ville du Havre[1] » ; les deux femmes qui ont une relation intime avec le héros, Helena, militaire anglaise occupant un poste temporaire au Havre, et Annette âgée de quatorze ans, ne connaissent naturellement pas cet événement malheureux. Lehameau vit son veuvage dans une profonde amertume pendant treize ans, jusqu'à ce qu'il rencontre Annette qui changera sa vie.

L'incendie du parc d'attractions en pleine nuit est raconté par un témoin excité de façon spectaculaire.

> Jamais de la vie, monsieur ! Jamais de la vie ! J'ai tout vu. […] C'est un attentat. […] J'ai une vue splendide sur l'Uni-Park. […] Naturellement tout était éteint. Il était dans les 3 heures. Je respire le bon air du soir, […] quand tout à coup les avions se mettent à tourner, s'enlèvent de terre, et les voilà qui volent en rond. Je regarde ça pas mal étonné, lorsque, ça c'est plus fort, les voilà tout à coup qui s'enflamment, ça je vous assure que c'était beau : je n'en revenais pas. Mais le mieux ça a été quand ils se sont un à un décrochés et ont été choir en des points différents de l'Uni-Park où ils ont collé le feu partout. Ça je vous fiche mon billet que ça valait le coup, dame oui, grands dieux. En moins de deux, ce magnifique parc d'attractions n'était plus qu'un brasier. Et quelques instants plus tard un tas de braises au milieu desquelles s'écroulait avec un bruit infernal, oui messieurs, le réseau spiraloïde et mouvementé des montagnes russes. Ce n'est qu'à ce moment-là que je compris que j'assistais à l'un des plus terribles incendies des temps modernes[2].

Cette image terrifiante et apocalyptique de l'incendie peut rappeler les villes de Sodome et Gomorrhe sous la pluie du soufre et du feu. Ce témoin souligne la véracité de ses propos (« je vous assure », « je vous fiche mon billet »). On est tenté de croire ce qu'il dit, car il serait difficile, à un simple citoyen, d'inventer cette curieuse façon d'incendier le parc d'attractions, et l'on imagine que, s'il n'avait pas vu vraiment ce spectacle effrayant, il ne pourrait pas dire « c'était beau » : il semble que l'impression vive et sincère sorte de sa bouche malgré lui. Néanmoins, en écoutant ce témoignage, Pierrot lui répond par une petite plaisanterie : « Pourquoi ? […] vous croyiez tout d'abord que c'était une inondation[3] ? » Qui pis est, Mounnezergues, qui habite juste à côté de l'établissement, nie catégoriquement cette version : « Quant à l'histoire des avions brûlots, c'est une fantasmagorie. Je n'ai rien aperçu de semblable. Et pourtant j'ai été réveillé par les

[1] *Un rude hiver*, p. 949.
[2] *Pierrot mon ami*, p. 1179.
[3] *Ibid.*, p. 1179.

premières flammes. […] Mais d'avions voltigeant, point[1]. » Le mystère est posé, mais il n'est pas résolu dans le roman : le lecteur ne pourra jamais savoir s'il s'agit d'accident ou de crime, et en cas de crime, par qui ni comment.

À la différence de ce qui succède au déluge, après l'incendie, une régénérescence spontanée n'est pas à attendre : Pradonet perd à jamais le terrain de l'Uni-Park, dérobé par Voussois ; Lehameau ne peut guérir de lui-même de la disparition de sa femme et conserve deuil et rancune, jusqu'à l'apparition d'Annette. Or, le cinéma et le parc d'attractions sont des lieux d'amusement : l'accident tragique qui se produit dans ces lieux en est d'autant plus sinistre. Ce point central, à la fois attractif et répulsif, rappelle la théorie singulière de Pierre Roux, étudiée par Queneau dans sa jeunesse, « Le symbolisme du Soleil », astre de la puissance du feu. Par ailleurs, l'incendie a dû être un fait impressionnant, et pourtant, dans la mémoire des gens, il n'a pas laissé d'image précise : il est ignoré, oublié, même confondu avec d'autres événements. Privé de confirmation en tant que fait réel, il semble prendre une dimension symbolique.

Aujourd'hui, en supposant que les deux villes aient réellement existé jadis, et disparu, sous l'effet sans doute de quelque catastrophe météorologique ou géologique, on cherche à localiser les villes de Sodome et Gomorrhe, sans toutefois y parvenir vraiment. La confusion des épisodes mythiques et des réalités historiques excite d'autant plus notre imagination.

Le père et ses deux filles

Selon la Bible, alors que les villes sont détruites par le feu, Loth fuit sa terre en emmenant sa femme et ses deux filles vierges. Pendant cette fuite, la femme de Loth, malgré l'interdiction qui lui en est faite par deux anges, regarde en arrière et devient une colonne de sel (Genèse XIX 23-26). Loth, privé de sa femme et accompagné de ses deux filles, parvient à une caverne et s'y abrite. Là, les deux filles font boire du vin à leur père, vieux et fatigué, et pendant que ce dernier n'a conscience ni de son coucher ni de son lever, d'abord l'aînée, pour conserver leur race, couche avec lui, puis, sur la recommandation de l'aînée la cadette agit de même le lendemain ; elles deviennent enceintes de lui et donnent naissance chacune à un fils (Genèse, XIX 30-38). L'inceste du vieux père et de ses deux

[1] *Pierrot mon ami*, p. 1182.

filles est un sujet classique des arts plastiques, qui donne lieu à des images quelque peu provocantes. Au XIX[e] siècle en France, il y a une anecdote littéraire concernant cet épisode biblique : sur la proposition de George Sand réservant son amour pour le poète qui écrirait le poème le plus obscène, Hugo écrit un poème intitulé « Merde », mais la victoire est remportée par « Les Filles de Loth », poème attribué à Alfred de Musset[1].

Dans *Les Fleurs bleues* de Queneau, les deux héros ont chacun trois filles ; les benjamines, Lamélie et Phélise, sincères et franches voire quelque peu maladroites, restent auprès de leur père, les deux aînées se marient comme dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, pièce de théâtre fondé, très vraisemblablement, sur la mythologie celtique ; cette situation est psychologiquement expliquée par Freud dans son essai « Le motif du choix des coffrets », qui met en cause le nombre « trois », celui des coffrets à choisir dans *Le Marchand de Venise* et celui des filles du *Roi Lear*, chacun accordant la valeur bénéfique au ou à la troisième, comme dans les mythes ou les contes populaires d'Aphrodite, de Cendrillon et de Psyché, où la troisième emporte toujours la préférence[2].

Mais, quand les sœurs sont au nombre de deux, elles semblent se lier d'une certaine complicité malsaine. Julia et Chantal dans *Les Dimanche de la vie* représentent ce type de sœurs ; elles se témoignent une affection profonde et mutuelle (« — Ça remplace pas une sœur. / — Eh non. Eh non. Une sœur, ça ne se remplace pas[3] ») ; elles ont un caractère guilleret, malicieux et parfois piquant, chacune dominant leur mari. À part elles, on peut relever chez Queneau d'autres sœurs qui entretiennent une relation particulière.

Fabie, dans *Les Derniers jours*, a deux sœurs, mais son aînée Suze choisissant comme amant Rohel, jeune étudiant gaillard, elle se confie en tête-à-tête à son autre sœur Nivie, en répétant : « pas un mot à personne » ; Nivie, pour sa part, qui montre une certaine dépendance, redit à sa sœur : « Tu ne m'oublieras pas », et à cette dernière qui lui donne un billet de cinq cents francs, elle témoigne un amour fraternel : « T'es une frangine, toi[4]. » Les deux sœurs nouent ainsi une relation étroite à l'insu de tout le monde. Dès son

---

[1] Cette anecdote est rapportée par Robert Desnos dans son essai *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Éd. « Cercle des arts », s. d., p. 85-86. Le poème « Les filles de Loth » a paru, à titre d'inédit, dans *Les Feuillets roses / L'Effeuillée rose. Revue de littérature érotique*, Nigel Gauvin, Étoile-sur-Rhône, n° 12, mars 1994, p. 53-56.

[2] Sigmund Freud, « Le motif du choix des coffrets » (1913) ; repris dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 61-81.

[3] *Les Dimanches de la vie*, p. 403.

[4] *Les Deniers jours*, p. 460-465.

apparition, Fabie ne cache pas son amour pour son père et son mépris pour sa mère : « Mon père est typographe, il est pas bête mon père, vous comprenez avec tout ce qu'il lit. C'est un brave type, mais ma mère c'est une teigne. N'en parlons pas[1]. » Elle devient sans hésitation la maîtresse de Brabbant, homme de soixante-dix ans qui pourrait être son grand-père. En outre, Fabie fait une proposition à sa sœur : « Je te marierai à un type de la noblesse. […] Il paraît qu'il y a des comtes et des marquis dans la débine, alors on les épouse. Ça coute tant. Alors tu deviens comtesse ou marquise[2]. » La fillette n'est pas attirée par les garçons de son âge actifs et prometteurs, mais par les hommes d'un certain âge ou les personnes déjà socialement qualifiées, et, comme la fille aînée de Loth, elle propose à sa cadette de suivre le même chemin. La complicité de deux sœurs face à un homme âgé se voit également chez Pierrette et Ginette dans *Loin de Rueil*[3].

Agnès et Noémi dans *Les Enfants du limon* ne sont pas, depuis leur enfance, des sœurs qui s'entendent bien, mais qui ne peuvent pas s'ignorer complètement l'une l'autre. Noémi épouse son oncle Astolphe en s'exposant à la contestation d'Agnès qui parle d'inceste. Par la suite, Noémi prend ses distances avec sa sœur et vit tranquillement avec son mari, mais un jour, malgré son antipathie pour Agnès, Noémi l'accueille chez elle et lui dit, spontanément, « Je vais avoir un enfant[4] ». C'est alors qu'Agnès donne à sa sœur cadette quelques conseils. Le lecteur ne peut savoir de quel genre de conseils il s'agit : certains chercheurs pensent, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, à l'« insémination artificielle ». Quoi qu'il en soit, plus tard, Noémi regrette profondément d'avoir écouté ses conseils et exprime ses remords face à son mari :

> J'ai été assez folle pour écouter Agnès. Et maintenant tu vois tu t'es éloigné de moi et tu t'en éloignes chaque jour davantage. Et tu n'oses pas me dire que tu m'as prise en dégoût à cause de ce que j'ai fait. Et c'est Agnès qui m'a conseillée et c'est elle qui m'a conduite chez ce médecin et c'est elle que j'ai écoutée, bêtement, bêtement, je n'ai pas su lui résister et toi tu m'as approuvée et tu vois comme elle s'est vengée, comme elle s'est vengée[5].

Noémi croit que son mari Astolphe ressent du dégoût pour elle car elle aurait écouté les

[1] *Les Deniers jours*, p. 441.
[2] *Ibid.*, p. 463.
[3] *Loin de Rueil*, p. 129-137.
[4] *Les Enfant du limon*, p. 814.
[5] *Ibid.*, p. 902.

conseils d'Agnès, concernant la procréation. La sœur aînée proposant à sa sœur cadette des choses douteuses et cette dernière lui obéissant rappellent l'épisode des deux filles de Loth. Sans doute, puisqu'elles sont deux, non trois, se produit-il entre elles une situation de huis clos qui fait que la cadette n'a pas les moyens d'échapper à l'autorité de son aînée.

Sally et Mary dans *Journal intime* de Sally Mara, chacune quelque peu mécontente de l'autre, sont deux sœurs intimement liées. Elles mènent souvent des actions ensemble, et échangent des confidences qu'elles ne font ni à leur mère ni à leur frère. Un jour, leur père, absent depuis dix ans pour aller acheter une boîte d'allumettes, revient chez eux. Au moment où il arrive, Joël, frère des deux sœurs, part de la maison avec Mrs. Killarney et Salomé, leur bébé. La famille composée du père, de la mère et de leurs deux filles évoque alors celle de Loth dans la Bible. Or ce père se montre brutal avec ses deux filles : lorsque quelque chose lui déplaît, il leur donne une fessée. Les deux sœurs entreprennent de se défendre ensemble contre cette barbarie paternelle : « Et si on s'y mettait toutes les deux ? Alors, là, il serait sûrement le moins fort. / Et c'est nous qui le corrigerions[1]. » Elles imaginent dominer leur père, ce qui rappelle directement certains tableaux qui traitent du thème de Loth et ses filles. Finalement, pour échapper à la poursuite de la police qui recherche le tueur de Bess, la bonne de la famille, le père part, de nouveau, en disant : « Je vais chercher une boîte d'allumettes[2] », les deux filles restant à la maison.

[1] *Journal intime (Les Œuvres complètes de Sally Mara)*, p, 787.
[2] *Ibid.*, p. 834.

Chapitre III
La mythologie gnostique

Prononcer le mot de « gnose[1] » à propos de Raymond Queneau est une affaire quelque peu délicate. Lorsqu'il est question de gnosticisme chez Queneau, le nom de René Guénon ne manque pas d'être cité. Il est vrai que l'écrivain a été fortement influencé, à deux moments de sa vie, par les doctrines ésotériques de ce métaphysicien. La première période s'étend sur les années 1935-1940 : en juillet 1940, Queneau note dans son journal :

> Il y a de bonnes choses dans le livre du P. Jaegher. Je comprends mieux mon indigence mentale (expression peut-être peu adéquate). Je suis entré sur la voie spirituelle durant l'été 1935. Je suis parti avec de bons principes, je crois — grâce à Guénon : pas d'exotisme visionnaire, point de désirs du fantastique, et autres vanités. Plus tard j'ai compris tout ce qui se mêlait encore de rationnel à « cela ». Plus tard encore j'ai compris les voies de l'action et de la dévotion. Quand je dis « j'ai compris », je veux dire j'ai entrevu… Rien de plus éloigné que du yoga à la théosophiste sauce et des « écoles de volonté » ; aucun désir d'en tirer quelque « profit ». Et le fait est que je n'en ai tiré aucun profit — Dieu merci.
>
> « Cela » se passe dans la pointe de l'esprit. Je n'en puis rien dire[2].

Vers le printemps de 1968, il retrouve son ancienne l'inclination pour la spiritualité, qui durera jusqu'à sa mort en 1976. Le fait se manifeste dans certains poèmes de *Fendre les flots*, recueil de poèmes qu'il a rédigé de juillet à novembre 1968, dont les sujets touchent à la révision de sa propre vie envisagée comme une navigation, aux significations astrologiques, spirituelles ou mythiques.

La question de la gnose, voire l'ésotérisme et la spiritualité, est le point névralgique dans

[1] Le colloque international de Messine en 1966 sur les origines du gnosticisme a adopté pour définition du terme de « gnosticisme » entendu comme gnosticisme chrétien, « un certain groupe de systèmes du II^{ème} siècle ap. J.-C. que tout le monde s'accorde à nommer ainsi », et pour celle de « gnose » la « connaissance des mystères divins réservée à une élite » indépendamment des époques. (Jean Borella, *Problèmes de gnose*, L'Harmattan, 2007, p. 160).

[2] *Journaux*, p. 485-486.

les études sur Raymond Queneau. Il est difficile de discerner le degré de sincérité de son adhésion, et de mesurer ce que l'écrivain en incorpore dans ses œuvres. Si l'on est expert en ce domaine, on peut interpréter, par exemple, les œuvres de Queneau en tant que représentation symbolique de doctrines ésotériques, dont la signification véritable ne se révèle qu'aux initiés. Certains spécialistes, Alain Calame et Emmanuël Souchier notamment, font des commentaires approfondis, en s'appuyant en particulier sur l'influence de René Guénon sur Queneau. C'est ainsi qu'Alain Calame, dans son article « *Le Chiendent* : des mythes à la structure », déploie son interprétation du roman en établissant de façon cohérente un système adapté aux doctrine ésotériques, interprétation qui est, au demeurant, étrangère aux yeux des non-initiés.

Nous ne pouvons pas ignorer que Raymond Queneau a beaucoup lu et relu les œuvres de René Guénon. Florence Géhéniau, auteur de *Queneau analphabète*, sous-titré « Répertoire alphabétique de ses lectures de 1917 à 1976 », établit un « palmarès » à la fin de son ouvrage. Parmi les listes établies à partir du répertoire alphabétique, il y en a une intitulée « liste des auteurs les plus appréciés », pour laquelle Florence Géhéniau a « additionné toutes les œuvres que Queneau a lues, en tenant compte des titres qu'il avait lus à plusieurs reprises ». Le champion est sans conteste René Guénon, dont le nombre global de lectures des œuvres atteint 184, surpassant largement le deuxième et le troisième auteurs appréciés, respectivement André Gide 79, et Pierre Mac Orlan 61[1]. Par exemple, Queneau a relu l'un des livres de Guénon, *L'Erreur spirite*, dix-sept fois sa vie durant : il l'a lu pour la première fois en mars 1923, juste après la publication du livre ; il l'a relu encore trois fois en cette même année 1923, et cinq fois de nouveau jusqu'en janvier 1937 ; puis il a repris cet ouvrage en mai 1968, et jusqu'à sa mort en 1976 il l'a relu encore sept fois. Anticipant et confirmant ces statistiques, Queneau, selon la biographie de l'écrivain rédigée par Michel Lécureur, aurait reconnu de lui-même à la fin de sa vie devant son fils Jean-Marie : « J'ai trop lu René Guénon[2] ».

Or, si on examine de près le travail de Géhéniau, il apparaît que la lecture de Guénon par Queneau se concentre, non pas dans sa première période de spiritualité, c'est-à-dire 1935-1940, mais dans les années 1920 et la première moitié des années 1930. À l'instar de Florence Géhéniau, essayons d'établir un barème qui nous permettra de savoir dans quelles

[1] Florence Géhéniau, *Queneau analphabète*, édité par l'auteur, Bruxelles, 1992, t. 2, . XXXV.
[2] Michel Lécureur, *Raymond Queneau / Biographie*, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2002, p. 60.

années Queneau a fréquenté particulièrement les ouvrages de Guénon, ceux publiés avant 1940, à savoir : *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues* (publié en 1921) ; *Le Théosophisme* (1921) ; *L'Erreur spirite* (1923) ; *Orient et Occident* (1924) ; *L'Ésotérisme de Dante* (1925) ; *L'Homme et son devenir selon le Vêdânta* (1925) ; *La Crise du monde moderne* (1927) ; *Le Roi du monde* (1927) ; *Autorité spirituelle et pouvoir temporel* (1929) ; *Le Symbolisme de la croix* (1931) ; *Les États multiples de l'être* (1932) ; *La Métaphysique orientale* (1939). Afin de ne pas compliquer inutilement l'examen, additionnons simplement le nombre de lectures effectuées chaque année, sans tenir compte du nom de l'ouvrage concerné :

année	nombre de lectures
1921	1
1922	2
1923	6
1924	9
1925	8
1929	5
1932	2
1933	3
1934	2
1935	8
1937	1
1939	2

On peut remarquer que la lecture de Guénon se concentre dans les années 1920, notamment aux alentours de 1923-1925. Pendant son service militaire, de novembre 1925 à avril 1927, Queneau interrompt sa lecture de Guénon, qu'il ne reprendra qu'en juin 1929. On peut noter aussi une intensification spontanée des lectures en 1935, année qui voit Queneau prendre huit fois des ouvrages de Guénon de juillet à décembre. Cela confirmerait l'entrée de l'écrivain dans la voie spirituelle « durant l'été 1935 ». Mais après cette reprise explicite en 1935, la lecture de Guénon a sensiblement diminué. Il faut noter

tout de même à cet égard le fait que Guénon ne publie pas de livres après *États multiples de l'être* en 1932 jusqu'à *La Métaphysique orientale* en 1939. Cela étant, Queneau ne revient pas souvent à Guénon pendant sa première période de spiritualité, 1935-1940.

C'est que, aussi fortement influencé est-il par Guénon, dans cette période Queneau lit beaucoup d'autres livres concernant la religion ou la spiritualité : *La Spiritualité chrétienne* de R. P. Pourrat en septembre 1935, *Le Mandéisme et les origines chrétiennes* d'A. Loisy en novembre 1935, *La Critique des traditions religieuses chez les Grecs* de P. Decharme en janvier 1936, *La Clef traditionnelle des Évangiles* de P. Vulliand en avril 1936, *La pratique de la présence de Dieu* de F. Laurent de la Résurrection en octobre 1936, *Introduction à la vie et aux vertus chrétiennes* de Jean-Jacques Olier de novembre à janvier 1937, entre autres. Il n'était donc pas moins intéressé par d'autres formes de religion et de spiritualité que par les doctrines de Guénon.

D'autre part, lorsqu'on parle de gnosticisme à propos de René Guénon, il faut bien voir ce que le mot « gnose » signifiait pour Guénon. Ce n'est pas le lieu ici de débattre de la définition exacte de la gnose, de son origine et de ses développements, de ses relations ou ses non-relations avec le christianisme ou avec l'hellénisme, de son antériorité ou postériorité par rapport au christianisme, etc. Notons seulement que Guénon considère le « gnosticisme », mouvement chrétien qui se développe en particulier au II^{e} siècle dans le bassin méditerranéen, plutôt péjorativement. Il s'en tient à la distinction du gnosticisme et de la gnose, connaissance métaphysique ou science sacrée par excellence, dont la compréhension ne s'opère que par le moyen de l'intuition intellectuelle pure.

> Il est assez difficile de savoir aujourd'hui d'une manière précise ce que furent les doctrines assez variées qui sont réunies sous cette dénomination générique de « gnosticisme », et parmi lesquelles il y aurait sans doute bien des distinctions à faire ; mais, dans l'ensemble, il apparaît qu'il y eut là des idées orientales plus ou moins défigurées, probablement mal comprises par les Grecs, et revêtues de formes imaginatives qui ne sont guère compatibles avec la pure intellectualité ; on peut assurément trouver sans peine des choses plus dignes d'intérêt, moins mélangées d'éléments hétéroclites, d'une valeur beaucoup moins douteuse et d'une signification beaucoup plus sûre[1].

Il est vrai que Guénon a participé dans sa jeunesse à l'Église gnostique, restauration de l'ancienne Église faisant référence aux grands gnostiques comme Simon le Magicien ou

[1] René Guénon, *Orient et Occident*, Payot et Cie, 1924 ; éd. de la Maisnie, 1987, p. 197-198.

Valentin, dirigée par le patriarche Jules Doinel sous le nom de « Valentin II ». Mais l'attitude de Guénon à l'égard de l'Église gnostique est fort ambiguë. Il a écrit plus tard à Noële Maurice-Denis Boulet qu'il « n'était entré dans ce milieu de la *Gnose* que pour le détruire. » En tout cas, les doctrines néo-gnostiques qui situent la gnose dans le monde spirituel ne sont pas compatibles avec les pensées ultérieures de Guénon, qui considère la gnose comme la connaissance de la Réalité divine qui est absolument réelle, obtenue par la pure intellectualité[1]. Dans ce cas, il ne faudrait pas confondre l'adhésion de Queneau à la pensée de Guénon et son intérêt scientifique pour le « gnosticisme », mouvement religieux qui évolua à l'aube du christianisme.

Queneau est profondément influencé par Guénon à certains moments de sa vie, mais en même temps, il porte toujours un intérêt scientifique à la gnose ou au gnosticisme, voire à la question de la religion en général. En effet, dans les années 1930, Queneau a assisté aux cours d'Henri-Charles Puech sur la Gnose. Mais sa curiosité pour cette forme de pensée semble remonter à sa jeunesse. Citons le témoignage de Claude Simonnet : « Je lui ai posé la question ; je lui ai dit : "Votre intérêt pour la Gnose devait quand même être antérieur au cours de Puech" […]. Il m'a répondu dans une lettre qu'il avait consulté l'Annuaire des Hautes-Études et qu'il n'avait commencé à suivre les cours de Puech qu'au moment de la rédaction de *Gueule de Pierre*, mais que son intérêt pour la Gnose existait déjà à l'époque du *Chiendent*, car il venait de Flaubert, de *La Tentation de saint Antoine*[2]. » Selon *Queneau analphabète*, l'écrivain a lu *La Tentation de Saint-Antoine* en 1918, 1920, 1921 et 1967. Si l'on en croit Queneau, son intérêt pour la gnose pourrait remonter, avant la première lecture de Guénon en 1921, à 1918 à l'âge de quinze ans. En 1921, Queneau lit *La Première tentation de Saint-Antoine* en avril et *La Tentation de Saint-Antoine* en octobre, ce qui l'a peut-être amené à lire Guénon, *Introduction à l'étude des doctrines hindoues*, en décembre. Quoi qu'il en soit, il n'est pas certain que, aux yeux de Queneau à cette époque, la gnose du livre de Flaubert et celle de Guénon soient liées.

Jusqu'à maintenant, les études sur Raymond Queneau privilégient, lorsqu'il s'agit de la gnose ou du gnosticisme, son adhésion à la pensée de René Guénon, en laissant de côté son intérêt scientifique pour ce problème. Pour notre part, nous voudrions aborder le problème de la gnose chez Queneau en mettant l'accent en particulier sur ses connaissances

[1] Jean Borella, *op. cit.*, p. 143-167.
[2] « Entretien avec Claude Simonnet », *AVB*, n.s. n° 32-33, mars 2004, p. 48.

concernant le « gnosticisme », car, alors que son adhésion à la pensée guénonienne est sporadique, son intérêt pour la religion en général est constant. Appliquer une doctrine qui captive l'esprit d'un écrivain de façon irrégulière à l'analyse de l'ensemble de ses œuvres ne paraît guère probant. En outre, la question de Guénon dans l'œuvre de Queneau est déjà assez minutieusement exploitée par Alain Calame et Emmanuël Souchier, au point que ceux qui ne sont pas versées dans la pensée guénonienne sont incapables de pénétrer dans leur discussion.

Nous l'avons noté ci-dessus, dans la deuxième moitié des années 1930, Queneau fréquente un spécialiste des questions de spiritualité et de religion. De 1932 à 1939, il suit les cours d'Henri-Charles Puech sur la gnose et le manichéisme à l'École Pratique des Hautes Études. Queneau, conservant son intérêt pour la question religieuse, noue une amitié intellectuelle avec cet historien des religions jusqu'à la fin de sa vie. Dans son journal, le 5 novembre 1940, l'écrivain note : « Je vais au cours de Puech […]. Puech raconte diverses histoires intéressantes » ; et en 1961 : « Jeudi, j'ai passé trois heures avec Puech, toujours abondant et varié […][1] ». Lorsque Queneau travaille pour Gallimard, il propose à Puech, d'une part, de diriger *Histoire des religions* pour l'Encyclopédie de la Pléiade, et, de l'autre, de rassembler ses articles sous un seul ouvrage. Les deux propositions, après un long moment d'hésitation et de préparation, sont finalement réalisées. *Histoire des religions*, en trois tomes, est publié successivement, en 1970, en 1972 et en 1976, et *En quête de la Gnose*, en deux tomes, est publié en 1978, après la mort de Raymond Queneau le 25 octobre 1976. Dans les deux ouvrages, Puech rend hommage à Queneau : l'historien termine sa préface d'*Histoire des religions* par ces phrases : « Est-il besoin de dire tout le plaisir et le profit que j'ai eus à m'entretenir et à travailler avec l'ami de vieille date qu'est pour moi M. Raymond Queneau ? Ce n'était que poursuivre, sur un sujet qui n'a cessé de nous passionner l'un et l'autre, des conversations nouées il y a près de quarante ans[2] » ; il écrit également vers la fin de la préface d'*En quête de la Gnose* : « Je ne puis que me souvenir, avec reconnaissance, de tout ce que la publication de cet ouvrage doit à l'amitié de Raymond Queneau, disparu au moment même où le manuscrit était près d'être envoyé à l'impression : il l'avait souhaitée depuis longtemps et en a fortement

[1] *Journaux*, p. 517, 1019.
[2] *Histoires des religions*, Encyclopédie de la Pléiade, publié sous la direction d'Henri-Charles Puech, Gallimard, t. I, 1970, p. XXVII.

appuyé le projet[1] ».

Selon Serge Hutin, auteur des *Gnostiques* dans la collection « Que sais-je ? », Puech a abordé le gnosticisme selon « une méthode *phénoménologique* : au lieu de faire porter l'accent sur le détail des doctrines, des mythes ou des rites, on se préoccupe de mettre en valeur l'*attitude* spécifique, les démarches spirituelles caractéristiques qui les conditionnent ; on dégage les grands thèmes (qu'ils soient exprimés ou implicites) qui se retrouvent en dernière analyse derrière les idées, les images, les symboles gnostiques[2] ». Une relecture attentive des ouvrages de Puech permettrait de savoir pourquoi Queneau a été attiré par cette doctrine et comment il l'a assimilée dans ses activités intellectuelles et dans sa création littéraire.

Au-delà des ouvrages de Puech qui nous fourniront les idées principales des gnostiques, et afin d'examiner les doctrines en détail, nous nous référerons en particulier à *La Naissance du christianisme* d'Alfred Loisy et à *La Spiritualité chrétienne* de Pierre Pourrat, deux livres lus par Queneau, respectivement en février 1934 et en septembre 1935, donc autour de la période qui voit l'engagement spirituel de l'écrivain, chacun consacrant certaines pages au gnosticisme[3]. Nous recourrons également à *La Gnose valentinienne et le témoignage de Saint Irénée* de François-Marie-Matthieu Sagnard[4], paru en 1947, ouvrage qui n'est pas enregistré dans le répertoire des lectures de Queneau. Nous consulterons aussi le livre de Sagnard pour sa traduction fiable en français de la partie de la gnose valentinienne[5] du texte de Saint Irénée, *Réfutation de toutes les hérésie*s, dans lequel l'évêque de Lyon, au II^e^ siècle, attaque différentes écoles de gnostiques en décrivant minutieusement leurs théories ; Queneau aurait lu le texte de Saint Irénée en latin (ou partiellement en grec[6]) dans les cours de Puech dans les années 1930.

---

[1] Henri-Charles Puech, *En quête de la Gnose*, Gallimard, t. I, 1978 (désormais dans ce chapitre désigné : Henri-Charles Puech, *op. cit.*), p. XXX.

[2] Serge Hutin, *Les Gnostiques*, PUF, coll. « Que sais-je ? », quatrième édition, 1978, p. 7-8.

[3] Alfred Loisy, *La Naissance du christianisme*, Émile Nourry, 1933 ; Pierre Pourrat, *La Spiritualité chrétienne*, t. I, « Des Origines de l'Église au Moyen Age », Librairie Victor Lecoffre, J. Gabalda éd., 1918.

[4] François-Marie-Matthieu Sagnard, *La Gnose valentinienne et le témoignage de Saint Irénée*, Vrin, 1947.

[5] Saint Irénée décrit les doctrines valentiniennes en rapportant particulièrement celles de Ptolémée, disciple immédiat de Valentin, car Irénée, qui n'a pas connu directement Valentin, a affaire à la première génération de ses disciples (Sagnard, *op. cit.*, p. 95-96). Pour ne pas confondre les choses, nous utilisons les termes « la gnose valentinienne » plutôt que « la gnose de Valentin ».

[6] Le texte original de Saint Irénée en grec ne nous est parvenu qu'en partie ; par contre, nous disposons d'une très ancienne et complète traduction en latin. Sagnard, *op. cit.*, p. 11-12.

La définition du mot « gnose » est déjà une affaire peu simple. *Le Trésor de la Langue Française* nous propose la définition suivante : « Connaissance se présentant non comme un savoir acquis, mais comme une intuition salvatrice, une révélation intérieure, reposant sur le dualisme de la connaissance et de l'ignorance, du bien et du mal, de l'esprit et du corps, et se fondant sur l'idée que le monde sensible est dominé par des puissances mauvaises, hostiles au Dieu transcendant, source du monde spirituel que le gnostique cherche à connaître. » En d'autres termes, les gnostiques considèrent le monde où nous vivons comme « mauvais », car il est la créature d'un Démiurge, dieu inférieur, mauvais et ignorant. Ils conçoivent le Salut comme la délivrance hors du monde, en un lieu qu'ils appellent le Plérôme, procurée par la révélation d'un Dieu qui est bon, inconnu et transcendant. Cette révélation n'est accessible qu'aux initiés, élite qui peut acquérir « la connaissance », c'est-à-dire la gnose. Aux yeux de ceux qui ne sont pas familiers de cette forme de croyance, cette doctrine apparaît comme un ésotérisme purement élitiste.

L'étrangeté au monde

Dans la préface de son livre *En quête de la Gnose*, Henri-Charles Puech souligne que, avant d'interpréter doctrines, pratiques ou mythes, il faut tout d'abord s'enquérir de ce qu'est essentiellement ou spécifiquement la gnose, afin de découvrir, dans ce phénomène qui semble abstrait, et de formes variables selon chaque école, la réalité et l'originalité de la pensée gnostique. Selon Puech, le gnostique se fonde sur une attitude, non pas psychologique ou intellectuelle, mais « existentielle », liée à la vie ou à l'être même de l'homme tout entier. Au début, il y a « l'insatisfaction, l'inquiétude, l'anxiété ». Il se sent alors « "étranger" à un monde qu'il en vient à concevoir comme foncièrement étranger à lui-même ». D'où son besoin de se délivrer de son étreinte et de se retrouver soi-même. « Progressivement élaboré, le sentiment qu'éprouve le gnostique d'être "autre" que ce qui l'entoure le conduit à se persuader que, s'il "est dans le monde", il "n'est pas du monde" ». Par conséquent, le désir d'être lui-même se conjoint avec la nostalgie d'un « autre monde » : il est provisoirement « exilé », mais il reviendra à la « Vraie Vie », au « Repos », à la « Plénitude ». La découverte de ce vrai lieu spirituel s'associe pour le gnostique avec la (re)découverte de son être authentique et foncier. « Interrogation sur soi aboutissant à un retour à soi, la "gnose" se confond pour lui, au fil de sa démarche, avec la recherche, la rencontre, la reprise de lui-même : elle est, abstraitement, le fait d'un *moi* en quête de son

soi[1]. »

L'étrangeté qu'éprouve le gnostique consisterait essentiellement dans le sentiment d'« inadaptation » au monde duquel il se sent rejeté. Le lecteur de Queneau peut imaginer sans peine la sympathie de l'écrivain pour une telle pensée, comme y invite ce passage dans *Chêne et chien* :

> je suis incapable de travailler
> bref dans notre société
> je suis un désadaptaté inadapté
> né-
> vrosé
> un impuissant[2]

Roland Travy dans *Odile*, qui n'est à l'aise ni à son service militaire au Maroc, ni dans le groupe d'Anglarès, ni dans ses recherches mathématiques, figure le personnage type des romans de Queneau. Quant à Bernard Lehameau dans *Un rude hiver*, il incarne une autre forme d'inadaptation à ses alentours. Dans la période de la guerre, il nourrit une haine contre ce qui constitue l'air du temps, comme les pacifistes, le prolétariat, ou « la France démocratique, maçonne et enjuivée[3] ».

Le sentiment « s'il "est dans le monde", il "n'est pas du monde" » n'est pas sans rapport avec le problème de la bâtardise, un des thèmes récurrents. Dans ses recherches de jeunesse, Queneau s'intéresse à beaucoup de fous littéraires qui se croient bâtards. Nous avons analysé ce phénomène à l'aide de la psychanalyse freudienne dans notre chapitre consacré à Œdipe. Clémence dans *Les Enfants du limon* est une bâtarde qui admet pleinement l'illégitimité de sa naissance. Non seulement elle se résigne à son sort défavorable, mais encore, depuis l'enfance, elle ne se permet pas de s'exprimer avec franchise avec ses demi-nièces : « Clémence ne joue pas avec elle [*Agnès*]. Elle est trop grande, elle Clémence, et Agnès aussi. […] Clémence ne joue pas non plus avec Mlle Noémi. Elle est trop petite, elle Noémi[4] » ; elle ne peut pas agir non plus comme une fillette même devant son propre père : « Elle était trop grande maintenant pour qu'il la

[1] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. XIII-XV.
[2] *Chêne et chien*, p. 22.
[3] *Un rude hiver*, p. 919.
[4] *Les Enfants du limon*, p. 746.

prenne dans ses bras, l'embrasse, la caresse[1]. » L'apparition fréquente de l'adverbe « trop » désignerait le sentiment de « dépassement » éprouvé par Clémence, simple prétexte inconscient pour maintenir une distance par rapport à eux. Tout en menant sa vie aux côtés de ses parents en ligne directe, elle se trouve étrangère à ce milieu familial, qu'elle considère également comme « foncièrement étranger » à elle.

Un autre personnage pareillement étranger au monde serait Jacques L'Aumône dans *Loin de Rueil*. Dès son enfance, toujours mal dans sa peau, Jacques, fils d'un bonnetier, s'imagine d'une haute naissance : « Ne pas être comte, duc ou prince étonne Jacques L'Aumône. Rien ne s'oppose à ce qu'il devienne un jour pape roi de France et grand lama[2] […]. » Ce type de fantasme puéril n'est pas rare, mais ce qui caractérise le personnage de Jacques, c'est qu'il conserve la rêverie, qui lui fait voir cent vies possibles, à l'âge adulte. Or, selon Puech, l'étrangeté qu'éprouve le gnostique progresse et s'approfondit, et « le gnostique, parvenu à la conviction qu'il n'a normalement et en soi rien à faire avec le monde, se fera gloire de se savoir étranger à lui, tirera un motif de joie et d'orgueil de ce titre d'"étranger" qui, comme celui de "fils du roi" ou "des rois" avec lequel il est souvent conjoint, authentifie son être et la noblesse de son origine[3] ». L'ambition de Jacques L'Aumône consisterait à estimer qu'il est « quelqu'un », de la même manière que le gnostique se croit fermement « élu » par le Dieu suprême. Puech explique que la gnose, reconnaissance, est au fond celle de son être authentique et foncier, c'est-à-dire « la recherche, la rencontre, la reprise de lui-même », « le fait d'un *moi* en quête de son *soi* », comme nous l'avons mentionné ci-dessus. La vie de Jacques, qui est une quête incessante de sa véritable identité, se rapproche, malgré la différence de niveau de spiritualité, de celle du gnostique.

Se sentir « étranger » au monde n'est pas un sentiment exceptionnel : tout homme, plus ou moins sensible, peut éprouver ce genre de sentiment. Mais ce qui est caractéristique chez le gnostique c'est, selon Puech, l'idée que « s'il "est dans le monde", il "n'est pas du monde" ». Il ne s'agit pas, par exemple, de l'absurdité du monde qui serait dénué de sens, ni de l'aliénation de l'individu qui perdrait sa maîtrise dans le monde. Il s'agit d'un profond sentiment d'inadaptation, d'un malaise réel dans sa propre identité, amenant la

---

[1] *Les Enfants du limon*, p. 745.
[2] *Loin de Rueil*, dans p. 85.
[3] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 212.

quête de son vrai moi. Dans les œuvres de Queneau, ce sentiment d'étrangeté se manifeste de diverses manières, par exemple dans le thème de la bâtardise, naissance hors légalité entraînant une identité instable, ou dans l'arrivisme du personnage en quête sans fin de son moi rêvé. Le prière d'insérer de *Zazie dans le métro* représenterait implicitement le caractère de tous les personnages de Queneau, roman se déroulant dans « un Paris dont les habitants semblent tous dépourvus de papiers d'*identité*[1] ».

La question du mal

Selon Henri-Charles Puech, le gnostique, qui se sent foncièrement étranger au monde, commence à en prendre conscience à travers l'épreuve du mal, et se pose des questions : « D'où le Mal ? Pourquoi le Mal ? » ; « Que viens-je faire en ce monde ? Qu'ai-je à faire avec lui ? » ; « Comment échapper à la domination de ce monde mauvais, insupportable ? » ; « Que suis-je donc, moi qui m'étonne et souffre de me trouver en lui, qui m'y sens "jeté", déjeté, déchu, misérable ? » ; « Qui suis-je ? » ; « Qu'étais-je ? Qui suis-je maintenant. Que serai-je, que deviendrai-je ? » ; « D'où venons-nous ? Où sommes-nous ? Où allons-nous[2] ? » Par conséquent, la situation actuelle où il vit lui apparaît comme « un paradoxe, une anomalie, un accident résultant de quelque catastrophe, l'épisode d'un drame dont il est la victime provisoire[3] ».

Or, Daniel dans *Les Enfants du limon* est littéralement tourmenté par la question de mal :

> Personne ne pouvait justifier l'existence du mal. Cet homme qui hurle entre les mains du bourreau, sa souffrance durera et se perpétuera et, se dégageant de lui, lui survivra jusqu'à la fin des temps et au-delà, accroissant cette masse d'horreur qui s'est constituée depuis le commencement du monde — en face de Dieu. Le mal était si fort, sa puissance si fabuleuse qu'il arrachait à Dieu de larges pans de l'être. Une tache de sang tombée dans le domaine de l'existence s'élargissait graduellement lentement, sûrement, comme huile. Et ce sang n'était point celui

[1] Appendices de *Zazie dans le métro*, *OC* III, p. 1502.

[2] Ces formules, que les gnostiques utilisent pour définir la « Connaissance », se propagent, explicitement ou implicitement, dans la civilisation occidentale. Pour ne citer qu'un seul exemple, on peut rappeler le titre d'un célèbre tableau de Paul Gauguin, « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » (Musée des Beaux-Arts de Boston). Dans *Les Enfants du limon*, que Queneau rédige à l'époque des cours de Puech, nous pouvons relever les propos de Daniel : « ces philosophies humaines qui semblaient ignorer qu'il y avait eu, qu'il y avait et qu'il y aurait des hommes qui périraient dans les tourments » (p. 808), ou les propos d'Astolphe dans les *Parerga* : « que suis-je ? et qui suis-je ? Et c'est tout » (*OC* II, p. 1366), mais un rapprochement simpliste risquerait l'arbitraire.

[3] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. XVI.

> d'Abel, mais celui du premier supplicié. Comme les chrétiens voient toujours saigner les cinq plaies du Christ, Daniel apercevait roulant du fond des âges un fleuve écarlate charriant du pus et des chairs hachées. Et qui ne venait pas de Dieu. Qui donc avait gribouillé sur le plan de la création avec cette encre immonde ? Qui donc l'avait ainsi rayé[1] ?

Pour Daniel, souffrant d'asthme chronique, le mal est tout d'abord le mal physique. L'origine de ce mal n'est ni celui subi par Abel, qui a été assassiné sans crier gare par son frère, ni celui subi par Christ, qui s'est sacrifié volontairement, mais celui du « premier supplicié », souffrant de la torture du bourreau, car « le vrai mal est celui qui vient de l'homme[2] ». Afin de « justifier l'existence du mal », Daniel ne conçoit ni Dieu ni un être humain, mais un autre créateur, qui a « gribouillé » ou « rayé » des traits infâmes sur la terre dès le début du monde « en face de Dieu ». L'idée de Daniel ressemble à celle du gnostique, qui pense que les hommes terrestres, vivant dans l'avilissement, sont condamnés à subir l'esclavage du corps, et qui considère que ce monde sensible est la création d'un mauvais dieu, Démiurge, qui ignore l'existence du Dieu suprême dans le Plérôme.

Puis, la lecture de l'Ancien Testament, contenant plusieurs passages qui décrivent Dieu faisant du mal au peuple, bouleverse Daniel : « Daniel demeurait plein de stupeur[3]. » Un manuscrit du roman, dans lequel l'auteur a originairement envisagé d'insérer les passages bibliques en question[4], montre comment l'idée de Daniel s'est transformée. Celui-ci affirme que « C'est Dieu qui est l'auteur du Mal » ; « Si Dieu était bon et tout-puissant, continua Daniel, l'Univers ne pourrait être qu'un Paradis. Et si Satan et Adam ont chu, c'est qu'Il avait laissé en eux cette possibilité ; car si la liberté consiste à pouvoir choir, il faut que préexiste le "lieu" de cette chute[5]. » Les propos de Daniel évoquent le fameux épisode de la mythologie gnostique, la chute de Sophia, que nous discuterons en détail plus loin. À la différence du passage que nous avons cité ci-dessus, dans lequel le mal « ne venait pas de Dieu », dans ce manuscrit Daniel suppose que Dieu n'est ni bon ni tout-puissant, puisque l'Univers n'est pas un Paradis. Ici, ce que Daniel se figure paraît être

---

[1] *Les Enfants du limon*, p. 807.
[2] *Ibid.*, p. 807.
[3] *Ibid.*, p. 816.
[4] Appendices des *Enfants du limon*, *OC* II, p. 1354-1368 ; Notes des *Enfants du limon*, *OC* II, p. 1627.
[5] Appendices des *Enfants du limon*, *OC* II, p. 1359, 1365.

le Démiurge, le créateur de ce mauvais monde selon le gnostique. En outre, Daniel déclare : « Il [est] évident que je suis un hérétique […]. J'interprète l'Écriture à ma façon[1]. » C'est une attitude à rapprocher du gnosticisme, lequel, afin de prouver que Jésus Christ est le vrai sauveur envoyé par le Dieu bon et suprême, voit dans le Dieu de l'Ancien Testament le Démiurge, soit le mauvais dieu qui est le créateur de ce monde mauvais. Daniel se plaint de l'existence du Mal qui le surprend de façon agressive : « je voulais me diriger vers ce que je croyais être un bien, et le Mal s'est jeté sur moi à l'improviste, et m'a terrassé[2]. » Daniel éprouve un sentiment d'injustice, de la même manière que le gnostique regarde le monde comme un paradoxe ou une anomalie dont il est la victime. D'autre part, Daniel exprime son souhait « qu'il existe, quelque part une lumière véritable[3]. » L'existence du salut, symbolisée par une lumière qui s'oppose aux ténèbres du mauvais monde, est la croyance fondamentale du gnostique.

Néanmoins, la similitude entre la pensée de Daniel et celle du gnostique s'arrête là. Tout d'abord, Daniel est un personnage qui s'occupe de la « matière ». Dans son enfance, avec sa petite sœur Noémi, il a répété des expériences chimiques dans le « laboratoire » au fond du jardin de sa maison pour découvrir un nouvel élément. À l'âge adulte, il trouve du plaisir à travailler dans le laboratoire d'Astolphe pour fabriquer le papier ou traiter le chiffon. Or, chez le gnostique, pour lequel l'opposition de l'esprit et de la matière, aussi bien que la primauté de l'esprit, sont fondamentales, la « matière », « hylique » selon le terme gnostique, contient tout le mal qui règne sur le monde terrestre. En outre, à la fin du roman, Daniel trouve sa voie d'abord dans la mendicité puis dans le travail, deux exercices niés par le gnostique. Selon Henri-Charles Puech, afin d'obtenir le salut, le gnostique ne requiert pas une activité corporelle quelconque : « la "rédemption", *l'apolutrôsis*, est, avant tout, affaire individuelle, grâce tout intérieure, chose toute spirituelle : elle ne nécessite pas absolument l'intervention d'un rite, le recours à des pratiques extérieures, fût-ce les "œuvres", les "bonnes œuvres", le jeûne, la pénitence, et même la prière[4]. »

Daniel, qui s'est plongé une fois dans la pensée gnostique, s'est-il converti ? Soit. Mais le fait qu'il s'occupe de la matière depuis son enfance nous empêche de penser qu'il est un gnostique par nature. On est plutôt tenté de croire que l'auteur Queneau aurait constaté une

[1] Appendices des *Enfants du limon*, *OC* II, p. 1359.
[2] *Ibid.*, p. 1355.
[3] *Ibid.*, p. 1367.
[4] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. XX.

certaine similitude entre la question du mal chez lui et cette question chez le gnostique, et qu'il l'a projetée sur le personnage de Daniel ; cela ne veut pas dire qu'il ait adhéré complètement à la doctrine gnostique. Nous pourrions imaginer néanmoins qu'il ressentait une certaine sympathie à l'égard de la pensée gnostique sur certains points.

Après avoir examiné l'attitude générale du gnostique expliquée par Puech, l'étrangeté au monde et la question du mal, abordons maintenant des détails de la doctrine qui auraient quelques échos dans les œuvres de Queneau.

Un monde symétrique et le principe de couple

En 1952, dans un numéro des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, Jean-Hugues Sainmont fait paraître un article sur *Les Enfants du limon* de Queneau, dans lequel il remarque l'écho du « gnostique Valentin l'Egyptien[1] ». En s'appuyant sur la concordance du nom « Sophia Hachamoth », dans la mythologie cosmologique de la gnose valentinienne et dans le roman de Queneau, Sainmont propose une lecture ésotérique voire gnostique des *Enfants du limon*, et il conclut que le roman décrit la rédemption des êtres terrestres.

Examinons cette interprétation du roman de près, car, dans l'article de Sainmont, la gnose valentinienne n'est présentée que partiellement. Comme d'autres gnosticismes chrétiens qui ont évolué dans la seconde moitié du II^e^ siècle, les valentiniens considèrent le Dieu de l'Ancien Testament comme le Démiurge, ce mauvais dieu qui aurait créé le mauvais monde où nous vivons, et Jésus Christ comme le vrai Sauveur, que le Père Suprême nous a envoyé. Comment une telle doctrine se constitue-t-elle ? En consultant le chapitre consacré à la gnose dans *La Naissance du christianisme* d'Alfred Loisy, lu par Queneau en février 1934, tentons d'abord de tracer la cosmologie de la gnose valentinienne, sans trop entrer dans les détails tout de même[2].

Au commencement, il existe un Éon parfait, invisible, incompréhensible, éternel et inengendré, qu'on nomme pro-Principe, Pro-Père ou Abîme. Avec lui coexiste Silence. Par ce couple est émis un autre couple, Intellect, qu'on nomme aussi Fils Unique, et Vérité.

[1] Jean-Hugues Sainmont, « *Les Enfants du Limon* et le Mystère de la rédemption », *Les Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 8-9, 1952, p. 93-95.

[2] La mythologie cosmologique de la gnose valentinienne qui suit est le résumé du livre de Loisy, p. 383-387. Nous échangeons quelques noms de l'Éon utilisés par Loisy contre ceux que l'on utilise plus couramment dans les études de la gnose d'aujourd'hui.

Ces quatre éons, répartis en deux couples, forment la Tétrade primitive. Puis, de ces deux derniers Éons naissent Logos et Vie, et, de ces deux derniers naissent Homme et Église. Ces huit Éons, réparties en quatre couples, forment la suprême Ogdoade. Par la suite, Logos et Vie donnent naissance à cinq couples, soit dix Éons, et de même, Homme et Église produisent six couples, soit douze Éons. Finalement, il existe quinze couples, soit trente Éons, répartis en trois groupes, l'Ogdoade, la Décade et la Dodécade, qui forment par leur ensemble le Plérôme. Jusque-là, la cosmologie gnostique, décrivant uniquement le monde spirituel et transcendant, est abstraite ; afin d'expliquer la genèse du monde sensible qui est phénoménal, accidentel, corruptible et destiné à périr, les valentiniens y insèrent un gros accident : la chute de Sophia.

Le quinzième et dernier couple est formé par Thélétos et Sophia. Or Sophia ressent le désir déraisonnable de comprendre la grandeur infinie du Père suprême, Abîme que seul Intellect, Fils Unique, est capable de comprendre. Sophia subit une altération profonde et est finalement sur le point d'être engloutie et dissoute. Dans son désordre, elle conçoit, sans son partenaire Thélétos, un fruit imparfait, matière informe et principe du mal, Hachamoth, qu'elle rejette hors du Plérôme. Sophia elle-même est retenue dans le Plérôme.

Avant de prêter attention à la ressemblance du nom de cet Éon avec celui de l'un des personnages des *Enfants du limon*, considérons les influences qu'a pu exercer une telle cosmologie sur Queneau.

Le principe de couple rappelle aux lecteurs le premier roman, *Le Chiendent*. Comme Claude Simonnet le signale, « la plupart des personnages apparaissent deux par deux […]. C'est là, semble-t-il, une des lois du ballet[1] ». Dans *Le Chiendent*, les personnages, même marginaux, apparaissent et se conduisent toujours par paire, en effectuant des permutations. Néanmoins, dans le chapitre V, à la noce d'Ernestine et du Père Taupe, il y a quinze convives au total, répartis en sept couples, plus Mme Cloche qui est exclue de ce système symétrique : elle perturbe le système et y introduit une asymétrie. Mme Cloche, qui convoite frauduleusement le trésor du Père Taupe, rappelle la Sophia gnostique qui éprouve le désir inconsidéré de connaître le Père suprême, lequel est invisible et incompréhensible. La curiosité illégitime de Sophia entraîne la naissance du « principe du

[1] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, p. 45.

mal », qui deviendra selon les gnostiques le fondement de tout le mal infectant notre monde ; de même, Mme Cloche dans *Le Chiendent* deviendra à la fin du roman Missize Aulini, la reine qui causera, sous des formes astronomiques et météorologiques, tous les malheurs humains.

On ignore si Queneau connaissait la mythologie cosmologique des valentiniens lors de la rédaction du *Chiendent* en 1932. Il se peut que non. Mais, lorsqu'il l'a connue, il n'a pu qu'être frappé par la similitude entre la pensée gnostique et son propre imaginaire, l'une comme l'autre avançant que le monde est constitué de façon symétrique, et que s'il se trouve un importun qui trouble cet équilibre, c'est cela qui est au principe du malheur de ce monde.

Revenons à la cosmologie valentinienne. Après que Sophia est revenue au Plérôme, afin d'éviter la catastrophe qu'elle a provoquée, Intellect et Vérité engendrent le seizième couple, le Christ et le Saint-Esprit (Pneûma). Par la suite, tous les éons s'associent pour produire le trente-troisième et le dernier éon, le fruit parfait, le Sauveur Jésus, accompagné des anges. Notons que ni Jésus ni les anges ne forment de couple. Le Plérôme reconquiert ainsi la paix. C'est à partir de ce moment-là que le monde sensible, où nous vivons, est créé. La bonté du Père suprême n'abandonne pas l'avorton Hachamoth : il lui envoie Christ, qui lui donne une sorte de forme et de conscience par laquelle Hachamoth éprouve, avec le sentiment de sa déchéance, tristesse, crainte, désespoir ; le Père lui envoie ensuite Jésus, par la visite duquel ces passions se détachent de Hachamoth et constituent les éléments de la « matière ». Hachamoth subsiste alors comme substance « psychique ». Enfin, en contemplant Jésus accompagné des anges, Hachamoth conçoit et enfante la substance « spirituelle ». Hachamoth tire de la substance psychique le Démiurge, et ce dernier produit les êtres psychiques et matériels, qui remplissent le monde sensible. Le Démiurge, mauvais dieu, qui ne connaît que le monde créé par lui, se croit maître de l'univers et veut créer les hommes selon deux catégories : les hommes matériels (les « hyliques ») et les hommes psychiques (les « psychiques »), alors que dans la réalité il y a trois catégories. Hachamoth a « semé » le « germe » spirituel, et seuls les hommes qui ont reçu cette semence sont formés en tant qu'hommes spirituels (les « pneumatiques »). Les hyliques sont les non-chrétiens et n'ont aucun avenir immortel ; les psychiques sont les chrétiens vulgaires et ont besoin de rédemption ; les pneumatiques sont les prédestinés et sont tous sauvés puisqu'ils sont nés ainsi, il leur suffit donc de se reconnaître.

Un texte de Saint Irénée rapporte « la consommation finale » selon les gnostiques valentiniens. Lisons le passage en question dans la traduction française de Sagnard.

> Lorsque toute la semence [pneumatique] aura reçu sa perfection, Sagesse (Achamoth), leur Mère, quittera le Lieu de l'Intermédiaire pour entrer dans le Plérôme où elle recevra pour époux le Sauveur issu de tous [les Éons] ; de sorte qu'il y aura syzygie du Sauveur et de Sagesse (« Sophia, qui est Achamoth »). Voilà « l'Époux » et « l'Épouse » [de l'Évangile] : l'ensemble du Plérôme est la chambre nuptiale.
>
> Les pneumatiques […], devenus esprits de pure intelligence, ils entreront […] à l'intérieur du Plérôme, pour y être « rendus » à titre d'époux aux Anges qui entourent le Sauveur[1].

Autrement dit, Jésus et les anges qui l'accompagnent attendent, sans former de couples, que les hommes spirituels entrent au Plérôme afin de devenir leurs époux. Les hyliques et les psychiques sans vertu disparaissent dans un embrasement général. Le gnosticisme est une croyance hiérogamique : la plénitude spirituelle est entraînée par la syzygie, réunion des principes complémentaires. Loisy fait la remarque : « la gnose de Valentin est toute nuptiale et se déroule en syzygies, comme une mythologie, et par l'influence, consciente ou non, des mythologies[2]. »

Or, comme nous l'avons constaté dans le chapitre consacré à Ulysse, le mariage ou la formation de couples a une certaine signification dans les romans de Queneau. Certains personnages atteignent leur plénitude en trouvant leur partenaire : Roland Travy et Odile dans *Odile*, Astolphe et Noémi dans *Les Enfants du limon*, Bernard Lehameau et Annette dans *Un rude hiver* ou Cidrolin et Lalix dans *Les Fleurs bleues*. L'histoire (au sens diégétique) se termine par leur mariage ou leur union. Notons ici qu'il existe également des personnages qui, après avoir formé un couple, sortent littéralement de l'histoire du roman : Pierre Le Grand et Catherine dans *Le Chiendent*, Paul Nabonide et Alice Phaye dans *Saint Glinglin*, Charles et Mado dans *Zazie dans le métro*. Or, dans *Une histoire modèle*, Queneau écrit :

> [*La littérature*], lorsqu'elle est narrative, ne peut être autre chose que le récit de tribulations (comiques ou tragiques), récit qui tantôt finit mal, tantôt « bien »,

[1] Saint Irénée, *Réfutation de toutes les heresies*, 1-7-1 ; François-M.-M. Sagnard, *op. cit.*, p. 193. Sagnard utilise la graphie « Achamoth », non pas « Hachamoth ».
[2] Alfred Loisy, *op. cit.*, p. 383.

> c'est-à-dire à la victoire du héros, qui atteint le bonheur (il se marie, a des enfants et cultive son jardin) — c'est-à-dire qu'il sort alors de l'histoire (dans le double sens que peut prendre ici cette expression) : il n'y a pas d'autre moyen d'être heureux[1].

Nous avons ici encore une similitude entre la pensée gnostique et l'imaginaire de Queneau : si « les récits imaginaires ne peuvent avoir pour sujet que le malheur des hommes[2] », force est de sortir de cette histoire afin d'être heureux avec le partenaire ; puisque ce monde où nous vivons est foncièrement mauvais, il faut se reconnaître l'époux d'un Ange pour atteindre le Plérôme, hors du monde sensible. Insistons sur le fait que l'on ignore si Queneau connaissait la cosmologie gnostique lors de la rédaction du *Chiendent* en 1932. Nous nous en tenons à imaginer l'étonnement de l'écrivain lorsqu'il a découvert la genèse d'une doctrine religieuse si proche de son propre imaginaire.

« Il faut sauver la matière »

L'attitude des gnostiques est fondamentalement élitiste. Nous l'avons vu, ils conçoivent trois classes distinctes d'hommes : les « Pneumatiques », c'est-à-dire les « Spirituels », possesseurs de la Connaissance, une élite résultant d'une élection opérée par l'Esprit ; les « Psychiques », qui ont une « âme » mais sont dépourvus d'esprit, et qui ont donc besoin de rédemption ; les « Hyliques », en d'autres termes les « Khoïkes » ou les « Charnels », qui ne sont que corps, matière, boue[3]. Concernant la formation de cette troisième catégorie d'hommes, les « hyliques », citons le texte de Saint Irénée, traduit par Sagnard :

> Lorsque le Démiurge eut ainsi fabriqué le monde, il fit aussi l'homme, le « terrestre », τον χοικον [=fait de limon, χους], tiré, non pas de la terre sèche, mais de la substance invisible, de la fluidité et de l'écoulement de la matière[4].

Selon Sagnard, « la matière représente un élément de résistance, un irrationnel, une sorte de scandale pour la pensée : la gnose ira jusqu'à identifier matière et mal[5] ». Rappelons que, pour les gnostiques valentiniens, « le Démiurge » est le Dieu de l'Ancien Testament, qui créa l'homme à partir de la terre. Le titre d'un roman de Raymond Queneau, *Les*

[1] *Une histoire modèle*, p. 98.
[2] *Ibid.*, p. 21.
[3] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. XXII.
[4] Saint Irénée, *op. cit.*, 1-5-5 ; François-M.-M. Sagnard, *op. cit.*, p. 182.
[5] François-M.-M. Sagnard, *op. cit.*, p. 313.

Enfants du limon, évoque inévitablement cette mythologie biblique. Mais le passage de la cosmologie de la gnose valentinienne qui vient d'être cité semble plus assimilable au titre en question. Bien évidemment, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre consacré à Œdipe, la boue ou le limon est l'un des sujets que Queneau utilise volontiers aussi bien dans ses romans que dans ses poèmes : l'incipit d'*Odile*, où le narrateur prétend être né « à vingt et un ans, les pieds dans la boue[1] », nous fait une certaine impression ; *Petite cosmogonie portative* s'ouvre par « La Terre apparaît pâle et blette[2] », signifiant ainsi que l'origine du monde est la terre ; le deuxième chant de *Petite cosmogonie portative* répète le mot « limon » pour décrire l'apparition du règne végétal[3]. Or, en ce qui concerne le titre *Les Enfants du limon*, Alain Calame remarque que ce titre serait emprunté au dernier vers du « Christ aux oliviers » de Gérard de Nerval[4]. Mais Nerval lui-même n'était-il pas fortement influencé par le gnosticisme ? Rappelons les deux derniers tercets du « Christ aux oliviers » :

> « Réponds ! criait César à Jupiter Ammon,
> Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre ?
> Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon... »
>
> Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire ;
> Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère :
> — Celui qui donna l'âme aux enfants du limon[5].

Les thèmes gnostiques sont ici bien présents comme celui du Démiurge, le mauvais dieu, qui a créé ce mauvais monde. Invoquons de nouveau Saint Irénée qui, après avoir raconté la fabrication de l'homme hylique par le Démiurge, explique comment, selon les gnostiques valentiniens, deux autres catégories d'hommes furent créées : le Démiurge créa l'homme psychique, qui possède « l'âme », en insufflant dans l'homme hylique le souffle de vie ; à l'insu du Démiurge, Hachamoth sema le germe pneumatique, et l'homme qui reçut cette semence devint l'homme pneumatique. Triple création ainsi résumée par

---

[1] *Odile*, p. 517.
[2] *Petite cosmogonie portative*, p. 199.
[3] *Ibid.*, p. 205-206
[4] Alain Calame, « Les Enfants du Limon ou du bon usage des bâtards », *Les Lettres Nouvelles*, novembre 1971, p. 174-180.
[5] « Le Christ aux oliviers » est un poème figurant dans *Les Chimères*, et qui sera repris dans *Les Filles du feu*, recueil de nouvelles et de poésies de Nerval. Le texte cité renvoie aux *Chimères*, Gérard de Nerval, exégèses de Jeanine Moulin, Droz, 1966, p. 71.

l'évêque lyonnais :

> De sorte qu'ils reçoivent :
> leur âme, du Démiurge ;
> leur corps, du limon ;
> leur enveloppe charnelle, de la matière ;
> leur Homme Spirituel (« pneumatique ») de leur Mère Sagesse (Achamoth[1]).

Le dernier vers du « Christ aux oliviers », « — Celui qui donna l'âme aux enfants du limon », laisse entendre que Nerval connaissait très vraisemblablement ce texte de Saint Irénée, sinon la cosmologie de la gnose valentinienne, lorsqu'il a écrit son poème. Il se peut que Queneau ait emprunté le titre de son roman à Nerval, mais il a pu aussi se référer directement à l'évêque lyonnais, car, lors de la rédaction des *Enfants du limon*, il suivait les cours de Puech sur la gnose et Saint Irénée.

Fait significatif, le mot « matière » est plusieurs fois répété vers la fin des *Enfants du limon*. Astolphe, ayant quitté les milieux distingués, lance l'industrie de vieux papiers, et se demande : « Avec du mauvais papier peut-on en faire du bon ? Non. Du carton, c'est tout ce que l'on peut faire », avant de poursuivre : « Évidemment le carton on n'écrit pas dessus. Ce n'est pas comme le hollande. Mais quel déshonneur ? malgré la hiérarchie. Il faut sauver la matière[2]. » Le hollande est une sorte de papier de luxe vergé et très résistant. Le mot « matière » réapparaît quelques pages plus loin : « Cependant Astolphe faisait sortir la matière de sa déchéance[3]. » Il est possible d'entendre dans le mot « matière » le « hylique » gnostique. En outre, ce patron d'un petit laboratoire emploie « sept ouvriers qui travaill[*ent*] pour lui[4] » et veut produire « du papier qui tienne le coup pour soixante-dix-sept générations[5] ». Rappelons que le Démiurge valentinien a disposé sept Cieux, c'est-à-dire sept Anges, sur lesquels il se tient[6]. Ainsi, l'image d'Astolphe se rapproche de celle du Démiurge selon la gnose valentinienne.

Or, tous les spécialistes de l'œuvre de Raymond Queneau reconnaissent que le sept est le chiffre privilégié de l'écrivain : « quant à 7, je le prenais, et puis le prends encore

---

[1] Saint Irénée, *op. cit.*, 1-5-6 ; François-M.-M. Sagnard, *op. cit.*, p. 185
[2] *Les Enfants du limon*, p. 892.
[3] *Ibid.*, p. 909.
[4] *Ibid.*, p. 892
[5] *Ibid.*, p. 881.
[6] Le sept est le chiffre auquel manque l'un pour devenir le huit, chiffre suprême dans le Plérôme.

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 (3×7)[1]. » L'attribution d'un sens gnostique au chiffre sept risquerait une surinterprétation. D'autant que l'attitude d'Astolphe est profondément anti-gnostique. Saint Irénée, ainsi que les spécialistes du gnosticisme, signalent clairement que, pour les gnostiques, l'homme hylique n'obtient jamais le salut gnostique, il n'est donc jamais sauvé. De plus, dans les dernières lignes du roman, Astolphe[2] affirme à Daniel : « nous ferons du beau travail, quelque chose d'honnête et de solide[3] ». Ces propos sont aussi anti-gnostiques, car, selon les gnostiques valentiniens, si l'homme est sauvé, c'est par sa nature pneumatique, et non pas par ses œuvres. Saint Irénée nous rapporte cette idée de la gnose valentinienne : « ce n'est pas par les œuvres, mais par le fait qu'ils sont *naturellement spirituels* qu'ils seront absolument et de toutes façons sauvés[4] ».

Saint Irénée poursuit avec des phrases qui nous intéressent :

> De même que l'élément terrestre ne peut absolument pas participer au salut, — car il n'a pas en lui, disent-ils, la capacité réceptive de ce salut, — de même l'élément spirituel, qu'ils prétendent constituer, ne peut absolument pas subir la corruption, quelles que soient les œuvres où il se trouve impliqué. Comme on voit que l'or, mis dans la boue, ne perd pas son éclat, mais garde sa nature, et que la boue ne peut en rien nuire à l'or : ainsi eux-mêmes, quelles que soient les œuvres hyliques où ils se trouvent mêlés, ne peuvent en éprouver aucun dommage, ni perdre leur substance spirituelle[5].

L'image de l'or ou de la perle dans la boue est très répandue parmi les gnostiques. Cet or est une sorte de métaphore désignant la semence pneumatique jetée par Hachamoth parmi les hommes. Puech souligne l'importance de cette image pour le gnostique : « le gnostique se sait de lui-même, par nature ou essence, "parfait" (*téléïos*). Il est, en droit, comparable à une masse d'or ou à une perle dont la boue ou le fumier où elle est jetée ne peut souiller la pureté ni altérer la substance » ; « un bloc d'or plongé dans un bourbier demeure éternellement de l'or[6]. » Or, cette image nous rappelle un passage dans *Les Enfants du*

---

[1] « Technique du roman », *OC* II, p. 1238.
[2] Par méprise ou exprès, le personnage en question est appelé « Adolphe » dans ce passage.
[3] *Les Enfants du limon*, p. 912.
[4] Saint Irénée, *op. cit.*, 1-6-2 ; Sagnard, *op. cit.*, p. 187.
[5] Saint Irénée, *op. cit.*, 1-6-2 ; Sagnard, *op. cit.*, p. 187.
[6] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. XVIII-XIX, 263.

limon : après le décès de son mari, « Mme Hachamoth se retira dans un couvent laissant sa fortune à son frère […]. L'or sophial vint donc germer pour la matière. Comme c'est simple[1] ». Dans la cosmologie de la gnose valentinienne, la semence pneumatique de Hachamoth dans le monde humain est un épisode de grande importance pour expliquer l'existence des hommes pneumatiques qui seront sauvés par l'acquisition de la gnose. Mais, répétons-le, l'homme hylique, c'est-à-dire fait de pure matière, ne peut être sauvé selon les gnostiques valentiniens. Ce passage des *Enfants du limon* apparaît donc anti-gnostique.

Depuis l'article de Jean-Hugues Sainmont, l'interprétation des *Enfants du limon* à la lumière de la gnose valentinienne s'est imposée parmi les chercheurs. Il est vrai que plusieurs indices montrent que Queneau connaissait à fond la mythologie cosmologique de la gnose valentinienne et le texte de Saint Irénée qui la rapporte, et que l'écrivain s'y référait lors de la rédaction des *Enfants du limon*. Néanmoins, la rédemption ou « la délivrance » décrite à la fin du roman n'est pas proprement valentinienne. Elle demanderait à se référer à la pensée de Guénon, envisagée à l'écart du gnosticisme du II^{e} siècle. Aussi devrions-nous considérer les indices de la gnose valentinienne comme des faits intertextuels parmi d'autres, et non pas comme le signe d'une adhésion à cette doctrine.

Maintenant, revenons sur le choix du titre par l'auteur. Au premier abord, le titre *Les Enfants du limon* évoque, au-delà du patronyme des principaux personnages, la mythologie biblique et rappelle cette phrase dans la Genèse : « le Dieu modela l'homme avec de la poussière prise de la terre ». Par ailleurs, dans d'autres ouvrages de Queneau comme *Odile* ou *Petite cosmogonie portative*, la terre et la boue apparaissent comme l'un des sujets favoris de l'écrivain. Ainsi, le titre revêt déjà des significations multiples. Mais, compte tenu de la participation de Queneau aux cours de Puech sur la gnose lors de la rédaction des *Enfants du limon*, ce titre semble comporter encore une autre signification. Le roman contient maintes allusions à la gnose valentinienne et au texte de Saint Irénée, et l'on ne saurait nier les connaissances approfondies de l'écrivain sur le sujet. Mais le roman présente certaines idées qui ne sont pas compatibles avec la gnose valentinienne. Si Queneau choisit pour titre *Les Enfants du limon*, c'est pour affirmer que ce sont eux qui sont les protagonistes, au sens propre du terme, du roman. Ce sont des gens simples et ordinaires qui sont les premiers acteurs combattant et cherchant à gagner dans le roman,

[1] *Les Enfants du limon*, p. 909-910.

voire dans tous les romans de Raymond Queneau.

Dans les premières pages des *Fleurs bleues*, le duc d'Auge déplore : « Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs[1]. » Dans cet emprunt à Baudelaire, le vers 12 de « Moesta et errabunda » des *Fleurs du Mal* dont une seule lettre est permutée (« Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs ! »), on peut relever aisément l'un des thèmes favoris de l'écrivain, la « boue », d'autant plus qu'il est associé, d'une manière quelque peu saugrenue, au mot « fleurs » qui compose le titre de l'ouvrage. Le ton comique des propos du duc d'Auge semble dissimuler toutefois que l'image des fleurs dans la boue fait signe vers une autre image, répandue parmi les gnostiques, celle de l'or ou de la perle dans la boue. Cette image semble chère à Queneau, car l'ultime phrase des *Fleurs bleues* reprend la même image : « Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues[2]. » Dans la cosmologie de la gnose valentinienne, Hachamoth « sème » parmi les hommes hyliques des « germes » pneumatiques, dont la spiritualité ne sera ni souillée ni altérée par la matière, comme la perle ou l'or plongé dans la boue ne perd pas son éclat. Or, chez Queneau, « l'or sophial vint donc germer pour la matière », puis les plantes croissent et les fleurs s'épanouissent en nourrissant la boue, car « ici la boue est faite de nos fleurs ». Dans l'imaginaire de Queneau, les substances minérales s'allient avec les substances végétales, jusqu'à donner lieu à l'espèce humaine, que l'écrivain appelle les enfants du limon.

« La Gnose et le temps »

En 1952, Henri-Charles Puech fait paraître un article intitulé « La Gnose et le temps[3] » dans le tome XX d'*Eranos-Jahrbuch 1951*, à la suite de la conférence qu'il a donnée à la session d'Eranos à Ascona en Suisse en août 1951. Queneau semble s'être procuré dès sa parution[4] cette revue du cercle hors université de penseur de tous bords.

Impossible de rendre compte de ce long article éminemment riche et instructif, mais tentons tout de même de le présenter ici de façon aussi concise et claire que possible, de telle sorte que l'idée gnostique du temps nous aide à approcher les œuvres de Raymond Queneau sous un nouvel angle. Ce sera une sorte de patchwork de l'article de Puech, mais

[1] *Les Fleurs bleues*, p. 992.
[2] *Ibid.*, p. 1163.
[3] L'article est repris dans *En quête de la Gnose*, t. I, p. 215-270.
[4] Florence Géhéniau, *Queneau analphabète*, t. 2, p. 803.

qui s'efforcera de ne pas trahir les idées du texte original.

Avant d'expliquer minutieusement la notion du temps chez les gnostiques, Puech expose celles de l'hellénisme et du christianisme, afin de mettre en relief la particularité des idées gnostiques.

☆

L'hellénisme conçoit un temps cyclique, bouclé éternellement sur soi sous l'effet des mouvements astronomiques. Un idéal d'intelligibilité assimile l'être authentique et plénier à ce qui est en soi et demeure identique à soi, à l'éternel et à l'immuable. Ici, aucun événement n'est unique, mais il se joue perpétuellement. La durée cosmique est répétition, retour éternel. Ainsi, sur le cercle, aucun point n'est commencement ni milieu ni fin, au sens absolu, ou tous le sont indifféremment. Il n'y a pas d'antériorité et de postériorité chronologiques absolues. Et, puisque tout se répète, il est exclu qu'il puisse surgir au cours de l'histoire quelque chose de radicalement nouveau. D'autre part, l'esprit hellénique est incapable de constituer une authentique philosophie de l'histoire. Par exemple, avec Platon, on dégage les lois de décadence plutôt que de développement : ces lois soumettent le devenir à une dégradation, à partir d'un état idéal primitif conçu sous les espèces d'un mythe. Ainsi, la conception que l'hellénisme se fait du temps et de l'histoire est essentiellement cosmologique. Le temps y est perçu en fonction d'une vision hiérarchisée de l'univers où les réalités inférieures ne sont que les reflets dégradés et nécessaires des réalités supérieures. Sa perpétuité est l'image de l'ordre immuable et parfait d'un univers éternel et éternellement réglé par des lois fixes. Par conséquent, deux sentiments peuvent s'emparer du Grec. Ou bien une admiration à la fois rationnelle, esthétique, religieuse, qui peut aller jusqu'à l'extase dans le *kosmos* qui est aussi bien le « monde » que l'« ordre », sous l'effet des astres, dont l'exacte régularité prouve qu'ils sont animés et intelligents, mus par les dieux. Ou bien un sentiment d'angoisse et de servitude, car les choses sont toujours les mêmes, les astres pèsent d'un poids très lourd sur la destinée de l'homme et lui inspirent l'idée de fatalité ; l'ordre et les lois du *kosmos* étant immuables et éternels, le mieux est de s'y soumettre, de se résigner.

Le temps pour le christianisme est une ligne droite, finie à ses deux extrémités, ayant un commencement et une fin absolue qu'évoquent la *Genèse* et l'*Apocalypse*. Cet univers est

> unique, il n'est ni éternel ni infini, les événements qui s'y passent ne se répéteront jamais. Et ce monde est directement mis en rapport avec la volonté de Dieu, qui se manifeste dans le temps : chacune de ses interventions y marque un moment solennel et décisif de l'histoire. Ici, l'histoire est décidément téléologique et anthropocentrique. Sur la ligne du temps, le christianisme possède pour repère central l'avènement de Jésus, événement concret et datable qui noue et dénoue toute la perspective de l'histoire humaine. Le temps s'écoule en une direction irréversible, et il a une entière réalité et un sens. Une ligne droite trace la marche de l'humanité depuis la Chute initiale jusqu'à la Rédemption finale. Le déroulement de l'histoire est ainsi commandé et orienté par un fait unique, radicalement singulier. Le christianisme, religion nouvelle qui avait besoin de se constituer un passé, se rattache au judaïsme, de sorte qu'il se présente comme la religion la plus vieille, et qu'il obtient les témoignages qui prouvent que l'avènement de Jésus avait été prophétisé dans le passé. L'Église est ainsi parvenue à relier organiquement et continûment le présent au passé. En outre, le sentiment eschatologique fait attendre la Fin du monde, oriente l'esprit du croyant vers le futur d'une direction unilatérale. Enfin, pour le christianisme, l'enjeu du Salut est un individu unique, intégralement fait de l'union d'un corps, d'une âme et d'un esprit, qui joue sa destinée en une seule fois, et dont la vie ne se répétera jamais. Il plonge corps et âme dans le temps, et ressuscitera à la Fin des temps.

☆

Avant de poursuivre l'article de Puech, arrêtons-nous un instant pour examiner les idées du temps chez Raymond Queneau, telles quelles apparaissent dans ses œuvres littéraires ou dans ses essais, en les confrontant aux conceptions du temps propres à l'hellénisme et au christianisme, expliquées par Puech.

Certaines œuvres romanesques de Queneau emploient volontiers le procédé de répétition, et se basent sur la structure circulaire. Est-ce à dire qu'il possède une notion du temps proche de l'hellénisme ? Le 12 février 1940, Queneau note dans son journal :

> Hier à Vêpres je pensais (songeais) à la répétition : le monde religieux (et traditionnel) qui est le monde de la répétition ; et le monde moderne (dynamique : Bergson, Hitler) qui est celui du nouveau et tend vers le monde

brownien et gratuit[1].

Cette bipartition ne correspond pas à celle de Puech. C'est saint Irénée qui fait associer à Queneau deux notions du temps, en rappelant l'idée du Paradis terrestre et celle de la fin de l'histoire. En 1952, dans un entretien avec Roger Vitrac, Queneau signale que « c'est saint Irénée qui a posé le problème : à quoi cela sert-il qu'il y ait eu la chute d'Adam, puisqu'à la fin de l'histoire, il revient au Paradis terrestre ? Sa réponse est optimiste, Adam revient enrichi de l'expérience humaine[2] ». D'autre part, Claude Simonnet nous rapporte un morceau d'une conversation avec Queneau, peut-être susceptible de répondre à notre interrogation : « Au moment de la préparation du livre, Queneau m'avait dit aussi, quand j'en étais venu à lui parler de circularité, de façon très catégorique — alors que parfois il l'était moins : "Ça vient de saint Irénée, et, pour saint Irénée, l'histoire revient sur elle-même ; on revient exactement au point de départ, mais il s'est passé quelque chose". Il avait ajouté : "Curieux de la part d'un père de l'Église". Et pendant des années le cours de Puech a porté sur saint Irénée[3]. » Pour la notion du temps chez saint Irénée, nous disposons d'un autre article de Henri-Charles Puech, intitulé « Temps, histoire et mythe dans le christianisme des premiers siècles[4] ». Selon Puech, saint Irénée, comme d'autres chrétiens, conçoit le temps comme progression linéaire, au cours de laquelle, de la Création au Jugement Dernier, se développe un processus de rédemption et de révélation. L'histoire est centrée sur l'Incarnation et orientée vers l'établissement final du Royaume terrestre du Christ. Cette notion du temps semble comme le rétablissement d'une situation antérieure, la récapitulation du passé, la réintégration de l'humanité dans sa condition première. Mais s'il y a répétition, ou une sorte de retour circulaire, il ne s'agit pas du temps cyclique de type hellénique. Dans le temps selon saint Irénée, le second n'est pas identique au premier. Ce qui était auparavant transitoire et inférieur se retrouvera, grâce à l'Incarnation, stable, plénier et accompli. L'homme sera restauré dans l'état où était Adam avant sa chute, le temps se bouclera ainsi sur lui-même, mais l'humanité rétablie ne sera pas identique à celle

[1] *Journaux*, p. 438.
[2] Propos recueillis de l'article de Paul Gayot, « Genèse de Raymond Queneau », *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 150-151.
[3] « Entretien avec Claude Simonnet », *AVB*, n. s. n° 32-33, mars 2004, p. 48.
[4] *Proceedings of the 7th Congress for the History of Religions, Amsterdam, 4th-9th September 1950*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1951, p. 33-52 ; repris dans *En quête de la Gnose*, t. I, p. 1-23.

des origines de l'histoire. Avant sa chute, Adam était enfant et à cause de son inexpérience il a failli. Au contraire, l'homme restitué à la Consommation du monde sera un Adam d'âge accompli, qui aura crû tout au long de l'histoire et que l'expérience accumulée aura mûri[1].

Une telle conception du temps nous rappelle certaines œuvres romanesques de Queneau. Claude Simonnet remarque que dans *Zazie dans le métro*, dont l'histoire « commence et finit sur un même quai de gare », l'héroïne prononce à la fin « J'ai vieilli », ce qui recouperait la notion du temps de saint Irénée[2]. La bagarre finale aux Nyctalopes qui s'achève sur une opération militaire pourrait être prise pour la Consommation finale dans la Bible. Nous pouvons mentionner également *Journal intime* des *Œuvres complètes de Sally Mara*, dont l'héroïne se trouve au bord de la mer aussi bien au début qu'à la fin du roman, en entendant les mêmes propos : « Tenez bon la rampe » (ou « Tiens bon la rampe »), mais avec un sentiment tellement différent. Néanmoins, le lieu où se trouvent à la fin du roman ces deux héroïnes ne ressemble guère au « Royaume terrestre » des chrétiens. Sally constate aux côtés de Barnabé que sa vie conjugale qui vient de commencer ne sera ni ravissante ni excitante. Quant à Zazie, les mots « J'ai vieilli » dans la bouche d'une fille de treize ou quatorze ans ne suggèrent pas qu'elle s'attende à une vie merveilleuse à l'âge adulte. Certes, Queneau s'intéresse à la notion du temps chez saint Irénée, mais pour examiner de plus près sa conception du temps, il faut recourir à d'autres idées, à celles du gnosticisme à quoi se consacre l'article de Puech.

☆

> Autonome par rapport à l'hellénisme et au christianisme, le gnosticisme les bouleverse. Il considère le monde, création du Démiurge, comme mauvais. Le Dieu Suprême est étranger au monde comme à son histoire. Or, la pensée hellénique est essentiellement cosmologique : pour le Grec, l'idée de « monde » est inséparable de celle d'« ordre », mouvement régulier et éternel des astres, qui s'accorde avec la Providence divine. Pour le gnostique, au contraire, l'action providentielle de Dieu ne consiste plus dans le maintien des lois cosmologiques ; elle intervient pour contredire et rompre la régularité cosmique

[1] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 14-16.
[2] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, p. 150-151.

qui est, pour le gnostique, une répétition monotone et accablante. L'attitude du gnostique est « anticosmique » ou « acosmique ». Le temps cosmique, œuvre du Démiurge, est la caricature de l'éternité, le fruit d'une déchéance, ou tout simplement un mensonge. Par rapport au christianisme, le gnosticisme conçoit deux Dieux opposés. Il assimile le Démiurge au Dieu de l'Ancien Testament, et identifie le Dieu transcendant au Père de Jésus-Christ. Il est ainsi détaché du judaïsme, et par là, de toute perspective historique. La venue du Christ n'a rien à voir avec les prophéties inspirées par le Démiurge. Le passé est condamné et rejeté, et le présent, se désolidarisant d'avec lui, le contredit et l'abolit. Pour le gnosticisme, l'histoire, œuvre du dieu inférieur, ne sert à rien. Le Dieu transcendant brise l'histoire en morceaux et la révèle comme une imposture. La pensée gnostique est une pensée « antihistorique » ou « non historique ».

Le gnostique, hanté par un sentiment obsédant du mal, se refuse à accepter le monde, d'où naissent un dégoût et une condamnation du temps, voire une tentative passionnée de nier le temps. Le temps est perçu comme une fatalité, une servitude commandée par une prédestination naturelle. Le temps est une contrainte qui enserre le vrai moi, et qui éveille le besoin de salut, la nostalgie d'une liberté perdue. Au nom de cette liberté, le gnostique se dresse contre le temps et contre l'ordre du *kosmos*, et il cherche à briser le temps, à détruire le monde. Le temps produit par le Démiurge n'est qu'une imitation de l'éternité, la stabilité et l'infini du Plérôme. En conséquence, entre l'intemporel et le temporel, il n'y a plus continuité, il n'y a que décalage. Le temps, en tant que mensonge, imposture et caricature, n'inspire au gnostique que dégoût et haine.

Le salut gnostique, qui délivre l'homme de la servitude et du mensonge du temps, s'accomplira ainsi dans des conditions essentiellement intemporelles.

Jeté dans le monde inacceptable où règne le mal, le gnostique éprouve un sentiment d'étrangeté paradoxal pour son intelligence. Il recherche une explication pleinement convaincante sur le plan de la connaissance, il désire une Vérité absolue, une Science totale, c'est-à-dire la gnose. La connaissance est avant tout la connaissance de soi. L'explication portera, d'un côté, sur les origines de l'homme, de l'autre, sur sa destinée. Cette explication trouvera son expression dans un mythe cosmologique et un mythe sotériologique : de tels mythes sont chargés d'expliquer à l'homme non seulement sa situation *hic et nunc*, mais aussi son origine, sa réalité authentique, et la certitude du salut comme d'un état éternellement donné. La connaissance de soi qu'apporte la gnose est

retour à un état primitif et permanent. Et le salut met l'homme hors du temps, le ramène à sa condition originelle, intemporelle. Le gnostique est ainsi délivré de la tyrannie du Destin et de l'esclavage du corps et de la Matière. La gnose revêt alors le spirituel d'indifférence et d'impeccabilité : le gnostique peut se montrer, soit indifférent à l'égard du temps, soit le maître du temps, dont il use à sa fantaisie.

Cela ne veut pas dire toutefois que le gnostique soit entièrement affranchi des conditions temporelles. Mais le rôle du temps est réduit au minimum. Ainsi, parfois, la révélation salvatrice se présente comme une tradition transmise dans le temps, mais l'idée de tradition est supplantée par celle d'une révélation discontinue et indépendante. Et des précurseurs, prophètes successivement apparus à certains moments de l'histoire, depuis Adam jusqu'à Jésus, interfèrent de temps à autre avec l'histoire, mais de façon ponctuelle et sans permanence. D'autre part, le salut dépend d'un Sauveur qui intervient dans le temps. Mais ce qui importe seul, ce n'est point le caractère concret, réaliste, historique, du drame qu'est la vie terrestre du Sauveur, mais le caractère intellectuel, exemplaire, intemporel, de la révélation divulguée par le Sauveur. Ainsi, les miracles, la Crucifixion, la Résurrection, n'ont ni réalité plénière ni efficacité concrète : tout au plus sont-ils des symboles ou des exemples. Ou bien un drame fantastique s'est joué derrière la réalité historique, ou bien c'est le décor historique qui a été illusoire, fantomatique, et la réalité qui s'est exprimée à travers lui demeure intemporelle. Enfin, la sotériologie du gnosticisme pourrait impliquer une perspective temporelle : l'eschatologie. Mais la résurrection s'identifie ici à l'éveil de l'esprit à la vérité et à la régénération intérieure par la connaissance. En outre, le gnostique cherche à anticiper la perspective future de la Consommation finale en la réalisant par avance en lui et pour lui : il y participe *hic et nunc* en jouant la scène par le truchement du rite. Ces rites sont des figurations préalables du retour des âmes à leur part transcendante et éternelle. Les événements eschatologiques sont intériorisés.

L'esprit gnostique tend de la sorte à nier le temps, ou à s'en passer et à le dépasser. Mis en présence d'éléments historiques, il les ramène spontanément à de l'intemporel ou à du mythique. La pensée gnostique est, en son fond, une pensée mythique. Elle est dominée par la nostalgie d'une situation initiale qui commande toute actualité. Elle est incapable de penser rationnellement les personnes et les événements de l'histoire. Les concepts deviennent pour elle des schèmes aux contours mal définis, des Entités mi-abstraites,

mi-concrètes, mi-personnelles, mi-impersonnelles, des fragments de durée ou des périodes de temps spatialisés et hypostasiés, des éléments ou des personnages d'un drame mythologique. Individus et faits historiques sont sublimés à mi-chemin entre le réel et le symbolique. Le déroulement du temps lui-même s'insère au sein d'une perspective mythique. En marge du temps historique, et parallèlement à lui, se poursuit un drame mythique dont les acteurs sont les « Éons » ou des Entités transcendantes. Ce sont les différentes phases de ce drame mythique qui donnent à l'histoire ce qu'elle peut avoir de sens, ou, mieux, qui interfèrent avec le cours du temps concret pour le hacher d'une suite décousue de coups de théâtre.

L'effort du gnostique est de dépasser le temps pour se fixer, aussi absolument que possible, dans le monde des réalités intemporelles, dans un univers intelligible et éternellement donné. Le gnostique ne conçoit ni le temporel pur comme le chrétien, ni l'intemporel pur comme l'hellène. L'histoire est pour lui doublée et, finalement, absorbée en majeure partie par le mythe.

☆

Citons les dernières phrases de ce long article :

> Il semble donc que le temporel (sous forme de mobilité, de succession) pénètre l'intemporel, et qu'à l'inverse, l'intemporel (sous forme de transcendant) tende à absorber le temporel. En fait, c'est que, dans l'un et l'autre domaine, nous avons affaire à un intemporel et à un temporel conçus tous deux par une pensée de structure foncièrement mythique. C'est le mythe qui articule à la fois la vision du monde transcendant et celle de la durée historique, — le mythe qui n'est en soi ni éternité ou intelligibilité à la façon hellénique, ni histoire ou durée du type chrétien. Le mythe est de l'intemporel articulé. Il raconte des événements, des aventures, mais indatables, et qui se déroulent hors d'un temps concret, quoique, d'autre part, ils semblent tenir du temps par leur caractère successif. Appliquée au monde intelligible et à la Création, la pensée mythique ne peut donc que contaminer et transformer, dans une même mesure, la vision de l'un et de l'autre. En conséquence, ce temps mythique du gnosticisme risquerait, confronté avec la conception hellénique et la conception chrétienne, d'apparaître comme un concept bâtard participant à la fois de l'une et de l'autre, les chevauchant ou les unissant maladroitement. En réalité, il n'est ni grec ni chrétien, mais répond à une attitude spécifique, autonome, qui, lorsqu'elle a essayé de s'adapter aux positions helléniques et aux croyances chrétiennes, les a toutes deux défigurées[1].

[1] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 269-270.

Le temps circulaire et « la fin de l'histoire »

Le résumé et la citation, quelque peu fastidieux peut-être, contiennent toutefois de riches informations. Sans nous demander si Raymond Queneau adhérait à cette doctrine, nous pouvons relever quelques similitudes entre le temps gnostique et celui de Queneau.

L'hellénisme considère le temps cyclique et sa répétition avec admiration quand il lui paraît refléter l'ordre des astres voire celui du cosmos, ou bien avec un sentiment d'angoisse ou de résignation quand il lui semble figurer la destinée ou la fatalité auxquelles les hommes doivent se soumettre. Or, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, dans *Zazie dans le métro* et *Journal intime* de Sally Mara, deux romans qui se basent sur une construction circulaire, les deux héroïnes, l'une disant « J'ai vieilli » et l'autre constatant que sa vie conjugale sera maussade, semblent regarder le temps qui se répète autour d'elles comme le destin morose qui pèse sur elles. Dans *Une histoire modèle*, écrite en 1942 en pleine occupation et publiée en 1966 pour, selon l'auteur, « fournir un supplément d'information aux personnes qui ont bien voulu s'intéresser aux *Fleurs Bleues*[1] », ces idées se formulent clairement :

> *L'histoire est-elle monotone ?*
>
> Elle devrait l'être. Que ce soit répétition des jours ou des saisons, des guerres ou des révolutions, des catastrophes ou des épidémies, — ses éléments sont toujours semblables et d'une désolante identité. […] Une première vue de l'histoire, surtout annalistique, ne saurait aboutir à rien d'autre qu'au nil novi sub sole [*rien de nouveau sous le soleil*], et à la considération de la fatalité[2].

Le gnosticisme voit également dans le temps une monotonie accablante, mais, tandis que le temps cyclique pour le Grec est une image nécessaire et réelle de l'éternité, pour le gnostique il est la caricature de la vraie éternité, en un mot, un mensonge. Cette conception du temps se retrouve-t-elle dans les œuvres de Raymond Queneau ?

Relisons l'ultime section de son premier roman, *Le Chiendent*. Dans les dernières lignes du roman, l'auteur reprend exactement les phrases de l'incipit. Le procédé n'est pas rare en littérature, quand elle veut donner au lecteur l'impression que les épisodes qui viennent

[1] *Une histoire modèle*, p. 8.
[2] *Ibid.*, p. 91.

d'être racontés recommenceront et se répèteront perpétuellement. En supprimant le mot « Fin » sur lequel se termine le texte dans les placards[1], Queneau semble avoir voulu ce genre d'effet. Ici, ce qui est évoqué par la circularité du roman serait la quotidienneté la plus banale qui emprisonne sans fin les hommes ordinaires.

Mais tournons nos regards sur Missize Aulini, alias Mme Cloche, qui s'exprime largement à la fin de ce roman. Sous une prestance royale, elle proclame qu'elle est aussi bien tous les phénomènes météorologiques qui causent des ennuis aux hommes, que les quatre saisons qui provoquent à chacun des problèmes. Queneau écrit dans *Une histoire modèle*, qui s'ouvre sur une déclaration impressionnante : « L'histoire est la science du malheur des hommes[2] », que les faits météorologiques et saisonniers, étant cycliques, sont perçus comme les premières causes des malheurs des hommes : « Une première réflexion essaiera de découvrir des corrélations entre phénomènes astronomiques, climatiques, etc. et les malheurs des hommes. Ceux-là étant périodiques, on cherche ensuite à déterminer des cycles historiques[3]. » Missize Aulini semble ainsi incarner la malédiction éternellement destinée aux hommes.

D'autre part, pour Queneau, qui rappelle que « les peuples heureux n'ont pas d'histoire », l'histoire subsiste avec quelques perturbations :

> *L'histoire naît avec un déséquilibre.*
>
> Elle continue avec des déséquilibres, et par eux. Les alternances d'excès positifs ou négatifs et de calmes entraînent la réflexion à considérer des périodicités […]. Si l'humanité atteignait un état d'équilibre, il n'y aurait plus d'histoire[4].

Ici, on peut entrevoir l'idée de « la fin de l'histoire » : sous l'influence de la philosophie de Hegel professée par Alexandre Kojève, Queneau considère que, après une suite d'agitations, ou de mouvements dialectiques selon les termes hégéliens, survient « la fin de l'histoire ». Hegel pense que l'histoire consiste dans le mouvement dialectique entre le Maître et l'Esclave. En ce sens, selon Kojève, l'abolition des classes, plus concrètement le défilé des troupes de Napoléon I[er] sous les yeux de Hegel au terme de la bataille d'Iéna

[1] Variantes du *Chiendent*, *OC* II, p. 1480.
[2] *Une histoire modèle*, p. 9.
[3] *Ibid.*, p. 13.
[4] *Ibid.*, p. 16.

représente la fin de l'histoire car cela signifie, en quelque sorte, aussi bien la réalisation d'un nouvel ordre militaire et juridique que celle de la raison philosophique. Dans *Une histoire modèle*, Queneau expose une idée semblable : puisque l'histoire est la science du malheur des hommes, lorsque l'humanité acquiert le bonheur, il n'y a plus d'histoire. Mais si l'histoire possède une fin, n'est-elle pas cyclique ? Queneau ne manque pas de signaler cette contradiction:

> *Notion de périodomorphie.*
>
> Si l'histoire d'un groupe se termine par la constatation de son état d'équilibre, et s'il en est de même de celle de toute l'humanité, les cycles qui se manifestent entre-temps ne sauraient avoir d'autre signification que de manifester des déséquilibres et non la nature essentiellement périodique de la réalité historique. Ce ne seraient alors que des pseudo-périodes[1].

Si l'histoire possède vraiment une fin, les phénomènes astronomiques, comme jour et nuit, mois et année, ainsi que les phénomènes météorologiques, ne seraient que des « pseudo-périodes » qui ne correspondent pas à « la nature essentiellement périodique de la réalité historique ». Cette idée se rapproche de celle du gnosticisme, selon laquelle les phénomènes cycliques dans le cosmos ne présentent pas la vraie éternité, mais ne sont que mensonge[2].

Missize Aulini apparaît à la fin du roman comme la représentante des malheurs perpétuellement assignés aux hommes, mais en vérité, son règne n'est établi que depuis peu, sur le mode, semble-t-il, de l'improvisation : « Depuis dix ans, je potasse la météorologie[3]. » En outre, honteuse de ce qu'elle a fait dans le passé, elle se demande si elle peut « éponger le temps » pour recommencer tout : « Alors comme ça, l'temps, c'est rien du tout ? Pus d'histoire[4] ? » Puis, trois personnages, Mme Cloche, Saturnin et Étienne, franchissent « les fausses couches temporelles de l'éternité[5] » pour parvenir à un soir de juin. Dans les *Parerga*, ce qu'ils franchissent c'est « les zones insalubres du mauvais

[1] *Une histoire modèle*, p. 106.
[2] Queneau mentionne par ailleurs l'assimilation arbitraire entre les cycles naturels et les cycles historiques à la page 109 et 113 d'*Une histoire modèle*.
[3] *Le Chiendent*, p. 245.
[4] *Ibid.*, p. 246.
[5] *Ibid.*, p. 247

temps [1] », le terme « temps » étant ambivalent : temps météorologique et temps chronologique. Le texte définitif évoque plus explicitement le temps chronologique, qui ne va toutefois pas sans ambiguïté. Faut-il voir dans ces « couches temporelles » qu'ils franchissent une sorte de strate historique, ensemble de choses qui s'accumulent dans le temps ? Mais alors, pourquoi « fausses couches », sinon que l'expression rappelle une des activités de Mme Cloche, à savoir celle d'avorteuse ? D'un autre côté, « l'éternité », avec l'article défini, désignerait une vraie durée de temps, une entité authentique et perpétuelle. L'éternité, temporalité qui existe réellement, a-t-elle mis au monde un fœtus mal formé, en d'autres termes, un temps inauthentique ? Ainsi, « les fausses couches temporelles de l'éternité » font penser à Hachamoth dans la mythologie gnostique, avorton que conçoit dans son désordre Sophie, éon suprême et éternel, sans participation de son mari. Ce fruit imparfait et informe est, selon le gnostique, l'origine de notre monde mauvais qui n'est que mensonge. Avec l'expression « les fausses couches temporelles de l'éternité » à la fin du roman, le narrateur du *Chiendent* semble dissoudre tout ce qu'il vient de raconter en affirmant que c'était un mensonge : il s'avise d'annuler, ou bien, pour emprunter le mot de Saturnin, de « littératurer » ce qu'il a écrit en quatre cents pages. Certes, le roman se base sur une construction circulaire, donnant l'impression d'une répétition éternelle de ce qui est raconté. Mais le temps qui s'écoule dans le roman n'est qu'un mensonge ou une illusion, en un mot, une fiction. La circularité et la répétition dans une fiction n'ont rien à voir avec celles qui ont lieu dans la vraie éternité.

L'idée de temps cyclique comme fatalité se trouve chez le Grec, elle n'est pas propre au gnostique. Le gnostique, à la différence du Grec, considère cette périodicité ou cette répétition comme, non pas la vraie image de l'éternité, mais la caricature mensongère de la vraie éternité. Le cadre temporel, dans *Le Chiendent*, se rapproche du temps gnostique. Selon le gnostique, le monde dans lequel nous vivons est la création d'un Démiurge, d'un dieu mauvais ; aussi ce monde, incluant l'histoire qui s'écoule, n'est-il qu'un mensonge. De la même manière, Queneau admettrait-il que le roman qu'il a écrit, feignant de représenter le temps cyclique de l'histoire, n'est qu'une simple fiction, sans aucun rapport avec le monde réel ? Nous n'avons pas, répétons-le, la confirmation que Queneau, à l'époque de la rédaction du *Chiendent*, connaît la pensée gnostique. Nous nous en tenons

[1] Variantes du *Chiendent*, *OC* II, p. 1480.

donc à signaler la proximité entre la pensée gnostique et l'imaginaire de Queneau.

La question de « la fin de l'histoire » fait penser, par ailleurs, à un autre roman de Queneau, dont l'allure mythique est indiscutable, à savoir *Saint Glinglin*. Au premier abord, le temps qui s'écoule dans *Saint Glinglin* paraît être celui du christianisme, d'autant plus que, comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, Queneau lui-même affirme : « *Saint Glinglin* c'est uniquement chrétien[1]. » Suite aux mésaventures vécues par les habitants de la Ville Natale, à la fin du roman, et grâce au sacrifice de Jean Nabonide, qui rappelle d'ailleurs fort explicitement celui du Christ, s'établit un état de quiétude qui restaure leur état originel, en d'autres termes, qui les introduit au Royaume terrestre. L'intrigue du roman fait penser à l'idée de temps chez saint Irénée, en ce sens que « l'histoire revient sur elle-même ; on revient exactement au point de départ, mais il s'est passé quelque chose ».

Retournons à l'idée de « la fin de l'histoire » de Hegel en l'examinant de plus près. Le temps de Hegel, selon Kojève, est circulaire, mais diffère du temps cyclique. À la différence du cycle, succession de phénomènes périodiques et répétitifs, le cercle n'est parcouru qu'une seule fois. C'est un mouvement « qui revient en soi-même, qui présuppose son commencement et [qui] ne l'atteint (erreicht) qu'à la fin ». Le cercle présuppose son commencement, c'est-à-dire qu'avant le mouvement, il existe l'identité de l'Homme, mais elle n'est pas encore révélée : « cette *origine* de l'Homme n'existe pas *pour* l'Homme. » L'Homme, c'est l'Action. Et « l'Histoire est l'histoire de l'Action humaine, et cette Action est la "*suppression*-dialectique" de l'opposition entre l'Homme et le Monde ». Le mouvement dialectique, ou l'Histoire, est le processus de la révélation de l'Être par le Discours. Kojève formule l'idée hégélienne en ces termes : « L'Histoire qui a *commencé* a donc nécessairement une *fin* : et cette *fin* est la révélation discursive de son *commencement*[2]. » Dans *Une histoire modèle* de Queneau, cette conception de l'histoire se révèle[3].

---

[1] *AVB*, n.s., n° 32-33, mars 2004, p. 42.

[2] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 391-392.

[3] Dans sa thèse, Stéphane Bigot illustre magistralement la conception de l'histoire chez Queneau par rapport à l'idée de « la fin de l'histoire » hégélienne professée par Kojève : « il n'y a que trois mondes : le monde historique où le temps est cyclique et dialectique, le monde antéhistorique et le monde post-historique où sont absents la négativité et la cyclitude. La succession de ces trois mondes n'est pas cyclique, mais dialectique puisque s'y lisent l'identité, la négation de celle-ci, et la négation de la négation qui est un retour [*à*] l'identité originelle […] La dialectique triomphe de la cyclitude […]. La circonférence du cercle doit être effacée pour être remplacée par une spirale régulière dont le dernier point est aussi le premier […]. L'histoire est représentée par la multiplicité

Une telle notion du temps rappelle l'attitude gnostique, qui cherche à expliquer la relation de l'homme et du monde dans un mythe cosmologique et un mythe sotériologique, lesquels sont intrinsèquement liés. Dans le gnosticisme valentinien, le long mythe cosmologique intervient pour préparer, en quelque sorte, le mythe sotériologique qui explique que le salut de l'homme consiste dans « une révélation de soi à soi », une récupération de son état originel. En d'autres termes, par la révélation de sa propre identité, le gnostique comprend pour la première fois la signification de sa cosmologie, c'est-à-dire l'origine du monde et l'origine de l'homme. Or, certains chercheurs soulèvent la question de la gnose dans la philosophie religieuse de Hegel[1]. L'explication de la notion de temps chez Hegel par Kojève se rapproche de celle du gnostique selon Puech : « la connaissance de soi qu'apporte la gnose est réminiscence de soi, retour à un état primitif et permanent […]. [*Le salut gnostique*] consiste, non pas à s'accomplir dans le temps, mais à se retrouver accompli au-delà ou en deçà du temps. Il nous dégage hors du temps pour nous ramener à notre condition originelle, intemporelle[2]. »

En ce qui concerne *Saint Glinglin* de Queneau, les fêtes et les rites, décrits au début du roman mais disparus à la suite de divers incidents, sont finalement rétablis grâce au sacrifice de Jean. Mais c'est après l'acte sacrificiel de Jean que les Urbinataliens comprennent la signification du nom « saint Glinglin », et en l'honneur de qui ils célèbrent ces fêtes. Ainsi, ils reconnaissent leur origine en tant que citoyens de la Ville Natale, ou l'« identité » de leur ville. En termes hégéliens, c'est « la fin de l'histoire », et en termes gnostiques, « la connaissance ou la science absolue », c'est-à-dire la gnose, qui apporte la paix à l'homme. La dernière phrase du roman représente expressément ces idées : « la population se montre très satisfaite de croire savoir pourquoi le faire ou le défaire, si elle le voulait, quand elle le voudrait, en toute quiétude, le temps, le beau temps, le beau temps fixe[3]. »

En outre, par opposition à Pierre qui a besoin de l'image de son père pour dépasser l'autorité paternelle qu'il a subie dans le passé, Jean, afin d'établir une nouvelle croyance,

---

de points divers qui s'ordonne dans les volutes spiralées constituant autant de cycles. » Stéphane Bigot, *La Conception de l'histoire chez Raymond Queneau : Étude d'« Une histoire modèle »*, thèse de doctorat dirigée par Claude Debon, Université de Paris III, 1996, p. 322.

[1] Voir, par exemple, la conclusion de *Hegel et l'idéalisme allemand* de Jean-Louis Vieillard-Baron, J. Vrin, 1999, p. 351-360.

[2] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 260-261.

[3] *Saint Glinglin*, p. 389.

n'a besoin ni de la contredire ni de recourir à elle. Il établit, subitement, son culte, par des moyens originaux. Or, selon Puech, tandis que le christianisme, religion nouvelle, se rattache au judaïsme pour prouver que l'avènement de Jésus a été prophétisé dans le passé, le gnosticisme, au contraire, se détache du judaïsme pour affirmer que la venue du Christ n'a aucun rapport avec les prophéties inspirées par le Dieu de l'Ancien Testament, ce Dieu que les gnostiques appellent le Démiurge. Jean Nabonide dans *Saint Glinglin* ne manifeste aucune hostilité envers le passé, mais sa façon de se révéler en tant que sauveur rappelle l'avènement gnostique de Jésus-Christ, trente-troisième et dernier éon qui nous est envoyé du Plérôme pour que les hommes spirituels acquièrent la paix.

Notons ici également un autre aspect de « la fin de l'histoire » chez Hegel expliquée par Kojève. Ce que nous avons cité ci-dessus, « L'Histoire qui a *commencé* a donc nécessairement une *fin* : et cette *fin* est la révélation discursive de son *commencement* », se poursuit ainsi :

> (Ce « commencement » étant, comme nous savons, le Désir anthropogène, la « fin » est la compréhension de ce Désir […]). Mais si le *commencement* de l'Homme, de l'Histoire et du Temps n'existe, *pour* l'Homme, qu'à la *fin* du Temps et de l'Histoire, cette fin n'est plus un nouveau *commencement* ni pour l'Homme ni de l'Homme, mais vraiment sa fin. En effet, l'identité révélée de l'Homme et du Monde *supprime* le Désir qui est précisément le *commencement* de l'Histoire, de l'Homme et du Temps[1].

Hegel appelle « la Science (Wissenschaft) » ce qui révèle « la *totalité* intégrée de l'Homme ». Et cette Science doit être circulaire et « cette circularité de la Science est le *seul* critère de sa *vérité* absolue, c'est-à-dire de son adéquation parfaite à la *totalité* de la Réalité[2].» C'est « le Sage (Wissen) » qui produit la Science.

> Au moment où apparaît le Sage, et, par suite, la Science, l'opposition en question *est* donc déjà supprimée. Autrement dit, l'Homme n'a plus de Désir ; il est parfaitement et définitivement *satisfait* par ce qui *est*, par ce qu'il *est* ; il n'*agit* donc plus, ne transforme plus le Monde, et par conséquent ne change plus lui-même[3].

[1] Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 392.
[2] *Ibid.*, p. 392-393.
[3] *Ibid.*, p. 413.

Une telle remarque rappelle, toutes proportions gardées, des romans comme *Zazie dans le métro* et *Journal intime* de Sally Mara. Ce que ressentent Zazie et Sally à la fin de leur histoire devrait être la résignation plutôt que la satisfaction. Le mouvement qu'elles parcourent, tout de même, s'apparente à celui de l'Histoire selon Hegel. Les deux héroïnes, chacune au début portée par un désir, à savoir prendre le métro ou apprendre la sexualité, accumulent leurs expériences, et finalement, se retrouvent au même endroit qu'au début, en constatant que leur désir initial, en quelque sorte, les a trahies : Zazie a vieilli et Sally a épousé Barnabé. Elles ne bénéficient donc pas d'un nouveau commencement qui leur fasse expérimenter le même désir, car, elles sont parvenues à découvrir la vacuité de leur désir qui les a tant excitées au commencement : à la fin de l'histoire, elles se rendent compte pour la première fois de la signification du désir qui les possédaient au début. Cette reconnaissance dévoile aussi leur véritable identité, si bien qu'elles cessent d'agir contre le monde.

Kojève continue : la Science du Sage est « un Savoir vrai, au sens propre du mot, vrai universellement et définitivement[1] ». Il faudrait éviter l'association simpliste de telle ou telle doctrine, mais la notion de la « Science » comme révélateur de la vérité éternelle de l'homme et du monde rappelle, encore une fois, la pensée gnostique dont l'objectif désirable est, précisément, la gnose, la connaissance, à savoir « une Vérité absolue » ou « une "science" totale », « une explication exhaustive et purement rationnelle de toutes choses[2] ». Ce n'est pas le lieu ici de discuter de la portée du gnosticisme dans la philosophie religieuse de Hegel : il vaudrait mieux confier la question aux spécialistes[3]. Bornons-nous à constater que, dans les années 1930, la philosophie de Hegel et les idées gnostiques étaient inextricablement liées dans la pensée de Raymond Queneau.

Une pensée mythique

Néanmoins, le système gnostique, que nous nous épargnons ici de décrire dans le détail, est fort complexe. Les gnostiques ont composé non seulement une mythologie comportant

[1] Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 413.
[2] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 257, 259.
[3] Citons J-L Vieillard-Baron : « La *Phénoménologie de l'Esprit* est l'œuvre certainement la plus gnostique de Hegel, en ce que sa téléologie est le Savoir absolu, comme achèvement de l'itinéraire de la conscience et réconciliation de la conscience de soi et de la vérité dans la philosophie. » Jean-Louis Vieillard-Baron, *op. cit.*, p 355.

la généalogie enchevêtrée des Éons, mais aussi une arithmologie, qui semble une « jonglerie sur l'alphabet et sur les chiffres[1] », mais qui traduit en réalité, selon les Anciens, la « dynamis » secrète de l'harmonie des choses. À partir des couples des Éons, Tétrade, Ogdoade, Décade et Dodécade, combinés avec les lettres de l'alphabet, Marc le Mage, disciple de Valentin, établit un système arithmologique qui met en valeur les chiffres 6, 24, 30, 8, 10, 12, 888, 801 et d'autres, à l'explication desquels Sagnard consacre une trentaine de pages de son livre. Nous sommes tentée de croire qu'un tel système intéresse vivement Raymond Queneau, qui se reconnaît comme arithmomane.

Jacques Lacarrière, dans son essai sur *Les Gnostiques*, se demande : pour dire une chose simple, à savoir « la vraie vie est ailleurs », est-il nécessaire d'établir, à côté de « la Genèse et les Évangiles [*qui*] paraissent d'une simplicité et d'une clarté éblouissantes », « ces systèmes fantastiques, ces délires organisés, ces constructions savantes », qui sont pleins « de coups de théâtre dans les cercles du ciel […], de pleurs, de chutes, de repentirs, de calculs, de perversités[2] » ? En avouant ne trop savoir que répondre à cette question, il précise : « Paradoxalement, c'est par un besoin réel de comprendre et d'expliquer rationnellement la nature et le devenir du monde où nous sommes impliqués que les gnostiques — à partir des hypothèses de leur temps — furent amenés à se fourvoyer dans des systèmes de nature mythologique[3]. »

Vers la fin de son article « La Gnose et le temps », Puech s'exprime ainsi : « La pensée gnostique est, en son fond, une pensée mythique[4] », dans la mesure où elle est incapable de penser rationnellement des personnes et des événements de l'histoire, qui deviennent mi-abstraits, mi-concrets, mi-personnels, mi-impersonnels ; individus et faits historiques sont sublimés entre le réel et le symbolique, et le temporel pénètre l'intemporel, et à l'inverse, l'intemporel tend à absorber le temporel. Par exemple, rappelons que, dans la mythologie du gnosticisme valentinien, après la longue explication cosmologique (la naissance du Pro-Père, la formation de l'Ogdoade, la Décade et la Dodécade par les Éons dans le Plérôme, la chute de Sophia, la naissance de Hachamoth, la naissance du Sauveur et des anges…), les hommes destinés à être sauvés par leur nature « pneumatique » sont incorporés tout d'un coup, en tant que compagnons des anges, dans cette mythologie : une

[1] François-M.-M. Sagnard, *op. cit.*, p. 358.
[2] Jacques Lacarrière, *Les Gnostiques*, Gallimard, 1973 ; rééd. Albin Michel, 1994, p. 89.
[3] *Ibid.*, p. 92.
[4] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 267.

longue cosmologie est préparée pour une sotériologie qui enchâsse des croyants dans le mythe. En d'autres termes, l'homme terrestre de chair et d'os devient un membre du Plérôme suprême et perpétuel : il se reconnaît subitement comme un personnage de la mythologie qu'il est en train d'écouter.

La littérature connaît la même sorte de procédé. Nous pouvons rappeler que, à la fin des *Enfants du limon*, le personnage nommé « Queneau » apparaît de façon imprévue. Le lecteur, qui croyait lire une pure fiction, se déconcerte en s'égarant à la frontière entre la fiction et la réalité, d'autant plus que, quelques lignes plus loin, il lit, au terme de toute l'intrigue, le post-scriptum suivant : « Les textes cités par Chambernac dans son Encyclopédie sont *naturellement* authentiques[1] ». Il s'agirait d'un jeu littéraire, non pas propre à Queneau d'ailleurs, qui confère à la fiction un effet de vraisemblance par la fusion de la réalité et de la fiction qu'entraîne par exemple l'intrusion de l'auteur ou l'apostrophe au lecteur. Alors, un lecteur habitué à ce genre de procédé littéraire et ignorant les recherches que Queneau a effectuées dans sa vie réelle, pourrait penser que tous les textes des fous littéraires relèvent aussi de l'invention de l'auteur, qui voudrait faire croire à l'existence réelle de ces textes insolites. Or, comme nous le savons, ces textes sont vraiment authentiques.

Puech affirme : la fonction essentielle du Dieu gnostique « n'est pas de créer et de juger, mais de sauver[2]. » Nous pouvons penser que, comme la mythologie du gnostique valentinien sauve « les pneumatiques », dans *Les Enfants du limon* la fiction sauve les fous littéraires par l'osmose de deux univers, le réel et l'imaginaire. Il n'est pas question de certifier l'existence des fous littéraires, mais, en brouillant volontairement leur authenticité, voire en prétendant leur caractère fictif, de mettre au jour ces textes trop extravagants pour qu'on puisse croire qu'ils ont été réellement écrits et publiés dans le passé.

Dans « La Gnose et le temps », nous lisons : pour le gnostique, « ce qui importe seul, ce n'est point le caractère concret, réaliste, historique, du drame qu'est la vie terrestre du Sauveur, mais le caractère intellectuel, exemplaire, intemporel, de la révélation divulguée par le Sauveur » ; donc, dans l'histoire gnostique, « ou bien un drame fantastique s'est joué derrière la réalité historique, ou bien c'est le décor historique qui a été illusoire,

[1] *Les Enfants du limon*, p. 912.
[2] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. XXIV.

fantomatique, et la réalité qui s'est exprimée à travers lui demeure intemporelle[1] ».

Queneau emploie la même sorte de procédé : afin d'exprimer ses réflexions philosophiques, qui sont pour lui sincères et vraies, il recourt à la fiction. Raymond Queneau est un écrivain qui n'hésite pas à transgresser la loi de vraisemblance : dans ses romans, le temps n'est pas linéaire mais circulaire ou même intermittent à l'occasion, les personnages s'évadent du manuscrit, les animaux parlent, la bagarre dans un bistrot se transforme en guerre civile, un personnage devient tout d'un coup un être transcendant… Il s'agirait a priori du goût d'un romancier qui aime la fantaisie et la facétie, comme d'autres romanciers se préoccupent, par exemple, du réalisme, de la position du narrateur ou de l'écriture autobiographique. Mais en même temps, cette nonchalance apparente à l'égard de la vraisemblance serait une nécessité pour Queneau, homme philosophique et encyclopédique, car ses idées à propos de l'histoire, de la nature, du monde, ou en somme, de l'homme, sont trop exubérantes et complexes pour pouvoir être exprimées de manière rationnelle.

Un auteur de fables ou de contes philosophiques userait, pour moraliser ou critiquer la société, de personnages ou d'animaux symboliques. Chez Queneau, ce qui est en question, ce sont les idées philosophiques d'un écrivain, sur lesquelles il n'a cessé de réfléchir. Il part toujours de ces idées qu'il projette sur ses personnages, si bien que le lecteur peut croire, en fréquentant ses œuvres, qu'elles sont liées par une cohérence. Or une cohérence au-delà de récits qui apparaissent tellement fantaisistes et compliqués est le propre de la mythologie gnostique, voire de toutes les mythologies.

Queneau réécrit, parodie et même déforme les mythes anciens, aussi bien pour reprendre leurs thèmes originaux que pour exprimer sa propre idée littéraire, philosophique ou historique, en tirant parti de la force de l'imagination collective. Or, Jean-Pierre Vernant, grand spécialiste de la mythologie grecque, définit la « mythologie » comme « un ensemble narratif unifié qui représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut être, dans un registre différent, la construction d'un philosophe[2] ». Sous une apparence

[1] Henri-Charles Puech, *op. cit.*, p. 265-266.
[2] Jean-Pierre Vernant, « Raisons du mythe », *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Maspero, 1974 ; coll. « Points essais », Éd. du Seuil, n° 240, 1992, p. 207.

comique et fantaisiste, l'œuvre de Raymond Queneau recèle une construction mathématique soigneusement calculée, de même que des réflexions philosophiques qu'il poursuit sérieusement sa vie durant. Si, dans ses œuvres, la réalité quotidienne la plus banale et la vision onirique de pure fiction coexistent, ce n'est ni pour nous faire oublier la vie de tous les jours ni pour nous entraîner dans un univers de rêve. Au contraire, l'écrivain projette sur la vie quotidienne de la société de nos jours sa pensée, qui a sa cohérence mais qui parfois est trop complexe et cruelle pour pouvoir être dite dans un registre réaliste et rationnel. En ce sens, nous pourrions dire que l'œuvre de Queneau participe à l'établissement d'une mythologie moderne.

Troisième partie

Vers une mythologie moderne

Le mythe est, on le sait, multiple. On peut parler du mythe de Prométhée, de Caïn, mais aussi du mythe de Don Juan, de Napoléon. On peut parler également du mythe de Venise, de New York, ou encore du mythe du Progrès, du Peuple, du sida, du football, etc. C'est essentiellement dans le contexte socioculturel que se répand la notion de « mythe moderne », représentation symbolique structurée d'un imaginaire collectif.

Dans le contexte littéraire, l'approche mythique d'une œuvre était essentiellement une analyse comparatiste et intertextuelle, devenant souvent une étude thématique. Or, Philippe Sellier propose, comme nous l'avons remarqué dans notre introduction, la notion de « mythe littéraire » : à la différence du mythe ethno-religieux, il ne fonde ni n'instaure rien, il est écrit et signé, et il n'est pas tenu pour vrai ; mais, comme le mythe ancien, il est caractérisé par la saturation symbolique, l'organisation structurale, il assure une fonction sociale et comporte une dimension métaphysique[1]. Élargissant l'idée de Sellier, Pierre Brunel, pour sa part, propose la notion de « mythes littéraires nouveau-nés » : « tels ces quelques récits littéraires prestigieux auxquels a donné naissance l'Occident moderne : Tristan et Iseult, Faut, Don Juan. On peut avoir l'impression cette fois que le mythe naît de la littérature elle-même[2]. » Marie-Catherine Huet-Brichard développe cette dernière catégorie en prenant l'exemple de Don Juan, Robinson et Carmen. On peut préciser la date et le lieu de naissance de ces trois personnages dans une œuvre littéraire. Leurs auteurs n'étaient sans doute pas conscients de leur futur parcours, mais ces figures sont reprises sans cesse dans des pièces de théâtre, récits, opéras ou films. Leurs caractères ambigus suscitent des interprétations de tout ordre, sociologique, philosophique ou psychanalytique, et la surdétermination de ces caractères les rend, paradoxalement, historiques et intemporels. Ce type de personnage « se construit comme mythe parce qu'il est reçu comme tel par un public qui reconnaît en lui la représentation emblématique de ses désirs, fantasmes et peurs[3] ». André Dabezies propose, dans la même ligne, une définition du « mythe » dans le contexte littéraire : « *un récit* (ou un personnage impliqué dans un récit)

[1] Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 115.
[2] Pierre Brunel, Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. du Rocher, Monaco, 1988 : deuxième édition revue et augmentée, 1994, p. 13.
[3] Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2001, p. 26-27.

symbolique, qui prend *valeur fascinante* (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante *pour une communauté humaine* plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action », avant de préciser que « le mot "fascinant" […] paraît la moins mauvaise transposition des effets classiquement attribués au "sacré[1]" », « sacré » étant l'un des premiers caractères du mythe défini par Eliade[2]. Dabezies signale, d'autre part, que le contexte socio-historique peut agir sur cette « mythisation » : « un simple "thème" littéraire prend un jour valeur de mythe quand il vient à exprimer la constellation mentale dans laquelle un groupe social se reconnaît (Tristan, au XII^e^ siècle, pour une mince frange d'aristocratie "courtoise") et redevient, quand il ne fascine plus le public, un simple thème qu'on ne reprend plus que par habitude ou tradition littéraire (Tristan au XV^e^ ou au XVI^e^ siècle[3]). »

Tentons, dans cette perspective, de relever de possibles « mythisations » dans l'œuvre de Queneau, en considérant la situation historique de l'apparition des œuvres et celle de leur réception par la suite. Bien entendu, nous n'avons pas l'intention de traiter de tous les sujets qui paraissent « mythiques » au sens le plus large du terme : bornons-nous à deux exemples. L'un est le personnage de Zazie, qui a acquit une notoriété incontestable dans la littérature française du XX^e^ siècle. L'autre est la ville, Paris et Dublin, deux capitales décrites par Queneau et qui se revêtent, au-delà de leurs images dans le réel, de quelque dimension symbolique.

---

[1] André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. du Rocher, Monaco, 1988 : deuxième édition revue et augmentée, 1994, p. 1179. Souligné par Dabezies.

[2] « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". » Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard. 1963 ; rééd. coll. « Folio essais », 1988, p. 16.

[3] André Dabezies, *art. cit.*, p. 1180.

Chapitre I
Les nouveaux personnages mythiques : l'exemple de Zazie

Les personnages dans les romans de Queneau se divisent en plusieurs catégories. Les personnages comme Pierrot, Valentin ou Cidrolin suscitent la sympathie, voire l'attachement des lecteurs. Leur façon d'être modeste, désintéressée et nonchalante évoque l'image de Raymond Queneau lui-même, inspire l'amitié intime du lecteur. Queneau n'ayant pas voulu que l'on établisse après sa mort une association quelconque portant son nom, des chercheurs et des admirateurs désireux d'approfondir la connaissance de l'homme et de ses œuvres ont créé « L'association des Amis de Valentin Brû ». Outre ces personnages sympathiques, d'autres nous laissent une impression particulière. Les méchants comme Bébé Toutout, Purpulan ou Trouscaillon rappellent, sous un aspect bouffon, la pensée fondamentale de Queneau, celle de l'existence perpétuelle du mal dans le monde et sa puissance. Leur faculté de métamorphose fait allusion à certaines créatures légendaires et mythiques, tels Nérée ou Protée. Par ailleurs, les simples d'esprit comme Monsieur Choque, Jean-sans-Tête ou Phélise font apercevoir, comme nous l'avons vu dans notre première partie, que tous les fous ne sont ni des artistes ni des révélateurs quelconques, mais qu'ils mènent leur vie de tous les jours tout comme les gens dits « normaux ». Le fait que la plupart de ces fous sont gentils et aphasiques change leur image généralement répandue par la littérature ou d'autres discours, à savoir celle d'êtres effrayants qui énoncent volontiers des malédictions ou des propos de mauvais augure. On peut relever encore parmi les personnages de Queneau des stars (Cécile Haye ou Alice Phaye, Jacques l'Aumône), des poètes ou des romanciers (des Cigales, Hubert Lubert), ou des animaux parlant (le cheval troyen, Laverdure, Sthène et Stèphe), chacun demandant à être examiné de près. Pour notre part, afin d'éviter la disparate, et surtout de vérifier notre hypothèse, celle de la création par Queneau d'une mythologie moderne, l'examen portera sur le seul personnage de Zazie.

On appelle souvent l'écrivain Raymond Queneau « le père de Zazie », quoique le roman *Zazie dans le métro* ne soit pas son unique chef-d'œuvre. Il est vrai que le personnage de Zazie produit une forte impression sur le lecteur, par son insolence, son entêtement ou la verdeur de son parler, de sorte que le nom de Zazie devient comme l'antonomase de la fillette non-conformiste. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un personnage mythique né de la littérature, à la façon de Hamlet, Don Quichotte ou Gavroche, noms évoquant un certain type de personnalité.

Dans la littérature occidentale, il ne manque pas de petites filles malicieuses et turbulentes comme Sophie de Réan chez la Comtesse de Ségur (*Les Petites filles modèles*, *Les Malheurs de Sophie*, *Les Vacances*), astucieuses et rêveuses comme Alice chez Lewis Carroll, ou tentatrices et perverses comme Lolita chez Nabokov dans le roman éponyme. D'autre part, au début du XX^{e} siècle en France, comme on l'a vu dans notre première partie, le mouvement surréaliste a développé le mythe de la femme-enfant, représenté par Mélusine dont Breton traite volontiers le thème. Cette femme-enfant, existence innocente et androgyne, enchante et inspire l'esprit des artistes. Or, Zazie a des traits communs avec ces personnages, tout en se démarquant. La récurrence de son nom dans le discours littéraire ou médiatique témoigne que Zazie est un personnage littéraire qui, après la publication du roman en 1959, s'impose dans la seconde moitié du XX^{e} siècle en France, son nom étant cité pour désigner une fille délurée même en ce début du XXI^{e} siècle.

Ce personnage suscite de nombreuses interprétations. Pour le nom Zazie, Queneau lui-même évoque le mot « zazou », jeune féru de jazz dans les années 1940 et 1950[1]. Paul Fournel ajoute à cette origine une hypothèse : « Zazie est un zazou qui a des questions à poser au zizi[2]. » On évoque aussi Zizi Jeanmaire, qui chante « La Croqueuse de diamants » dont le texte est écrit par Queneau en 1950. Henri Diament propose une interprétation évangélique du nom Zazie. Selon lui, il est la combinaison du nom Jésus puérilisé par zozotement et des voyelles du nom Vierge Marie : l'enfant Zazie serait donc l'enfant Jésus[3].

---

[1] « Uneuravek », *L'Express*, 22 janvier 1959.

[2] *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature XIX^{e} et XX^{e} siècles*, dirigé par Stéfanie Delestré et Hagar Desanti, éd. du Seuil, 2010, p. 726.

[3] Henri Diament, « *Zazie dans le métro* : Démarquage hermétique de l'Évangile ? », *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, Université Hébraïque de Jérusalem, Institut des Langues, Littératures et Arts, Jérusalem, t. 13, n° 3, 1985, p. 87-118.

L'âge de Zazie n'est pas noté dans le roman, à la différence de celui d'autres fillettes qui, dans l'œuvre de Queneau, est directement ou indirectement précisé : l'âge de Florette dans *Le Chiendent* par le narrateur (« Florette Pic qui a treize ans et du vice[1] »), et celui d'Annette d'*Un rude hiver* par la conjecture d'un personnage (« La petite fille devait avoir dans les quatorze ans, un peu moins peut-être[2] »). Marinette dans *Le Dimanche de la vie* doit avoir un peu moins de quinze ans (« Tu lui avais même dit qu'elle pourrait venir travailler avec toi lorsqu'elle aurait quinze ans[3]. »). Il semble que Queneau accorde la préférence aux filles de cet âge-là, ni tout à fait petites filles ni tout à fait demoiselles. En plus, comme Annette le précise, « dans un petit peu plus d'un an, [elles] pourr[ont] [se] marier[4] ». Le fait d'être dans cet âge qui précède de peu celui où il est possible de se marier donnerait à ces fillettes la dernière lueur de virginité avant qu'elles ne deviennent femmes.

L'adaptation cinématographique de *Zazie dans le métro*, réalisée par Louis Malle, présente Catherine Demongeot dans le rôle de l'héroïne. Zazie dans le film semble une écolière d'une dizaine d'années[5], et cette image s'est imposée au grand public. En fait, Louis Malle a demandé à Queneau la permission de rajeunir l'héroïne. Une lecture sans a priori du roman ferait penser qu'elle a treize ou quatorze ans. À Charles qui dit qu'elle n'est qu'une « môme » ou « mouflette », elle prétend qu'elle est « formée », et qu'« Y a des filles qui se marient à quinze ans, à quatorze même. Y a des hommes qu'aiment ça[6]. » On peut imaginer qu'elle n'est pas très loin des âges évoqués. De fait, dans les dossiers préparatoires, l'âge du personnage, qui semble assez proche de Zazie dans la version définitive, est bien précisé : « On la trouve grande pour son âge, mais c'est vrai qu'elle a déjà quatorze ans[7] ».

Les critiques littéraires recherchent la signification du personnage de Zazie. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, pour Henri Diament, « l'enfant Zazie » est l'enfant Jésus. « La Sous-Commission des Gloses et Gnoses » du Cymbalum 'Pataphysicum

---

[1] *Le Chiendent*, p. 145.
[2] *Un rude hiver*, p. 919.
[3] *Le Dimanche de la vie*, p. 422.
[4] *Un rude hiver*, p. 966.
[5] Catherine Demongeot devait avoir onze ans lors du tournage : elle est née le 10 juillet 1948, et le tournage du film a eu lieu fin 1959.
[6] *Zazie dans le métro*, p. 619-620.
[7] *OC* III, p. 1472,

propose « Une lecture politique de Zazie », et proclame que, en se référant à la situation politique en France à la fin de la IV^{e} République, « Zazie, c'est la France[1] ». D'autre part, selon Anne Clancier, Zazie est la sirène[2].

Afin de tenter de comprendre un tel retentissement d'un personnage littéraire, avant d'aborder Zazie de front, rappelons d'abord d'autres personnages de fillettes imaginées par Queneau, souvent secondaires dans l'intrigue des romans, qui constituent néanmoins une jolie série de portraits.

Les petites filles dans les romans de Queneau

Outre Zazie, on rencontre plusieurs personnages de petites filles, qui perturbent les hommes adultes par leur caractère à la fois innocent et provocateur. Mais à la différence de la femme-enfant surréaliste, les petites filles chez Queneau sont des enfants que l'on pourrait croiser dans notre vie quotidienne, et qui ne possèdent ni puissance exceptionnelle ni talent artistique.

Florette Pic, dans *Le Chiendent*, personnage épisodique, serait le prototype de la fillette que Queneau développera dans ses œuvres romanesques ultérieures. Dès son apparition, elle se présente sous des aspects caractéristiques : « Florette Pic qui a treize ans et du vice[3]. » L'âge de treize ans évoque une fille qui est juste entre l'enfance et l'adolescence : elle possède à la fois la candeur des petites filles et la conscience de soi des filles pubères. Elle conserve une simplicité enfantine qui se laisse fasciner par les magies de Peter Tom, et devant un gâteau merveilleux, « Florette n'en revient pas[4] » ; en même temps, elle n'a pas encore d'expérience intime avec un homme, ni même sans doute d'idée précise sur la sexualité, tout en possédant presque inconsciemment une grande curiosité pour l'autre sexe, à tel point que sa mère ne peut que s'apercevoir de cet intérêt chez sa fille :

> Et son cœur [*de Mme Pic*] saigne encore lorsqu'elle voit sa fille Florette traîner ses yeux cernés sur la braguette de tous les hommes. Enfant de vieux, Florette montre de remarquables dispositions pour ce que Mme Pic appelle le vice et

[1] La Sous-Commission des Gloses et Gnoses, « Une lecture politique de Zazie », *Monitoires du Cymbalum 'Pataphysicum*, n° 12, 15 juin 1989, p. 17-20.
[2] Anne Clancier, « Zazie la sirène », *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Éd. du Limon, 1994, p. 121-137.
[3] *Le Chiendent*, p. 145.
[4] *Ibid.*, p. 160.

meussieu Pic la bagatelle[1].

Pendant que les convives de la noce s'amusent en chantant l'un après l'autre, Florette se cache au premier étage pour jouer avec Clovis, mais on ne sait de quel genre de jeu il s'agit[2]. Elle s'amuse lorsque les adultes autour d'elle sont dans une situation embarrassante : « "La garce !" s'écrie le magicien provoquant la consternation générale (Florette seule trouve ça très drôle[3]) » ; « "Papa qui se fâche !" crie Florette en tapant des mains avec animation[4]. » Florette a l'habitude de mettre ses coudes sur la table, et chaque fois que sa mère observe cette mauvaise habitude chez sa fille, elle lui fait une réprimande, qui brise la pensée philosophique de Saturnin, ou le silence qui s'est installé à partir des paroles quelque peu énigmatiques de Taupe[5]. La fillette gêne les hommes adultes non seulement par ses propres actes ou paroles, mais encore par sa mauvaise tenue qui, en provoquant la colère de sa mère, perturbe l'ambiance du lieu. Ce que désire au premier chef cette fille, vicieuse et désobéissante, est qu'on la laisse tranquille :

> Y a pas moyen d'êt'tranquille, pense Florette. Elle approuve Peter : l'idéal, c'est qu'on vous foute la paix. C'jour-là viendra ; quand è sera grande. Et comment qu'elle les mettra les coudes sur la table. Et comment qu'elle s'amusera avec les garçons dans le noir. Et comment qu'elle rentrera à l'heure que ça lui plaira[6].

Ce que cette fille convoite n'est pas quelque chose qu'on puisse emphatiquement appeler « l'autonomie » ou « l'indépendance ». Tout simplement, elle veut faire ce qu'elle veut faire sans être dérangée en aucune manière. En effet, elle ne nie pas le confort parental et, quand elle en a besoin, elle va se mettre sous la protection de son père : « Florette, pincée par Clovis un peu trop brutalement, chiala. Meussieu Pic la prit sur ses genoux et la berça en bafouillant pauvre petite[7] […]. » La coexistence de la nécessaire protection et du désir qu'on la laisse en paix est elle-même contradictoire. Ce dilemme, qui se pose à une fille qui n'est pas tout à fait enfant ni tout à fait adulte, est caractéristique de ce personnage, mais il se retrouvera dans d'autres personnages comme Annette dans *Un rude hiver* ou

[1] *Le Chiendent*, p. 149.
[2] *Ibid.*, p. 164.
[3] *Ibid.*, p. 154.
[4] *Ibid.*, p. 159.
[5] *Ibid.*, respectivement p. 153, 162.
[6] *Ibid.*, p. 164.
[7] *Ibid.*, p. 167.

Zazie dans *Zazie dans le métro*, personnages que leur caractère ambivalent rend attachants. Lorsque les convives de la noce s'inquiètent d'Ernestine qui souffre d'une maladie énigmatique, Florette, comme son père, dort[1]. Ce sommeil, par quoi elle semble refuser de participer aux incidents des alentours, fait penser au sommeil de Zazie lors de la bagarre qui éclate au café Aux Nyctalopes.

L'ambivalence de la petite fille apparaît plus clairement dans la description d'Annette dans *Un rude hiver* : aux yeux d'un homme d'âge mûr, Annette « était trop grande pour qu'il lui donnât la main, elle était trop petite pour qu'il lui donnât le bras[2] ». Le comportement de Lehameau à l'égard d'Annette consiste dans cette hésitation qui laisse cet homme dans un état d'irrésolution :

> La petite fille devait avoir dans les quatorze ans, un peu moins peut-être […]. Il examina plus attentivement la petite fille et la jugea bonne proie pour un satyre, avec ses cheveux de gaude, ses yeux plus bleus et beaux que ceux des poupées, sa bouche déjà dessinée pour les baisers, ses très jeunes seins, ses jambes purement moulées quoique encore un peu grêles. Elle lui sourit. Il rougit[3].

Tout en condamnant un satyre imaginaire, Lehameau pose sur la petite fille inconnue le regard d'un homme qui en jauge la valeur comme femme en la contemplant à la dérobée. C'est pourquoi il « rougit » devant le sourire de la jeune fille, qui est sans doute consciente de son propre charme féminin. Pour l'âge de cette fille, Queneau avait d'abord pensé « douze ans », mais finalement, il a opté pour une notation approximative : elle « devait avoir dans les quatorze ans[4] ». Plus précisément, et selon Annette elle-même : « Dans un petit peu plus d'un an, je pourrai me marier[5] », elle va avoir quatorze ans. Ce qui importe, c'est que, dans un an environ, elle atteindra l'âge légal du mariage.

Annette exprime ouvertement son admiration et son sentiment amoureux à Lehameau, mais la réaction de ce dernier est toujours indécise. Parfois il se comporte comme son père : « Lehameau tenait la main d'Annette et la tapotait paternellement. Un clignement d'œil de la petite le fit rosir[6] ». À une autre occasion, à Annette qui lui demande qui est la

---

[1] *Le Chiendent*, p. 170.
[2] *Un rude hiver*, p. 965.
[3] *Ibid.*, p. 919.
[4] Notes d'*Un rude hiver*, dans *OC* II, p. 1664.
[5] *Un rude hiver*, p. 966.
[6] *Ibid.*, p. 937.

demoiselle avec laquelle il parlait, puisque, sans doute, il s'agit de la jeune femme dont il est secrètement amoureux, il répond comme un époux usant d'une bonne excuse : « Ce sont des employées de la Base anglaise, répondit-il tranquillement comme à une épouse. Je suis en rapport avec eux, avec elles ». Après avoir écouté ces mots, la fillette se comporte aussi en épouse : « Annette posa sa tête sur l'épaule de Lehameau[1] ».

Après avoir vu un film d'aventures, Annette raconte à Lehameau ses rêves d'avenir : « J'aimerais ça être détective. […] Ou espionne. […] C'est pas drôle de travailler […]. Quand on est espionne on boit du champagne et on tire des coups de revolver, c'est la vraie vie ça[2]. » Révélant son goût de la jouissance et de la violence, les rêves d'avenir d'Annette anticipent d'une certaine manière ceux de Zazie qui les racontera à son oncle : « […] je veux aller à l'école jusqu'à soixante-cinq ans. […] je veux être institutrice. […] Pour faire chier les mômes […]. Ceux qu'auront mon âge dans dix ans, dans vingt ans, dans cinquante ans, dans cent ans, dans mille ans, toujours des gosses à emmerder. » Et, au commentaire de son oncle selon qui le métier aura disparu dans vingt ans, elle ajoute : « Alors, […] je serai astronaute pour aller faire chier les Martiens[3]. » Le fantasme des jeunes filles semble naître du cinéma ou des livres de jeunesse qui relatent des histoires fictives fascinant les enfants.

Fabie, dans *Les Derniers jours*, serait un peu plus âgée que Florette et Annette. Elle se laisse aborder dans la rue par Brabbant, petit escroc septuagénaire, qui la régale au café de la Paix et à la Brasserie universelle, deux endroits chics dans le quartier de l'Opéra. Les propos de Fabie trahissent son amour pour son père et sa haine pour sa mère : « Mon père est typographe, il est pas bête mon père, vous comprenez avec tout ce qu'il lit. C'est un brave type, mais ma mère c'est une teigne. N'en parlons pas[4]. » La jeune fille a pleine confiance en son père dont elle est fière, mais méprise sa mère qui la dégoûte, comme Florette dans *Le Chiendent* qui, tout en détestant sa mère, s'abrite dans les bras de son père. Son inclination pour l'amour paternel ne l'empêche pas d'être aimée par un homme de l'âge de son grand-père. Devenue sa maîtresse, Fabie admire le talent d'escroquerie de Brabbant et éprouve une certaine affection pour lui, qui sombre dans le gâtisme auprès de la jeune fille.

---

[1] *Un rude hiver*, p. 938.
[2] *Ibid.*, p 936.
[3] *Zazie dans le métro*, p. 571-572.
[4] *Les Derniers jours*, p. 441.

Le thème de l'amour d'un vieillard pour les jeunes filles apparaît également ans *Loin de Rueil*. Linaire, vieux pharmacien, est follement épris de la jeune Pierrette. Le vieillard amoureux et la jeune fille impassible sont décrits du point de vue d'un jeune homme, Jacques L'Aumône :

> Pierrette était bien sage, les mains croisées ; elle portait des chaussettes hautes, jusqu'au genou. Rien n'exprimait ce qu'elle pouvait penser. Linaire la regardait à la sauvette, n'osant s'attarder. Il tremblait un peu en plaçant assiette, fourchette, cuiller. Jacques la regardait aussi la petite Pierrette. Il comprenait que Linaire en fût amoureux. Lui il était trop jeune pour s'éprendre d'une fillette encore maigrichonne, […] mais enfin Pierrette avait son charme[1].

Linaire ne cache pas son amour pour la fillette, mais, à la différence de Fabie, Pierrette exprime son dégoût pour le pharmacien en son absence : « Quel vieux vilain, dit Pierrette[2]. » Comme d'autres filles, Queneau la décrit dans son ambiguïté féminine : « ses ongles qu'elle n'osait encore vernir et qu'elle ne rongeait déjà plus[3]. » D'autre part, on aperçoit en elle quelques traits marquant le personnage de Zazie : Pierrette montre de l'inclination pour la boisson alcoolisée (« J'espérais qu'il y aurait du champagne[4] »), et, à l'occasion, elle parle en faisant des pataquès (« Moi-z-aussi[5] »).

Dans *Le Dimanche de la vie*, Marinette, fille du beau-frère et de la belle-sœur du protagoniste et n'apparaissant que dans les dialogues, figure ce type de personnage. On ne peut savoir son âge précis, mais seulement qu'elle a moins de quinze ans : « Tu lui avais même dit qu'elle pourrait venir travailler avec toi lorsqu'elle aurait quinze ans[6]. » Aux yeux de sa tante, elle est la honte de la famille : « […] ce n'est pas de sa faute à cette petite. Tu l'élèves mal, très mal même. Et puis c'est le sang des Brelogat qui est mauvais en elle. Il n'y a qu'à regarder tes zozores de dégénéré. Ah ! si Chantal avait pu pondre Marinette sans laisser corrompre notre race[7] ! » Même pour sa propre mère, cette fille est un sujet d'ennuis : « D'ailleurs, pour le moment, Marinette lui cassait les pieds. Jamais elle avait vu

---

[1] *Lion de Rueil*, p. 130.
[2] *Ibid.*, p. 137.
[3] *Ibid.*, p. 133.
[4] *Ibid.*, p. 130.
[5] *Ibid.*, p. 133.
[6] *Le Dimanche de la vie*, p. 422.
[7] *Ibid.*, p. 420-421. Selon Paul Gayot, « zozores » désigne les oreilles. Avec Boris Vian et Michel Arnaud, en se référant à l'« oneille » du père Ubu, Queneau écrit un scénario de film intitulé *Zoneille*. Notes du *Dimanche de la vie*, *OC* III, p. 1681.

une gosse pareille : toujours à se toucher, perverse, fausse, menteuse, hypocrite, voleuse, tout[1]. » Marinette n'apparaît jamais en personne dans le roman, elle ne s'exprime donc jamais. Mais la façon dont sa tante et sa mère l'apprécient laisse imaginer l'animosité de la jeune fille contre sa propre mère, voire contre toutes les femmes adultes.

Les Vacances de grand-mère

Outre l'examen de ces fillettes qui précèdent Zazie, celui des dossiers préparatoires du roman *Zazie dans le métro* peut nous renseigner sur les caractéristiques du personnage.

Dans le texte intitulé « Zazie dans son plus jeune âge[2] », publié dans *Les Lettres nouvelles* du 11 mars 1959 mais écrit en juillet 1945 pour l'usage personnel de l'auteur, on voit naître la première idée du roman. « Un jour je termine un roman vers 2 heures de l'après-midi. À 4 heures, j'en recommence un autre » : même si, comme il le précise aussitôt, il avait déjà l'idée de ce roman depuis quelque temps, on perçoit un élan spontané pour l'écriture. Il trouve d'abord le titre *Zazie dans le métro* et conçoit l'héroïne qui est « un enfant une petite fille qui ne connaît de Paris que le métro et Paris que par le ». Mais le projet bute sur la parution successive de livres intitulés *Zélie dans le désert* et *L'Enfant du métro*. Queneau a besoin de changer aussi bien le titre de son roman que son contenu. Il trouve alors un autre titre, *Les Vacances de grand-mère*. On dispose des documents préparatoires, manuscrits et dactylographiés, de ces *Vacances de grand-mère*[3]. Il s'agit de la toute première ébauche de *Zazie dans le métro*, une quinzaine d'années avant sa publication.

Chose surprenante, Zazie apparaît comme une fille bien docile et réservée. Zazie et sa grand-mère Lucie débarquent à la gare d'Austerlitz, où Léonard (Gabriel dans la version définitive) les attend. Après des échanges de mots crus entre Lucie et Léonard, ce dernier remarque la fillette muette jusqu'alors :

> Il baisse son regard.
> « Alors ? c'est ça la nièce ?
> — Zazie, dis bonjour à ton oncle.
> — Bonjour mon oncle.
> — T'es bien polie. »

[1] *Le Dimanche de la vie*, p. 404.
[2] Reproduit dans *OC* III, p. 1461-1462.
[3] Reproduit dans *OC* III, p. 1463-1466.

Léonard l'embrasse.
« Alors tu t'appelles Zazie ?
— Oui, mon oncle.
Elle est bien polie.

La docilité de Zazie fait dire à Léonard, même deux fois, qu'elle est « bien polie ». La première apparition de l'héroïne est bien différente de celle de la version définitive : face à Gabriel qui cherche Zazie et sa mère dans la foule à l'arrivée du train, la fillette apparaît soudain : « une mouflette surgit qui l'interpelle : / — Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel[1]. » Sans attendre que son oncle la remarque, lui adresse la parole et lui demande son nom, elle s'approche de lui, l'interpelle et se présente de sa propre initiative. Son langage désinvolte est marqué non seulement par la transcription en néo-français désignant sa prononciation négligée, mais aussi par le fait qu'elle appelle Gabriel « mon tonton », et non pas « mon oncle », dès la première rencontre.

L'insolence et la verdeur langagière, qui caractérisent la Zazie de la version définitive, marquent ici plutôt le personnage de la grand-mère. Elle s'exprime ainsi : « Trois francs c'est pas lerche pour passer toute la journée », « Fallait-i qu'on soit de foutus cons de barbares pour vivre comme ça sans lmétro » ou « Mêle-toi de tes fesses », et lorsqu'elle se heurte à quelque obstacle, elle ne se gêne pas pour user d'une interjection « Merde ». Sa façon péremptoire de prononcer ce mot ressemble à celle de la Zazie définitive quand elle profère sa fameuse réplique « mon cul ». En outre, la grand-mère qui commande dans un bistrot deux vins blancs, pour elle-même et pour sa petite-fille, et qui demande deux autres vins blancs et les boit tous les deux rappelle la future Zazie qui, après avoir mangé dans un café-restaurant des moules et des frites, « descend son demi panaché d'un seul élan », puis réclame encore « un vrai demi de vraie bière[2] ».

Ce personnage de la grand-mère semble une image caricaturale d'autres femmes âgées dans l'œuvre de Queneau, telles Mme Cloche dans *Le Chiendent*, femme d'âge mûr qui est avide, râleuse et malfaisante, ou Nanette dans *Le Dimanche de la vie*, vieille dame désinvolte qui se comporte comme elle veut. Toutes ces caractéristiques peuvent être attribuées également à Zazie dans la version définitive. S'il y a le personnage de la grand-mère à l'origine de celui de Zazie, il est normal que Zazie contienne foncièrement,

[1] *Zazie dans le métro*, p. 562.
[2] *Ibid.*, p. 591.

non seulement la candeur et la spontanéité de la fillette, mais aussi le caractère acariâtre et la perversité de la vieille femme. Le personnage de Zazie semble, aux yeux du lecteur, concentrer les traits typiques de la fillette franche et innocente, mais en réalité, il recouvre aussi les traits de la vieille femme, par lesquels Zazie se démarque nettement des autres fillettes qui la précèdent dans les romans de Queneau. Zazie recèle ainsi, en dépit de son apparence frivole, une dimension qu'on n'attend pas d'un personnage de petite fille, et par là elle en appelle, non seulement aux jeunes lecteurs, mais aussi à un plus large public.

Dans cette optique, la dernière phrase de Zazie, « J'ai vieilli », semble significative. Cette parole quelque peu énigmatique à l'ultime ligne du roman suscite des interprétations diverses. Pierre David évoque la dernière phrase de Gavin Stevens dans *Le Gambit du cavalier* de William Faulkner : « J'ai vieilli, dit son oncle. J'ai fait des progrès[1]. » Claude Simonnet y entrevoit, comme nous l'avons signalé dans notre chapitre sur la Gnose, l'idée du temps selon saint Irénée. Il est vrai qu'un tel propos dans la bouche d'une fillette laisse le lecteur perplexe. Mais maintenant, si l'on voit que le personnage de la fillette contient des traits de vieille femme, le propos de Zazie apparaît justifié : elle a rejoint l'identité secrète en elle au bout de trente-six heures d'un séjour merveilleux à Paris. On peut rappeler ici quelques récits légendaires et mythologiques qui se terminent par le vieillissement soudain des héros. Le conte légendaire japonais *Urashima Tarô* montre un héros qui séjourne quelques heures ou jours, croit-il, dans un palais fabuleux sous-marin, mais qui, en réalité, y reste plusieurs siècles ; revenu dans le monde humain, il mesure le temps réellement passé, se met subitement à vieillir et tombe en poussière. Il existe des récits similaires dans la mythologie celtique, dont les héros séjournent dans Sidh, le monde des dieux.

La solidarité féminine

Florette, Annette et Fabie sont toutes sous le patronage d'un homme adulte, respectivement Monsieur Pic, Bernard Lehameau et Brabbant. Florette et Monsieur Pic sont vraiment fille et père, mais la différence d'âge entre Lehameau et Annette, ainsi que celle entre Fabie et Brabbant, évoque la même relation de fille à père, voire de fille à grand-père. Or, contrairement à celles qui la précèdent, Zazie refuse de se rapprocher de

[1] Pierre David, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, PULIM, Limoges, 1994, p. 512.

son père et choisit sa mère comme protectrice. Elle se démarque ainsi nettement des autres fillettes par ce choix de la coalition féminine. Dès le début du roman, elle exprime sa confiance en sa mère, qui est pour elle un rempart contre l'agressivité masculine : « […] je ne veux pas qu'elle se fasse violer par toute la famille. / — Mais, manman, tu sais bien que tu étais arrivée juste au bon moment, la dernière fois[1] ». Dans son discours sur l'assassinat de son père par sa mère, le père alcoolique et pédophile est pleinement dévalorisé, tandis que la mère est honorée pour son intelligence (« Pas bête la guêpe, hein[2] ? ») et pour son amour maternel (« elle s'est privée de son jules à cause de moi[3]. ») En revanche, avec son oncle Gabriel, le comportement adopté par Zazie est, non l'obéissance de Florette à son père, ni l'admiration d'Annette pour Lehameau, ni la flatterie de Fabie à l'égard de Brabbant, mais l'entêtement et l'indocilité. En outre, Zazie n'a pas de complice garçon comme Clovis pour Florette, Polo pour Annette. Gilbert Pestureau propose une interprétation de *Zazie dans le métro*, selon laquelle le métro dans ce roman symboliserait l'utérus lointain et convoité, dans lequel la jeune fille veut se réfugier et se retrouver[4]. À en croire cette interprétation, Zazie désire la protection maternelle même au niveau inconscient.

Or, les années 1960 ont été marquées par la deuxième vague du féminisme au XX^{e} siècle, après la première vague, autour de la Première Guerre mondiale, qui a revendiqué le droit de vote des femmes. En France, la publication du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir en 1949 a sensibilisé l'opinion au problème de la condition des femmes dans la société. L'avènement de la solidarité féminine était d'actualité lors de la parution de *Zazie dans le métro*.

Certes, Zazie est consciente de son charme qui séduit certains hommes, mais, si elle en joue, son but n'est jamais d'attirer leur attention sur elle-même, à la différence d'Annette, Fabie et Pierrette, toutes ayant un partenaire adulte qui satisfait le désir des fillettes en leur offrant l'amour, la vie luxueuse ou du gâteau. Lorsque Zazie, après avoir fui l'appartement de Gabriel, est poursuivie par Turandot qui veut la ramener chez son oncle, elle le traite, pour le chasser et s'en défaire, de satyre et crie au secours. À ce moment-là, elle recourt

[1] *Zazie dans le métro*, p. 563.
[2] *Ibid.*, p. 594.
[3] *Ibid.*, p. 594-595.
[4] Gilbert Pestureau, « Petit guide pour *Zazie dans le métro* », *TM*, n° 150+22-23-24, avril 1984, p. 27-49.

aux regards accusateurs des gens qui ont une idée fixe sur la relation entre une fillette et un homme adulte. Ce qu'elle utilise pour satisfaire son désir, échapper aux importuns en l'occurrence, n'est pas sa sexualité même, mais ce qu'avance Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* avec la fameuse phrase « On ne naît pas femme, on le devient », à quoi se réfère aujourd'hui la notion de « genre », identité sexuelle construite par l'environnement social ou culturel des individus, distincte du sexe comme fait naturel. Zazie est une petite fille qui est bien consciente des images et fonctions socialement et psychologiquement attribuées à son sexe. En ce sens, on peut dire que Zazie est un personnage féminin radicalement moderne à l'époque. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'elle deviendra militante féministe dans le futur. Pour se conduire librement, loin de mettre en cause ce cliché, elle a besoin, paradoxalement, de l'image de petite fille harcelée. Tout en assumant sa féminité qui attire le désir des hommes, elle fait fi des gens qui condamnent cette idée sans trop y réfléchir.

Tout en désirant avoir un jean, Zazie ne souhaite pas être un garçon. Elle ne souhaite pas non plus l'égalité totale entre les sexes. Elle sait qu'il faut assumer, voire exploiter, sa sexualité pour se mesurer avec les hommes. En ce sens, l'ambiguïté sexuelle de son oncle et de sa (ou son) partenaire est une sexualité idéale aux yeux de Zazie. Exempts de la lutte éternelle entre les deux sexes, ils sont dans une liberté inébranlable qui repousse les agresseurs. Si la mère de Zazie laisse sa fille chez Gabriel, ce n'est pas sans raison : « pour pas me laisser seule en proie à tous les satyres, et y en a, elle m'a confiée à mon tonton Gabriel. Il paraît qu'avec lui, j'ai rien à craindre[1]. » Et lorsque Gabriel conquiert des troupeaux de loufiats d'Aux Nyctalopes, Zazie, pour le féliciter de cette conquête, fait mention de son ambiguïté sexuelle : « T'étais bath, tu sais, dis Zazie à Gabriel. Des hormossessuels comme toi, doit pas y en avoir des bottes[2]. » Mais le monde où l'on pourrait changer librement de sexualité, Gabriel qui devient Gabriella, Marceline qui devient Marcel, est utopique. La fillette est finalement obligée de sortir de cet univers et de retourner à sa terre natale accompagnée de sa mère.

« La clausule zazique » : un langage contre-mythique ?

Parmi de nombreux commentaires de *Zazie dans le métro*, l'un des premiers, « "Zazie"

[1] *Zazie dans le métro*, p. 595.
[2] *Ibid.*, p. 684.

et la littérature » de Roland Barthes, paru dans le numéro d'août-septembre 1959 de *Critique*, est toujours la référence pour l'analyse du roman[1]. Dans cet article, après avoir distingué « le langage-objet », « langage qui se fonde dans l'action même, qui *agit* les choses », et « le méta-langage », langage « dont on parle, non pas les choses, mais *à propos* des choses (ou *à propos* du premier langage) », Barthes affirme que « C'est exactement dans ce langage-objet que vit Zazie », et que « sa fonction est […] contre-mythique ». Or, Barthes définit le mythe au moyen de, on le sait, la sémiologie. Le système de la langue (le premier système) contient le signifiant et le signifié, qui constituent ensemble le signe. Le système du mythe est *un système sémiologique second* qui englobe le premier système. Ce qui est signe dans le premier système devient simple signifiant dans le second. Ce signifiant du second système peut prendre différentes formes (langue, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), et avec le signifié (autrement dit concept ou idéologème), il constitue le signe[2]. Dans la conception de Barthes, le méta-langage mentionné ci-dessus est à peu près synonyme de mythe, et en ce méta-langage se trouve l'être même de la littérature. Selon Barthes, « la clausule zazique » attaque le méta-langage des grandes personnes, et son langage-objet vise la littérature, une catégorie de parole qui appartient au système mythique. Dans le roman *Zazie dans le métro*, il s'agit donc de la lutte avec la littérature, et ce combat est un corps à corps, car Queneau « sait qu'on ne peut "démystifier" de l'extérieur ». Pour jouer ce rôle, le personnage de Zazie est irréel et utopique, et, selon Barthes, « cette abstraction du personnage est capitale ».

En effet, le personnage de Zazie est indéniablement privé de profondeur. À la différence d'Annette qui est « attentivement » examinée et décrite à travers le regard de Lehameau, on ne peut savoir quel est le physique de Zazie bien qu'elle soit l'héroïne du roman : le lecteur peut savoir seulement qu'elle est « bien mince[3] » grâce aux propos du marchand à la foire aux puces. Elle exprime son souhait ou son mécontentement par ses paroles, mais elle n'a pas cette psychologie complexe et évolutive que l'on trouve normalement dans les héros de roman. Zazie est un personnage qui est marqué par ses paroles, langage qui, selon Barthes, « se fonde dans l'action même, qui *agit* les choses ».

---

[1] L'article est repris dans *Essais critiques*, Éd. du Seuil, 1964 ; coll. « Points Essais », 1981, p. 129-135.
[2] Roland Barthes, *Mythologies*, Éd. du Seuil, 1957 ; coll. « Points Essais », 1970, p. 187-188.
[3] *Zazie dans le métro*, p. 589.

Une telle remarque rappelle l'analyse des personnages homériques par Erich Auerbach, que nous avons citée dans le chapitre sur Ulysse. Selon lui, « les personnages d'Homère expriment intégralement leur être intérieur dans les paroles qu'ils prononcent ». Les poèmes homériques offrent « une image de l'homme relativement simple », car l'« individualité […] manque tout à fait aux héros d'Homère ». Ainsi, « on peut analyser Homère » mais « on ne peut pas en proposer une interprétation […]. Homère résiste à un tel traitement ; les interprétations ne peuvent être que forcées et arbitraires[1] ».

Il semble que les poèmes homériques selon Auerbach soient proches de ce que Barthes appelle « le langage-objet ». Il s'agit du système sémiologique au premier degré, qui contient le signifiant et le signifié constituant ensemble le signe, et dans ce système, au-delà de la paire du signifiant et du signifié, il n'existe pas d'autre paire de signifiant et signifié, comme dans « le méta-langage », autrement dit le mythe selon Barthes. Or, Zazie n'est pas un personnage mythique au sens barthésien : elle est un personnage extériorisé, ses paroles s'expriment pleinement, il n'y a pas d'« au-delà » de ses paroles. En ce sens, Zazie ressemble aux personnages homériques selon Auerbach.

De *Zazie dans le métro*, nous pouvons proposer de nombreuses interprétations, selon les approches psychologique, historique, politique, religieuse, etc. Queneau a sensé tant de traces que le roman peut se lire, en fonction de chaque lecteur, de maintes façons. Le roman ne dément pas ces interprétations, au contraire, il les accepte : on peut lire ce roman comme on veut. Pourtant, de toutes ces interprétations, Zazie émerge. On ne saurait chercher un sens caché dans ses paroles ou ses comportements, de la même manière qu'on ne cherche pas le sens allégorique des actes d'Ulysse. On ne peut que suivre ce qu'ils disent ou ce qu'ils font dans les récits. L'absence de psychologie et l'impossibilité d'une interprétation confèrent à Zazie un statut comparable à celui des héros homériques, et elle marque d'un impact important dans la littérature française du XX^{e} siècle.

[1] Erich Auerbach, *Mimésis / La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1968 ; coll. « Tel », 1977, p. 14, 22, 27.

Chapitre II
Le mythe de la ville : l'exemple de Paris et de Dublin

Le thème « Queneau et la ville » n'est pas nouveau. On sait que l'écrivain était un grand connaisseur de la topographie parisienne, c'est ainsi qu'il a rédigé des articles « Connaissez-vous Paris ? » pour *L'Intransigeant* pendant deux ans, ou a composé des poèmes largement inspirés de cette capitale comme ceux qui sont rassemblés dans le recueil *Courir les rues*. Sa prédilection pour l'espace urbain ne laisse pas les chercheurs indifférents : ils ont organisé un colloque, en 1990 à Thionville, précisément sur le thème « Raymond Queneau et la ville[1] ».

Les spécialistes des œuvres et de la biographie de Queneau prétendraient que c'est plutôt la banlieue qu'il a choisie comme scène de ses romans et pour sa propre vie. En effet, c'est à Neuilly qu'il a mené sa vie jusqu'à la fin, bien qu'il eût des activités diverses à Paris. De la même manière, dans ses romans, on voit souvent le va-et-vient entre les espaces urbains et suburbains (*Le Chiendent*, *Les Fleurs bleues*), ou l'espace suburbain en tant que scène principale (*Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil*), tandis que, dans d'autres romans comme *On est toujours trop bon avec les femmes*, *Journal intime* (deux romans publiés d'abord sous le pseudonyme de Sally Mara, respectivement en 1947 et en 1950, puis repris dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara* en 1962) ou *Zazie dans le métro* (1959), l'histoire se déroule essentiellement dans la capitale, l'espace non urbain (banlieue ou campagne) n'apparaissant qu'épisodiquement.

Les capitales décrites dans ces trois derniers romans, Paris et Dublin, ne présentent pas de figures familières. Dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, le choix de Dublin comme cadre spatial, ainsi que celui de la jeune irlandaise en tant qu'auteur présumé, sont déjà, pour les lecteurs français, exotiques[2], d'autant plus que l'écrivain n'a jamais visité

[1] Les actes de ce colloque sont édités dans *CRQ*, n° 17-19, juin 1991.
[2] *On est toujours trop bon avec les femmes* a été traduit en anglais par Barbara Wright en 1981,

cette ville[1]. Dans *Zazie dans le métro*, la trouvaille d'une jeune provinciale comme protagoniste est décisive : alors que, dans *Les Derniers jours* ou *Odile*, on peut suivre très exactement l'itinéraire de la promenade parisienne des personnages principaux qui habitent Paris, dans *Zazie dans le métro*, en adoptant le point de vue de la jeune voyageuse, Queneau parvient à la distanciation de l'image de la ville qu'il connaît pourtant très bien. La défamiliarisation de cette ville se manifeste de telle sorte que, porté par l'intrigue de chaque roman, à savoir des pérégrinations dans une ville inconnue, la *vita sexualis* d'une jeune fille ou une insurrection historique, l'espace romanesque acquiert une dimension symbolique.

Or, lorsqu'on parle du « mythe de la ville », il s'agit de l'image idéalisée de la ville, parfois fausse, qui est traditionnellement partagée par le grand public : Paris est une ville d'art et d'histoire, Dublin est une ville conservant un esprit d'indépendance, etc. C'est ce que Barthes appelle le signifié du « système sémiologique second » : au-delà du premier système sémiologique, c'est-à-dire la réalité concrète que possède chaque ville, cette dernière se revêt d'une autre signification, qui ne correspond pas forcément à la réalité, mais qui fait l'objet d'un certain consensus général.

Dans les romans de Queneau cités dessus, la représentation n'est pas celle d'une ville purement imaginaire, comme dans *Saint Glinglin*, ni de villes réelles, mais de l'imaginaire dont on les entoure, collectivement ou personnellement : Queneau, en défigurant l'image habituelle de la grande ville, fabrique des villes de fantaisie qui ne sont pourtant pas complètement décalées du réel. Pour élucider l'enjeu de cette démarche, citons de nouveau les formules de Roland Barthes : « la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie[2].»

En adoptant le point de vue de Barthes, nous émettrons l'hypothèse selon laquelle *Zazie dans le métro* et *Les Œuvres complètes de Sally Mara* sont des récits qui se déroulent dans

---

alors que *Journal intime* ne l'est pas encore.

[1] Fergus Pyle rapporte dans un article publié en 1971 ces propos de Queneau : « I was in Shannon once, for an hour on my way to America. I only know Ireland in a literary way. All the names in Sally Mara are names that I took from Ulysses… There are in his work things that one imagines are very Irish, or more exactly, very Dublin (J'ai été à Shannon une fois, pendant une heure sur la route des Etats-Unis. Je connais l'Irlande seulement de façon littéraire. Tous les noms dans Sally Mara sont ceux que j'ai pris de l'Ulysse… Il y a dans son travail ce qu'on imagine être très irlandais, ou plus exactement, très Dublin) [*traduit par nos soins*]», *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 59.

[2] R. Barthes, *Mythologies*, Éd. du Seuil, 1957 ; coll. « Points essais », n° 10, 1970, p. 209.

une ville mythique artificiellement créée par Queneau, et examinerons comment il transforme les images ordinairement attribuées à la grande ville en vue de constituer son propre imaginaire urbain. Il sera question d'abord des composants essentiels de la capitale, comme le fleuve, les moyens de transport public ou la civilisation urbaine en général, qui ne correspondent pas toujours, dans les romans, aux clichés, la ville prenant une figure légèrement décalée par rapport à son image habituelle. On remarquera ensuite que ce sont des jeunes filles qui sont les protagonistes de ces récits urbains, dont la scène qui se présente comme le lieu de leur initiation sexuelle, acquiert par là comme une sexualité et une certaine personnalité. On se demandera enfin si la capitale, immobilisée par la grève ou l'émeute, et vidée finalement de ses habitants, se présente comme un espace merveilleux dans l'imaginaire de l'écrivain.

1. Les composants essentiels de la capitale

Dans la capitale, on trouve des éléments qui n'existent que là, ou qui apparaissent d'une autre façon qu'ailleurs. Quand on pense à une capitale, on commence par imaginer des choses comme la civilisation urbaine, les moyens de transport public (le métro, le tramway…) ou la spécificité géographique. Et lorsque le récit d'un écrivain se déroule dans une grande ville, ce sont des éléments efficaces dont il se sert pour composer son espace imaginaire. Nous pourrions comprendre l'imaginaire urbain chez Queneau en examinant la présentation de ces composants dans ses romans. Mais avant d'aborder cette analyse, il faut réfléchir à la question de la dénomination des lieux, à la toponymie comme préalable à l'imaginaire topographique de notre corpus.

La toponymie

Queneau aime utiliser les toponymes, surtout parisiens, dans ses œuvres. On peut distinguer quelques catégories dans son emploi des toponymes.

Les toponymes apparaissent d'abord pour identifier un espace, pour préciser le lieu où se passe le récit. C'est ainsi que l'on peut suivre très exactement, dans des romans comme

Les Derniers jours ou *Odile*, l'itinéraire de la promenade parisienne des personnages[1]. On peut également connaître le quartier ou même le nom de la rue où ils habitent : Vincent Tuquedenne la rue de la Convention, Valentin Brû la rue de la Brèche-aux-Loups, et Icare d'abord à un numéro impair de la rue Bleue dans un roman en préparation d'Hubert Lubert, puis au 5, rue Belidor avec LN, pour ne citer que trois exemples. La précision géographique confère aux espaces romanesques une certaine apparence réaliste.

L'apparition des toponymes peut être aussi le point de départ d'une réflexion sur leur origine. La recherche étymologique du nom des rues parisiennes, qui désigne souvent des personnages ou lieux célèbres, donne à la capitale une dimension historique. Queneau pratique souvent ce genre de jeu surtout dans ses poèmes[2], mais la lecture à partir de l'origine des toponymes est aussi possible comme dans *Le Dimanche de la vie* [3].

Les toponymes apparaissent enfin, principalement dans le dialogue des personnages, pour évoquer des clichés sur les lieux en question. Dans *Les Fleurs bleues*, Cidrolin dit à Albert : « Tu te pointes avenue du Maine[4] », en insinuant que ce dernier est proxénète. Le lieu n'est pas précisé comme espace réel, mais pour évoquer les images qui en disent la nature symbolique.

Or, dans *Zazie dans le métro*, on ne peut jamais savoir où se situe l'appartement du couple Gabriel et Marceline, dans lequel Zazie est hébergée pendant son séjour parisien. Certains critiques imaginent qu'il se trouve dans le douzième arrondissement[5]. Il est vrai que, dans le premier chapitre, Queneau prend probablement pour modèle l'itinéraire de l'une des promenades de Roland Travy et Odile qu'il a décrit vingt ans auparavant[6], pour évoquer le chemin qui va de la gare d'Austerlitz au domicile de Gabriel, qui passe par une éventuelle gare de Lyon et une hypothétique caserne de Reuilly, selon Charles, chauffeur

---

[1] Par exemple : « Je n'ai qu'à traverser la place de la Bourse, puis à suivre la rue Montmartre, puis à traverser les boulevards, les grands, puis à suivre la rue du Faubourg-Monmartre. Ils sont là rue Richer, non loin des Folies-Bergère.» *Odile*, p. 523.

[2] Pour ce sujet, on peut se reporter à D. Delbreil, « Parigolades », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991.

[3] Voir Paul Gayot, « À travers le Paris de Zazie et de Valentin Brû », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 20, 22 gidouille 89 E.P. (vulg. 6 juillet 1962).

[4] *Les Fleurs bleues*, p. 1049.

[5] François Caradec, « Raymond Queneau 75012 Paris », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 29, 1975 ; rééd. Fayard, 1999 ; H. Diament, « *Zazie dans le métro* : Démarquage hermétique de l'Evangile? », *op. cit*, entre autres.

[6] « La première fois, nous suivîmes les quais jusqu'à la place Valhubert et, de là, nous passâmes dans le 12e. / "Tiens c'est ici que je suis devenu militaire", dis-je devant la caserne de Reuilly. » *Odile*, p. 532.

de taxi[1]. Mais, comme Michel Bigot le remarque[2], on ne peut avoir confiance en ses paroles : Charles prétend qu'un monument, que Gabriel croit être le Panthéon, est la gare de Lyon ; or, le lendemain, il prend pour les Invalides un monument que Gabriel croit également le Panthéon. On peut supposer que c'est l'ingénuité de Gabriel qui lui fait croire que tous les monuments parisiens sont le Panthéon. Mais, interrogé par Gabriel sur sa conviction, Charles dit : « J'ai trouvé […], ce truc-là, c'est pas les Invalides, c'est le Sacré-Cœur[3]. » Si on connaît un peu la topographie parisienne, on se rend compte que ce chauffeur de taxi ne reconnaît même pas, sur la tour Eiffel, les quatre points cardinaux.

En outre, contrairement à l'habitude de l'écrivain, on trouve très peu de toponymes parisiens dans *Zazie*. Le lecteur peut savoir tout juste que Trouscaillon habite rue Rambuteau[4], et que le café du Vélocipède se trouve sur le boulevard Sébastopol[5]. Quant au boulevard Turbigo, où se situe la brasserie du Sphéroïde[6], il n'existe pas dans la toponymie réelle de Paris ; on a par contre la rue Turbigo qui traverse toujours le deuxième et le troisième arrondissements. M. Bigot remarque judicieusement ce mélange des références vraies et fausses de la topographie parisienne : « le Paris de *Zazie dans le métro* n'est ni l'homologue romanesque de la capitale "réelle" ni une ville de pure fantaisie où tous les repères seraient systématiquement brouillés. Le roman dénie ces formes univoques et préfère l'ambiguïté qu'engendre la coexistence de données contradictoires. Celles-ci agissent les unes sur les autres, au point de mettre en cause l'espace référentiel sans éliminer les quelques indices qui permettent au lecteur de percevoir la tension entre le certain et l'indéterminé[7]. »

Dans cette confusion topographique, ce que le lecteur peut tout de même retenir avec assurance, ce sont les noms de sites touristiques (le Panthéon, les Invalides, le Sacré-Cœur, la Sainte-Chapelle…), et les toponymes parisiens assez connus (Bastille, Étoile, la place Pigalle, Saint-Germain-des-Prés…). Mais les sites touristiques ont beau être nommés, puisque, à cause des « licences amphioniques[8] », ils ne sont jamais identifiés, sauf sans

---

[1] *Zazie dans le métro*, p. 565-566.
[2] Michel Bigot, *« Zazie dans le métro » de Raymond Queneau*, Gallimard, coll. « Foliothèque », n° 34, 1994, p. 99.
[3] *Zazie dans le métro*, p. 615.
[4] *Ibid.*, p. 644.
[5] *Ibid*., p. 644.
[6] *Ibid.*, p. 641, 646.
[7] Michel Bigot, *op. cit.*, p. 96.
[8] Voir Claude Debon, « Présence d'Apollinaire dans l'œuvre de Queneau », *Doukiplèdonktan ?*

doute la tour Eiffel à laquelle les personnages montent dans le récit. Et dans la plupart des cas, les toponymes parisiens ne sont pas utilisés pour décrire l'espace romanesque, mais seulement prononcés par les personnages pour rappeler les discours que l'on tient sur ces lieux. Zazie donne son opinion sur le café-restaurant de Turandot en prenant l'exemple du nid existentialiste : « Mais à Singermindépré, […] qu'est-ce qu'il se sucrerait, c'est dans tous les journaux[1]. » Gabriel défend à Zazie de se promener seule sur le boulevard Sébastopol en insinuant la mauvaise réputation de ce quartier : « N'empêche que sa mère me l'a pas confiée pour qu'elle traîne entre les Halles et le Château d'Eau[2]. » La toponymie parisienne dans *Zazie dans le métro* n'a pas pour fonction d'ancrer l'espace romanesque dans la topographie réelle, ni celle de rappeler la réflexion étymologique, elle est là pour le troisième emploi que nous avons catégorisé, c'est-à-dire pour rappeler les images de la ville généralement partagées et que l'on peut trouver dans les guides touristiques, les films, les journaux ou d'autres œuvres littéraires.

Or, il faut se rappeler les propos de Queneau concernant l'Irlande : « I was in Shannon once, for an hour on my way to America. I only know Ireland in a literary way. All the names in Sally Mara are names that I took from Ulysses… There are in his work things that one imagines are very Irish, or more exactly, very Dublin (J'ai été à Shannon une fois, pendant une heure sur la route des Etats-Unis. Je connais l'Irlande seulement de façon littéraire. Tous les noms dans Sally Mara sont ceux que j'ai pris de l'Ulysse… Il y a dans son travail ce qu'on imagine être très irlandais, ou plus exactement, très Dublin[3]). » Si on prend ces mots à la lettre, les toponymes dublinois dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara* n'ont pas de référents réels, mais ils sont relevés dans les livres de Joyce pour créer l'atmosphère de cette capitale qu'avait ressentie Queneau dans sa lecture[4]. Queneau a-t-il imaginé l'effet que ses romans pourraient faire sur les lecteurs qui connaissent le vrai Dublin ? On l'ignore. Ce qui est certain c'est que, si l'on veut connaître la source des toponymes dublinois dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, il faut la chercher, non pas

---

Études sur Raymond Queneau, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

[1] *Zazie dans le métro*, p. 576.

[2] *Ibid.*, p. 642.

[3] *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 59. Traduit par nos soins.

[4] Jacques Birnberg relève tout de même, dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, quelques toponymes qui ne sont pas employés dans deux livres de Joyce, *Ulysses* et *Finnegans Wake*. « Régal et galéjade ou quelques irrévérences sur des donzelles avec défenses », *TM*, n° 150+65-66-67-68, printemps 1996, p. 118.

sur la carte de Dublin, mais dans les livres de Joyce, et c'est ce que Pierre-François David a fait dans un de ses articles[1].

La toponymie dans *Zazie dans le métro* et *Les Œuvres complètes de Sally Mara* ne renvoie pas toujours à la topographie réelle des capitales, mais elle reflète des idées communes relatives à la ville, ou le souvenir littéraire que l'écrivain en garde intimement. Cette ville n'est pas vide, puisqu'elle recèle des imaginaires, collectifs ou personnels, qu'on lui applique. Il faudrait se rappeler le mépris de Sally envers sa sœur Mary, qui, afin de devenir « demoiselle des Postes », apprend par cœur la toponymie du monde entier sans connaître les lieux dont il s'agit[2] : « […] mais qui est-ce qui connaît ces endroits-là ? Ça m'agace[3]». Elle compare même ce que fait sa sœur et son étude de la langue : « C'est l'étude de l'irlandais qui m'a pris tout mon temps, cette année. Et qui m'en prendra encore. La foutue langue, comme disait Presle, ce qu'elle peut être coriace. C'est autre chose que les études de postière de Mary[4]. » La mémorisation mécanique des toponymes diffère profondément de l'acquisition de la langue, car celle-ci présente des difficultés relatives à l'orthographe, la grammaire et le sens. Les toponymes privés de leur référent, même imaginaire, n'offrent aucun intérêt pour Sally, que le mot « Paris » à lui seul suffit à émouvoir, même si elle ne connaît pas cette capitale. L'attitude de Sally à l'égard de la toponymie se rapproche de celle de Raymond Queneau à l'égard du langage en général.

« Le langage est, dit-il, utilisé pour transmettre de l'information. […] Le langage intéressant, si l'on peut dire, commence non seulement lorsque l'information est positive, et même abondante, mais lorsque elle n'est pas immédiate, quand il y a un certain décalage entre le temps de l'information et le temps où on parle. » Et il poursuit en parlant de Mallarmé : « Quand il y a un vocabulaire très différent, on peut dire qu'il y a énormément d'information. » Il parle ici de l'information du point de vue technique, laissant entendre que pour lire Mallarmé il faut consulter le dictionnaire. Et au-delà, une fois les faits donnés, il y a « une communication profonde » lorsqu'il s'agit de la poésie[5].

---

[1] Pierre-François David, « Consubstantialité et quintessence d'une fiction dérivée », *Merdre*, Lyon, février 1958 ; repris dans *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 20, 22 gidouille 89 E.P. (vulg. 6 juillet 1962).

[2] Le personnage de Mary rappelle celui de Tolut, dans *Les Derniers jours*, le professeur d'histoire et géographie qui n'a jamais voyagé.

[3] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 717.

[4] *Ibid.*, p. 769.

[5] *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 27-29.

On peut appliquer très exactement ces considérations sur le langage à l'emploi de la toponymie dans les œuvres de Queneau. La première fonction de la toponymie est d'indiquer et d'identifier tel ou tel endroit précis dans un espace, endroit vécu réellement ou connu imaginairement. Lorsqu'un toponyme nous intrigue, nous pouvons nous interroger sur son origine, en consultant le passé et en nous instruisant éventuellement de l'histoire du lieu. Nous pouvons ainsi en avoir des images qui sont généralement partagées par beaucoup ou que l'on a construites à travers une démarche personnelle.

Dans les deux romans de *Sally Mara*, il y a des rappels de l'origine des noms de lieu : « J'ai pris aujourd'hui le tram pour Dunleary — c'est-à-dire Kingstown, le port de Dublin. Je dis Dunleary, à l'imitation de mon maître Padraic Baoghal. Je trouve d'ailleurs un peu noix ce patriotisme linguistique[1] […] » ; « — Le pavillon de l'Eire flotte sur les toits principaux d'O'Connell Street, répondit Gallager. / Naturellement, il ne disait jamais Sackville Street[2]. » Et dans *Zazie dans le métro*, il y a tout de même le boulevard Sébastopol. Mais l'emploi de la toponymie dans ces romans ne tend, ni à la précision topographique ni à la réflexion étymologique, mais à l'évocation des images que l'on se fait sur les lieux. Cela brouille l'identité de l'espace romanesque, mais c'est par cette confusion même que l'imagination du lecteur est excitée. Les lieux ne sont pas géographiquement précisés, les toponymes ne sont pas historiquement justifiés, mais ces toponymes apparaissent comme pourvus d'une aura magique dans la mesure où l'on pense qu'ils ne sont pas vides, qu'ils recèlent quelque chose d'attirant. Le fait est un peu analogue à l'admiration de Sally pour les limericks que récite Joël : « Les limericks, moins je les comprends, plus je les trouve jolis[3] » ; et à sa curiosité pour les miniatures que peint Madame Baoghal pendant les leçons d'irlandais de son mari : « Elle ne me les montre jamais. Je crois qu'elles représentent des scènes de l'autre monde[4]. » Même après que Sally a eu l'occasion de les regarder en cachette, le mélange des parties « parfaitement ressemblant[es] » et celles incompréhensibles la fait tomber dans « de rêveuses considérations[5] ». Sally est fascinée par ces choses, car elle sait que les limericks, aussi bien que les miniatures, ne sont pas vides. Ils recouvrent quelque chose derrière leur

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 710-711.
[2] *Ibid.*, p. 871.
[3] *Ibid.*, p. 728.
[4] *Ibid.*, p. 716.
[5] *Ibid.*, p. 726.

apparence confuse. La coexistence du certain et de l'incertain, dans le langage et la représentation picturale ou géographique, excite l'imagination du lecteur et l'amène à y chercher une signification possible. Mais cette signification ne serait pas unique. Chacun la construirait en fonction de son imagination.

Dans nos romans, les toponymes fonctionnent comme des signes à déchiffrer. Claude Debon affirme que pour Queneau « la ville est d'abord un livre[1] ». Sa promenade parisienne est une lecture des toponymes en compagnie de la mémoire historique, et surtout de ses souvenirs littéraires. De la même manière, on peut lire la ville décrite par Queneau avec les connaissances dont on dispose. On peut chercher tous les toponymes de *Sally Mara* dans les livres de Joyce, et établir un tableau de concordances pour tenter de comprendre ce que Queneau a peut-être voulu insinuer de cette façon. Ou bien, on peut savourer tout simplement l'ambiance dublinoise à travers des toponymes comme O'Connell Street ou Phoenix Park, au même titre qu'avec d'autres éléments typiquement dublinois comme les harengs au gingembre ou l'odeur de Guinness. Le cas est identique avec Paris dans *Zazie*. Si l'on est versé dans la topographie parisienne, on peut s'amuser à repérer accords et désaccords entre le Paris réel et celui où Zazie circule. Mais en même temps, on peut apprécier le roman sans connaître d'expérience la topographie parisienne, puisque les toponymes, qui ne visent pas à identifier des lieux précis, sont incorporés dans le roman pour évoquer certaines images de Paris que chacun peut avoir en tête. À partir des représentations que chacun se fait de la capitale et des toponymes qui parsèment le roman, on peut composer son Paris, de la même manière que Queneau a composé son Dublin à partir de sa lecture de Joyce. Pour lire *Zazie dans le métro*, on n'a pas besoin de déplier la carte de Paris. *Zazie* est un des rares romans parisiens de Queneau que les lecteurs qui ne connaissent pas la capitale française peuvent apprécier au même titre que les lecteurs parisiens.

À travers des images généralement partagées et des représentations personnelles, la capitale de ces romans semble acquérir une dimension symbolique. Cette ville se revêt ainsi d'une allure mythique, artificiellement créée par Queneau. Mais comment se construisent ces mythes artificiels, qui couvrent à la fois l'imaginaire collectif et l'imagination personnelle de l'écrivain ?

---

[1] Claude Debon, « Un Paris de paroles », *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 149.

Afin de discerner le fond de cette ville mythique, nous allons examiner d'abord ce qui la compose en surface.

La géographie

Pour se situer à un endroit précis, une capitale requiert des conditions que le village ignore. Elle n'exige pas de montagnes ombreuses ni de sol particulièrement fertile, mais, par exemple, elle a besoin d'un espace aquatique qui favorise le commerce. C'est ainsi que les capitales sont souvent des villes fluviales ou portuaires. Avec le développement des techniques de transport, la mer et le fleuve ont perdu le rôle privilégié qu'ils avaient jadis, mais leur présence dans le paysage urbain caractérise chaque ville, de sorte que l'image de certaines capitales est fortement associée à un port ou à un fleuve, comme Lisbonne et son port ou Rome et le Tibre.

Le port et la Liffey de Dublin sont très présents dans les deux romans de Sally Mara, *On est toujours trop bon avec les femmes* et *Journal intime*.

Journal intime est encadré par deux scènes maritimes : au début du roman, Sally raccompagne au port Michel Presle, son professeur de français, qui retournera à Paris ; à la fin du roman, c'est elle-même qui part à Paris accompagnée de Barnabé qui souffre du mal de mer. Dans les deux scènes, l'humidité de l'espace se mêle à la présence de la pluie et des larmes et reflète l'intérieur morne du personnage. Dans *Journal intime*, le port et le fleuve suscitent en Sally un sentiment de mélancolie, comme s'ils reflétaient l'étymologie gaélique du toponyme « Dublin », à savoir « la mare noire » : « […] je restai un instant sur le trottoir à regarder d'un œil vague la Liffey noirâtre […] [1] » ; « […] Michel ne m'a pas encore écrit : peut-être a-t-il péri en mer. Ça ne me déplairait pas d'avoir apprécié un homme qui se serait négativé dans l'eau salée des océans[2]. » Sally forge le mot « négativer », probablement à partir du verbe « naviguer », en associant le voyage maritime à des idées funestes.

Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, la Liffey est une poubelle dans laquelle on jette toutes sortes d'ordures, surtout des cadavres. Effrayé par les morts, Gallager propose à plusieurs reprises de les jeter dans la Liffey : « Il n'a qu'à les foutre dans la

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 856.
[2] *Ibid.*, p. 716.

Liffey[1] » ; « On devrait tous les jeter dans la Liffey[2] », tandis que Dillon a imaginé un autre endroit pour y jeter le premier cadavre : « […] on l'emportera par petits morceaux pour le jeter dans les lavatories[3]. » La Liffey est assimilée à un égout qui reçoit des déchets humains qu'emporte le courant de l'eau. Elle joue en outre un rôle important dans le récit qui se déroule principalement dans un espace clos, le bureau de poste d'Eden Quai, en se développant selon une image qui englobe la totalité de la ville, comme nous le verrons plus loin.

Or, ce qui intrigue à la lecture de *Zazie dans le métro*, c'est l'absence complète de la Seine. Tout au long des péripéties de la jeune provinciale dans la capitale, la Seine n'apparaît jamais comme réalité géographique. Le nom du fleuve parisien n'est mentionné que comme le lieu où l'on pourrait jeter, éventuellement, une enfant désobéissante : « Je peux tout de même pas la jeter dans la Seine[4] » ; « Les uns étaient d'avis de jeter la fillette à la Seine[5] […]. » Dans *Les Enfants du limon*, la Seine joue le même rôle, mais on a la description de Purpulan qui s'immerge progressivement dans le fleuve[6], tandis que, dans *Zazie*, la Seine n'apparaît que dans les propos des personnages, jamais en tant qu'élément central du paysage urbain que l'on peut rencontrer au cours d'une promenade.

Dans ce roman, il y a des moments où les personnages devraient voir la Seine au moins du coin de l'œil. Au début du chapitre IX, l'autobus touristique, après être parti de la tour Eiffel, roule en principe sur le quai d'Orsay, mais on n'a aucune annotation sur le fleuve. Le cas est plus net et significatif au début du chapitre VIII : les trois personnages admirent du haut de la tour Eiffel la vue plongeante sur Paris, mais, en discutant sur l'identité de quelques monuments célèbres, aucun d'entre eux ne fait mention de la Seine.

On pourrait expliquer l'absence du fleuve en adoptant le point de vue de l'héroïne Zazie, qui ne songe en arrivant à Paris qu'à prendre le métro. Le fait est tout de même curieux, surtout si l'on pense à l'association très forte entre la ville et le fleuve qui supporte tous les lieux communs sur Paris, mais aussi à l'affection que témoigne Queneau pour la Seine dans ses autres romans comme dans ses poèmes.

---

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 878.
[2] *Ibid.*, p. 894.
[3] *Ibid.*, p. 873.
[4] *Zazie dans le métro*, p. 626.
[5] *Ibid*., p. 640.
[6] *Les Enfants du limon*, p. 906-907.

Pour un promeneur parisien, la Seine est un repère géographique important : grâce à la pente qui descend vers le fleuve et au grand espace vacant creusé dans l'agglomération qui surgit devant lui, il peut relativiser sa position géographique, faire retour sur l'itinéraire qu'il a suivi, en se demandant s'il s'est dirigé vers le nord ou vers le sud. Queneau se dit un promeneur compétent : « […] j'ai le flair topographique assez développé et je ne me perds même pas dans une ville où je viens d'arriver[1]. » Pour un tel promeneur, il faudrait supprimer la Seine pour qu'il puisse s'égarer dans « le dédale lutécien et le magma des encombrements[2] ».

Si ce n'est pas la Seine qui coule à Paris, d'autres éléments arrosent cette capitale. Dans un de ses articles[3], Gérald Antoine remarque l'importance des métaphores liquides dans l'imaginaire de Queneau. En effet, dans *Zazie*, ce sont des voitures qui coulent, ou qui ne coulent pas à cause de la grève : « Un encombrement radical devait sans doute geler quelque part toute circulation. […] L'encombrement avait dû se débouchonner quelque part, une dégoulinade de véhicules s'écoulait lentement […]. Puis de nouveau, le flot se raréfia, une coagulation ayant dû de nouveau se produire […].[4] » Si le fleuve a perdu son rôle privilégié comme voie de transport, les automobiles le remplacent dans cette fonction, mais elles stagnent ou se pétrifient totalement, et bien sûr, le métro ne marche pas.

L'immobilité de la ville causée par la grève du métro est aggravée par l'absence de la Seine et l'encombrement des rues. Privé de moyens de circulation, Paris offre une image statique, contrairement aux personnages qui y bougent sans arrêt. C'est une ville figée dans le temps, mais dans un temps inconnu, tout autre que le temps quotidien qui nous entoure : comme Zazie ne peut prendre le métro qui ne fonctionne pas, on ne peut se baigner les pieds dans un fleuve qui n'existe pas. L'absence de la Seine à Paris transforme la capitale en un espace quelque peu fantastique : en conservant des apparences réalistes, la ville dérive légèrement vers un monde insolite.

Même s'ils ne comprennent plus de bateaux circulant sur un fleuve, les moyens de

---

[1] « Un instant de bonheur », *Fleur bleue*, n° 24, septembre 1953 ; repris dans *CRQ*, n° 6, 1987, p.21.
[2] *Zazie dans le métro*, p. 629.
[3] Gérald Antoine, « Une intouchable : l'image chez Queneau », *Vis-à-vis ou le double regard critique*, Presses universitaires de France, 1982.
[4] *Zazie dans le métro*, p. 632-633.

transport public, comme le métro ou le tramway, sont le propre de la grande ville. C'est ainsi que, pour l'enfant Zazie, le métro est le symbole même de Paris. L'idée que le métro puisse se trouver en province énerve Zazie : « —[…] ah ! si on avait le métro à Saint-Montron ! n'est-ce pas petite ? /— Ça alors, dit Zazie, c'est le genre de déconnances qui m'écœurent particulièrement. Comme si pouvait y avoir le métro dans nott bled[1]. » Malchanceuse, désirant si fortement prendre le métro, elle ne peut satisfaire cette envie à cause de la grève de « ce moyen de transport éminemment parisien[2] ».

La situation ferroviaire est semblable à Dublin dans *On est toujours trop bon avec les femmes*. Surpris par l'insurrection des Républicains irlandais, le moyen de transport public interrompt sa fonction habituelle : « […] un tramway s'était figé, vide de ses voyageurs et de ses employés[3] » ; « Un tramway abandonné[4]. » L'inactivité du moyen de transport en commun souligne l'état de suspension de la capitale.

Or, dans *Journal intime*, le tramway de Dublin fonctionne très bien et c'est avec lui surtout que se déplace Sally. Elle l'utilise pour aller au port et en revenir, ou pour se rendre chez Padraic Baoghal, son professeur d'irlandais, mais quand elle le prend, elle est presque toujours accompagnée de Barnabé. Le tramway est d'ailleurs le lieu de rencontre des deux jeunes gens. Le timide garçon n'ose d'abord adresser la parole à Sally bien qu'il l'admire. Après que Sally, poussée par un besoin naturel, est précipitamment descendue du tramway[5], elle devient une fille mystérieuse pour Barnabé qui n'a pas compris la situation. Ils font connaissance chez Baoghal, et un jour, Barnabé propose à Sally d'aller faire un tour à Phoenix Park :

> Ça ne me disait rien. Un trajet interminable en tramway. Il n'allait pas m'offrir un taxi. […].
> — C'est bien loin Phoenix Park, dis-je. J'ai horreur des longs trajets en tramway.
> — Je ne déteste pas ce mode de transport[6]…

Contrairement au métro parisien qui fascine Zazie, le tramway pour Sally n'est qu'une routine fastidieuse, qui ne lui apporte aucun plaisir, et en plus, elle s'y voit souvent

[1] *Zazie dans le métro*, p. 637.
[2] *Ibid.*, p. 563.
[3] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 871.
[4] *Ibid.*, p. 954.
[5] *Ibid.*, p. 711-712.
[6] *Ibid.*, p. 732.

escortée de Barnabé l'ennuyeux. Même lorsqu'elle le prend toute seule, c'est pour se rendre au port qui lui semble un lieu déprimant[1], ou pour faire une visite à Joël qui est en prison[2]. Les seuls moments délectables en tramway pour Sally, c'est lorsqu'elle le prend avec Michel Presle. C'est même là qu'elle a eu l'occasion d'être embrassée par lui[3]. Mais toujours par manque de temps, Michel Presle laisse Sally insatisfaite, en partant seul pour Cork, ou en refusant la proposition de Sally d'aller ensemble à Phoenix Park[4]. La mélancolie de Sally s'accroît et elle va redoubler la dose d' « ouisqui ».

Le tramway pour Sally est donc un lieu d'inassouvissement et de frustration. La jeune fille s'épanouira avec d'autres moyens de transport.

Elle prend le taxi lorsqu'elle se rend pour la première fois à une « party », à l'occasion de laquelle elle commence à prendre conscience de sa propre beauté féminine[5]. Et elle est subjuguée par une sensation inconnue en voyageant sur le porte-bagages de la moto de Timoléon Mac Connan, « le fils du poète[6] » :

> Je l'étreins, je m'aplatis le nez contre son cuir. On file, c'est merveilleux. On tressaute tout le temps, ça finit par vous faire un effet agréable au fondement, un frémissement ondulatoire qui vous remonte le long de la colonne vertébrale jusqu'au cerveau où ça explose en idées originales et fantaisistes[7].

Et, pendant que Barnabé, le fils du quincaillier, se retire à Cork, c'est Timoléon qui « dépucèle » enfin Sally[8].

Zazie, privée de métro, utilise pour parcourir Paris le taxi de Charles, l'autobus touristique et ses propres pieds. De la même manière, Sally n'a pas besoin du tramway dublinois pour son évolution personnelle. Dans les capitales imaginaires de Queneau, les moyens de transport proprement urbains perdent leurs rôles privilégiés. Ce sont d'autres moyens de circulation, selon la disposition des personnages, qui leur ouvrent un autre

---

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 710.
[2] *Ibid.*, p. 831.
[3] *Ibid*., p. 856.
[4] *Ibid.*, p. 861-862. Line Mc Murray remarque dans cette scène l'intertexte d'une séquence du scandale à Phoenix Park dans *Finnegans Wake* de J. Joyce : « Le même et l'autre dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara* », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p.15.
[5] *Ibid.*, p. 844.
[6] *Ibid.*, p. 735.
[7] *Ibid.*, p. 794.
[8] *Ibid.,* p. 857.

monde.

La civilisation urbaine

Les capitales sont souvent enviées à cause de la civilisation et de la mode dont elles prétendent briller. L'idée de prendre l'apéritif à Saint-Germain-des-Prés à elle seule suffit à faire frémir de joie l'enfant Zazie[1]. Et cette dernière désire à tout prix se procurer à Paris une paire de « bloudjinnzes », qu'il était probablement difficile d'obtenir à cette époque pour les filles de province. La mode parisienne ne manque pas d'attirer l'attention des jeunes Dublinoises. Gertie, en pensant à la guipure que portent les femmes autour d'elle, se dit : « Pourquoi ne suis-je pas allée en France, plutôt, à Paris, par exemple ? Elles ne savent pas s'habiller ici. Moi je connais un peu la mode nouvelle[2] ». Elle porte en effet « une gaine qui vient de France, de Paris. Et en pleine guerre encore [elle a] réussi à [se] la procurer[3] ». Pour Sally, qui n'est pas encore tout à fait attachée à la dernière mode féminine, les préoccupations des Françaises, présentées dans le magazine *Votre Beauté*, la surprennent : « quelle drôle de civilisation[4] ! » Cela ne l'empêche pas d'aspirer à aller à la capitale inconnue, mais au contraire, l'y incite : elle rêve d' « aller un jour à Paris pour visiter les Galeries Lafayette et un cabaret de nuit avec des tziganes où des messieurs à monocle et plastron blanc se débauchent[5] ». Elle se forge une capitale idéalisée avec des informations qu'elle tire des magazines et des propos de Michel Presle, le tout amplifié par sa propre imagination.

D'un autre côté, la jeune Dublinoise n'oublie pas de mettre en avant sa supériorité par rapport aux provinciaux. En 1916, Dublin n'était pas encore la capitale d'un État, mais était une ville assez grande et développée en tant que capitale régionale. C'est ainsi que Gertie Girdle exprime nettement son mépris envers les insurgés : « Les brutes. Les insurgés. […] Ils doivent tous venir des faubourgs où n'existe nulle hygiène […] où l'on ne parle pas l'anglais, où l'on persévère dans leur jargon celtique, […] où, m'a-t-on dit, l'on adore une pierre emmaillotée de laine, au lieu d'adorer saint George et le Dieu des

[1] *Zazie dans le métro*, p. 567.
[2] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 884.
[3] *Ibid.*, p. 953.
[4] *Ibid.*, p.739.
[5] *Ibid.,* p. 727.

Armées[1]. » Dans *Zazie dans le métro*, on adresse deux fois des injures au Sanctimontronais qui se débrouille mal dans les encombrements parisiens : « Ah ! […] un provincial… Au lieu de venir encombrer les rues de Paris, vous feriez mieux d'aller garder vozouazévovos[2]». Et Zazie elle-même n'aime pas être traitée de provinciale démodée : « Si tu veux insinuer que je suis pas à la page, […] moi je peux te répondre que tu n'es qu'un vieux con[3]. » Il est vrai que l'on a tendance à croire qu'il y a dans la capitale une civilisation spécifiquement urbaine, qui n'existe pas à la campagne. Cette croyance n'est cependant qu'une illusion dans certains cas.

L'hygiène est l'un des domaines dont la grande ville pourrait être fière. Le système qui garantit la propreté dans la vie symbolise, d'une certaine manière, le degré atteint par la civilisation moderne. Enfermée dans le cabinet de toilette, Gertie Girdle se demande si elle tire sur la chasse d'eau ou pas, craignant que les insurgés ne s'aperçoivent de sa présence parmi eux. Elle se dit alors, pour se rassurer momentanément : « Est-ce qu'ils sauraient même ce que ça veut dire, ce bruit d'eau, s'ils le percevaient. Ils l'ignoreraient. Ils doivent tous venir des faubourgs où n'existe nulle hygiène[4]. » Il est vrai que, en 1916, l'année de l'insurrection de Dublin, les toilettes équipées de chasse d'eau ne devaient pas encore être bien répandues dans tout le pays. Mais, dans les années 1950, après la Seconde Guerre mondiale, la situation avait dû changer, Queneau persiste pourtant dans *Zazie* à comparer la capitale et la province sur ce point :

> Dans un coin de la pièce, Marceline avait installé une sorte de cabinet de toilette, une table, une cuvette, un broc, tout comme si ç'avait été une cambrousse reculée. Comme ça Zazie serait pas dépaysée. Mais Zazie était dépaysée. Elle pratiquait le bidet fixe vissé dans le plancher et connaissait, pour en avoir usé, mainte autre merveille de l'art sanitaire[5].

L'illusion de Marceline sur l'art sanitaire en province est si éloignée de la réalité vécue des provinciaux, qu'elle cause à Zazie un dépaysement. Gabriel n'est pas dupe de ce mythe de l'hygiène urbaine, en se plaignant de l'odeur des gens qui se rassemblent à la gare :

---

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 884.
[2] *Zazie dans le métro*, p. 635 et 638.
[3] *Ibid.*, p. 567.
[4] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 884.
[5] *Zazie dans le métro*, p. 577.

> Pas possible, ils se nettoient jamais. Dans le journal, on dit qu'il y a pas onze pour cent des appartements à Paris qui ont des salles de bains, ça m'étonne pas, mais on peut se laver sans. Tous ceux-là qui m'entourent, ils doivent pas faire de grands efforts[1].

Contrairement à ce que croit Gertie Girdle, l'hygiène dans la capitale n'est pas forcément meilleure qu'en province. Dans la grande ville, on trouve même des contre-exemples de ce présupposé, le nouveau logement de Joël, frère de Sally obligé de quitter la maison maternelle, en étant une excellente démonstration :

> Au rez-de-chaussée, il y a un marchand d'abats et de viscères. Nous enjambâmes quelques têtes de lard faisandées, quelques gésiers de veau cirrhotiques et quelques couilles de bœuf efflanquées, et nous gravîmes les marches échardées d'un escalier obscur au milieu duquel un ruisseau d'urine avait creusé son lit[2].

Joël trouve là un curieux métier, qui consiste à fabriquer des boutons en utilisant de vieux os qu'il peut obtenir du marchand d'abats du dessous. Après le déménagement, la situation sanitaire de son habitat s'aggrave :

> […] cette fois-ci, dans une impasse où il n'y a même plus de marchands de quoi que ce soit. Un rat galeux faisait sa toilette sur le seuil d'une bicoque. Nous reçûmes le contenu d'un pot de chambre presque sur la tête, on avait mal visé. Enfin nous atteignîmes au cul du cul-de-sac une sorte d'échoppe verdâtre et vermoulue sur laquelle on avait écrit à la craie cette mention : JOËL MARA, *spécialité de boutons sans trous en os naturel de chats, lapins ou piafs au choix. Manches de couteau en fémur de veau pur. Sur commande seulement : fixe-chaussettes en cartilage de porc*[3].

Au milieu des matériaux dont son frère se servira pour la fabrication des marchandises, Mary, ne supportant pas l'odeur, s'évanouit.

Jean-Michel Luccioni relève dans le métier de Joël des échos éventuels d'*Ulysse* de James Joyce, plus précisément relatifs au personnage de Leopold Bloom : « Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. […] Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine (M. Léopold Bloom se nourrissait avec délectation des organes internes des mammifères et des oiseaux.

[1] *Zazie dans le métro*, p. 561.
[2] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 781.
[3] *Ibid.*, p. 811-812.

[…] Par-dessus tout il aimait les rognons de mouton au gril qui flattaient ses papilles gustatives d'une belle saveur au léger parfum d'urine). » épisode IV ; ainsi qu'à la réutilisation des déchets de boucherie : « […] all that raw stuff, hide, hair, horns. […] Dead meat trade. Byproducts of the slaughterhouses for tanneries, soap, margarine ([…] toute la matière brute : peau, poil, corne. […] Commerce des abats. Déchets d'abattoirs pour tanneries, savon, margarine). » épisode VI[1]. On peut sans doute y voir aussi le souvenir vague de l'écrivain sur le métier de ses parents, merciers au Havre. Quoi qu'il en soit, l'activité insolite de Joël démontre de manière fantasque que la capitale n'est pas un lieu foncièrement hygiénique.

Paris ne peut échapper à ce principe. Dans *Zazie dans le métro*, devant les touristes étrangers, Gabriel ne peut s'abstenir de manifester son exaspération : « Gabriel étendit le bras en crachant par terre, ce qui choqua quelque peu les voyageurs. Il allait leur espliquer ce trait du folclore gaulois[2]. » Et Queneau ne manque pas de décrire les misères qui caractérisent toujours la grande ville : « […] un groupe de clochards qui dormaient sur le gril d'un puits de métro […][3]. » Pour Queneau, ce sont des composants inévitables et même essentiels de la capitale. Jacques Birnberg remarque l'importance des détritus et des excréments dans l'imaginaire urbain de Queneau[4]. L'ensemble de ces déchets est ce qui justifie qu'un lieu soit considéré comme une grande ville :

> plus de bordel plus de bistro
> plus de caf conc plus de tripot
> Paris est pur
> on le passe à l'insecticide
> on y répand les pesticides
> Paris est pur
> plus de camions plus de motos
> plus d'autobus plus de vélos
> Paris se tait

[1] J.-M. Luccioni, « Joyce chez Sally », *Études sur Les Œuvres complètes de ~~Raymond Queneau~~ Sally Mara*, C.R.I.N.(Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises), Groningue, 1984, p. 31. Pour les citations de Joyce, on se réfère à l'édition de « Penguin Classics », 2000, respectivement à la p. 65 et p. 1 22. Pour la traduction française, *Œuvres*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1995, traduction par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, revue par Valery Larbaud et l'auteur, p. 59 et p. 110.

[2] *Zazie dans le métro*, p. 640.

[3] *Ibid.*, p. 670.

[4] Jacques Birnberg, « Courir les rues dans les sillons de Raymond Queneau », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991.

plus de fiacres plus de charrettes
plus de pouss pouss plus de brouettes
Paris se tait
il n'y a plus d'encombrements
il n'y a plus non plus d'accidents
Paris se calme
il n'y a plus d'accrochages
il n'y a plus de bigornages
Paris se calme
on ne voit plus de voyous
de dingues, de cinglés, de fous
Paris s'endort
on ne voit plus de mendigots
de chevelus ni d'aristos
Paris s'endort
il n'y a plus de vidangeurs
il n'y a plus de marchands de fleurs
Paris npuplu
plus de crottes plus de crottin
plus de fumées plus de purin
Paris npuplu

Ça commence à me faire chier bien
ce poème bien parisien
je l'emmerde à pied et à cheval
cette foutue capitale[1]

La capitale est un amalgame de toutes ces choses, qu'elle doit fatalement accepter pour être justement une grande ville. On a tendance à lui attribuer les commodités ou la propreté, mais elle comporte en même temps des réalités sombres que la vie moderne engendre inévitablement. Une telle image de la capitale coïncide à un Paris dont Sally rêve :

> […] j'aimerais bien aller à Paris. Oh ! les Galeries Lafayette, le Bon Marché, le Printemps, les bouillons Chartier, les fontaines Wallace, les mendiants sous les ponts, les fiacres, les abattoirs, la gare Saint-Lazare, les fossés de Vincennes, le French-Cancan. Oh ! Paris[2] !

Son intérêt pour la capitale française se disperse en multiples domaines, mais elle ne se méprend pas sur les composants fondamentaux de cet espace urbain.

Il faut se rappeler tout de même que, si les clochards dorment sur « le gril » du métro,

[1] « Un peu de calme », *Poèmes inédits*, *OC* I, p. 882. Cité par Jacques Birnberg.
[2] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 734.

c'est pour « goût[er] la tiédeur méditerranéenne que dispense cette bouche et qu'une grève n'avait pas suffi à rafraîchir[1]. » Dans un lieu où il est difficile de vivre, on garde cependant le droit d'imaginer une autre vie lointaine. De la même manière, c'est après avoir quitté sa maison maternelle et entamé son curieux métier que Joël est devenu poète, bien qu'il semble ne pas être trop passionné de gloire littéraire.

Queneau ne dément pas la beauté de la capitale. Il montre qu'elle est un lieu où se mêlent les merveilles et les souillures, et donc constitue par là une occasion pour chacun de développer son esprit. La grande ville offre des choses qui tentent nos yeux et notre cœur, en même temps qu'elle occasionne d'amères constatations sur la condition humaine. Selon Queneau, l'hétérogénéité des composants urbains favoriserait le dynamisme de l'imagination.

☆

Les capitales décrites par Queneau ne correspondent pas toujours aux capitales réelles. La toponymie ne vise pas à identifier tel ou tel endroit, mais elle est un déclencheur de l'imagination proprement urbaine qui fait appel à des images toutes faites ou aide chacun à composer son imaginaire. Dans cette capitale de fantaisie, les éléments spécifiquement métropolitains, comme les espaces aquatiques ou les moyens de transport public, perdent leur fonction habituelle ou leur existence même. Tout en conservant ses apparences familières, la capitale prend ainsi un autre visage que l'habituel : on s'égare dans un espace fabuleux, sans connaître ni l'est ni l'ouest, ni le nord ni le sud, et l'on y rencontre en même temps des éléments concrets qui rappellent la vérité de la vie urbaine, comme le système sanitaire modernisé, la dernière mode féminine, les spectacles de cabaret, les cinémas, les restaurants, les marchands, les encombrements, les déchets et la misère des hommes.

Si les capitales imaginaires de Queneau nous semblent mythiques, c'est grâce à la force de l'imagination collective, et à la possibilité d'interprétations multiples, mais aussi à l'incorporation de différentes sphères de l'existence humaine sous la forme de récit fantasque. Chacun peut apercevoir des fragments de sa propre vie dans ces capitales, à distance et en toute assurance, parce que ce récit ne se prend pas au sérieux.

---

[1] *Zazie dans le métro*, p. 670.

2. Les filles dans la capitale : Zazie, Sally et Gertie

Dans la plupart des romans de Raymond Queneau, le protagoniste est un personnage masculin, qui donne souvent l'impression d'être un porte-parole de l'écrivain lui-même. Or, dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara* et *Zazie dans le métro*, ce sont des filles qui animent principalement le récit. Le titre *Zazie dans le métro* nous prévient d'emblée du nom de la protagoniste du roman. *Journal intime* est littéralement le journal de Sally, rédigé à la première personne. Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, on peut dire que les personnages principaux sont les sept Républicains irlandais, mais la présence de Gertie Girdle parmi eux exerce une grande influence sur leur dessein, et, avant tout, le titre représente bien la primauté du sexe féminin.

Les jeunes filles reçoivent une formation sexuelle dans ces récits qui se déroulent dans la capitale. Et, à côté d'elles, la ville elle-même acquiert une certaine sexualité.

Lieu de formation

En effet, trois filles perdent leur virginité dans deux romans dublinois : Gertie dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, Sally et Mary dans *Journal intime*. Gertie, se trouvant être l'unique femme parmi les sept insurgés, profite de cette occasion pour découvrir le corps masculin. Après le premier contact avec Callinan, son exploration sexuelle se poursuit avec d'autres militants irlandais. Les sœurs Sally et Mary n'ont pas, au début, d'idées précises sur la sexualité. Ignorant le mystère de la reproduction humaine, elles cherchent à le découvrir par tous les moyens. Mary connaît un homme en premier, puis Sally à son tour perd sa virginité. Une fois expérimentée, Sally rencontre, comme Gertie, quelques garçons en quinze jours. Dans *Zazie dans le métro*, Zazie n'a pas de véritable expérience sexuelle, mais elle acquiert certaines idées sur le sexe pendant son séjour parisien à la fin duquel elle prononce : « J'ai vieilli. »

On peut noter que Queneau rajeunit de plus en plus ses héroïnes au cours de la rédaction de ces trois romans. Selon leur âge, le caractère de la formation sexuelle diffère.

On ne peut connaître l'âge de Gertie Girdle, mais elle doit avoir dépassé la puberté : elle occupe une fonction dans un bureau de poste, et elle est « gironde » même aux yeux d'un

homosexuel[1]. Surtout, elle a déjà ses idées sur les actes sexuels humains. Lorsqu'elle cède pour la première fois à Callinan, c'est probablement à cause de l'idée de la mort qui l'effraie devant les cadavres jetés dans la Liffey, et pour se défendre contre cet insurgé qui pourrait la tuer sur le champ. Elle se donne ainsi, ne posant de question à personne. L'insurrection survenue dans la capitale et la situation dans laquelle Gertie est tombée sont une occasion pour elle d'explorer les corps masculins à l'insu de tout le monde, puisque tous les insurgés perdront leur vie.

Sally fête ses dix-huitième et dix-neuvième anniversaires dans *Journal intime*. D'abord, elle n'a pratiquement aucune idée sur la sexualité : elle ne comprend pas le sens du mot « vierge[2] » ; ni certains propos de Joël comme : « j'ai grimpé la cuisinière[3]. » Elle croit tout simplement que c'est le mariage qui apporte des enfants au couple : « Mais […], comment voulez-vous avoir un enfant puisque vous n'êtes pas mariée[4] ? » Autour d'elle, personne ne pouvant lui donner une éducation sexuelle, elle s'informe donc elle-même.

Intriguée par les miniatures de Madame Baoghal et le dessein de Joël, Sally veut connaître à quoi sert « l'outil » dont le corps masculin est muni, ne sachant pas encore qu'il est un membre qui a trait à la sexualité. Elle sort de sa maison et descend dans les rues, avec sa sœur Mary, pour faire « l'observation des actions desdites bêtes » : « Nous avons, Mary et moi, passé toute notre journée à circuler dans la ville, afin d'accumuler les renseignements[5]. » La ville est un laboratoire où l'on observe les objets de l'enquête. Mais dans cette enquête, elle n'arrive qu'à la conclusion que l'objet en question est un organe d'excrétion. Puis elle acquiert une certaine idée de la copulation animale chez son oncle Mac Cullogh, une ferme en pleine campagne, en regardant chez les animaux la « manie de se grimper[6] » l'un sur l'autre, surtout celle du bouc sur la chèvre. Mais, dans ce lieu où règnent la nature et les animaux, elle ne parvient pas à se faire une idée précise du même acte chez les humains :

> Que cette molle chrysalide vorace fût (peut-être) mon neveu, voilà qui me remplissait d'autant de stupeur que la pensée qu'un jour, après avoir supporté le

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 933.
[2] *Ibid.*, p. 707.
[3] *Ibid.*, p. 719.
[4] *Ibid.*, p. 756.
[5] *Ibid.*, p. 747.
[6] *Ibid.*, p. 767.

> bouc, mes petits seins durs pourraient devenir aussi globuleux que ceux de Mrs. Killarney et que celle-ci avait dû certain jour se mettre à quatre pattes devant mon frère. J'imaginais mal comment cela avait pu se passer. Je ne voyais pas bien la scène. Je n'y croyais pas[1].

Afin d'accomplir son éducation sexuelle, elle doit revenir à la capitale. Après avoir écouté l'aveu de Mary, qui a perdu sa virginité au retour de ses vacances, Sally commence à prendre conscience du fait que l'accouplement chez les animaux n'est pas tout à fait assimilable à l'acte sexuel chez les humains : « Si ce n'est pas pour avoir un baby que l'on fait ça, c'est pour quoi alors ? Je n'ose pas le lui demander. Parce que c'est "très chouette[2]" ? » En outre, chez son professeur d'irlandais Padraic Baoghal, elle apprend des comportements sexuels proprement humains, comme « pédéraste » et « lesbienne », et pour ce dernier fait, elle a immédiatement l'occasion de faire l'expérience avec Mève[3]. Elle découvre aussi le goût singulier de son père, qui veut claquer sous tous prétextes les fesses de ses filles, et celui de Mary qui aime être claquée[4]. Lors du thé annuel de Mrs. Baoghal, elle effectue l'étude du volume et de la consistance de « l'outil » masculin, ainsi que celle sommairement chimique de la substance qu'il éjecte[5]. Enfin, elle est « dépucelée » par Timoléon Mac Connan[6].

Sally ne laisse pas ce qu'elle apprend dans l'abstrait. Si elle trouve quelque chose de curieux ou d'énigmatique, elle l'observe, l'examine, l'analyse et le pratique. La campagne serait un lieu idéal pour l'observation des phénomènes végétaux et animaux, mais afin de mettre ce qu'elle découvre en pratique, il lui faut être dans l'espace urbain qui favorise l'expression des différents aspects de la vie humaine. Lors du séjour chez son oncle, Sally avait apprécié certains attraits de la campagne : « C'est coquet la campagne. Ça a son charme : c'est vert, ça ne bouge pas […][7]. » Un an après, elle prend une attitude tout à fait différente :

> Maman propose d'aller passer nos vacances chez l'oncle Mac Cullogh […].
> En tout cas, ça ne me dit rien du tout. Maintenant que je sais de quoi il

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 777.
[2] *Ibid.*, p. 790.
[3] *Ibid.*, p. 802-804.
[4] *Ibid.*, p. 784, 785-787, 806.
[5] *Ibid.*, p. 824-825.
[6] *Ibid.*, p. 857.
[7] *Ibid.*, p. 767.

> retourne, j'ai pas envie de servir de support au tonton ni au bouc Barnabé. Quand je pense à mes ignorances de l'an passé, ça me fait frémir jusqu'aux fondations de mon être.
>
> La ferme à Mac Cullogh ? Merci pour moi[1].

Une fois dépucelée, elle n'éprouve plus d'intérêt pour la campagne en aucune manière.

Zazie aurait treize ou quatorze ans dans le roman. Elle n'est ni tout à fait petite fille ni tout à fait adolescente. Elle est très curieuse de la sexualité des adultes, mais, contrairement à Sally, elle ne peut s'approcher de la sexualité que par les mots. Par exemple, les journaux sont une source précieuse pour une jeune provinciale soucieuse d'acquérir des connaissances sexuelles :

> Je l'ai lu dans le *Sanctimontronais du dimanche*, un canard à la page même pour la province où ya des amours célèbres, l'astrologie et tout, eh bien on disait que les chauffeurs de taxi izan voyaient sous tous les aspects et dans tous les genres, de la sessualité. A commencer par les clientes qui veulent payer en nature. Ça vous est arrivé souvent[2] ?

Afin de persuader son interlocuteur de l'authenticité de son histoire, meurtre du père par la mère, qu'elle soit vraie ou non, Zazie a recours aussi à l'autorité de l'écrit :

> — Vous lisez les journaux ?
>
> — Des fois.
>
> — Vous vous souvenez de la couturière de Saint-Montron qu'a fendu le crâne de son mari d'un coup de hache ? Eh bien, c'était maman. Et le mari, naturellement, c'était papa. […] Vous auriez qu'à venir chez nous à Saint-Montron et je vous montrerais un cahier où j'ai collé tous les articles de journaux où il est question de moi[3].

Zazie, un peu trop jeune pour avoir des expériences concrètes, a besoin des références aux journaux pour compléter son manque de connaissances, et pour convaincre son interlocuteur de la vérité du drame passionnel de ses parents. Pendant son court voyage parisien, sa curiosité ne se tarit pas. Intriguée par un mot que « le type », alias Trouscaillon, a prononcé, « hormosessuel », elle demande ce que ce mot signifie aux adultes qui sont

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 858-859.
[2] *Zazie dans le métro*, P. 618.
[3] *Ibid.*, p. 591-592.

autour d'elle, pour savoir si son oncle en est un. Mais elle reçoit toujours des réponses différentes :

> — Qu'est-ce que c'est un hormosessuel ? demanda Zazie.
> — C'est un homme qui met des bloudjinnzes, dit doucement Marceline[1].
>
> — […] Je veux dire que, pour Gabriel, c'est pas vrai ce que disait le type.
> — Qu'il soit hormosessuel ? Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'il se mette du parfum ?
> — Voilà. T'as compris[2].
>
> — Au fond, dit Zazie, je voudrais bien savoir ce xé.
> — Quoi ?
> — Ce xé qu'un hormosessuel.
> — Parce que tu ne le sais pas ?
> — Je devine bien, mais je voudrais bien qu'il me le dise.
> — Et qu'est-ce que tu devines ?
> — Tonton, sors un peu voir ta pochette.
> Gabriel, soupirant, obéit. Toute la rue embauma.
> — Vzavez compris ? demanda Zazie finement à la veuve qui remarque à mi voix :
> — Barbouze de chez Fior.
> — Tout juste, dit Gabriel, en remettant son mouchoir dans sa poche. Un parfum d'homme.
> — Ça c'est vrai, dit la veuve.
> Et à Zazie :
> —Tu n'as rien deviné du tout.
> Zazie, horriblement vexée, se tourne vers Gabriel […][3].

Face à ces réponses incertaines et changeantes, elle ne peut jamais saisir le sens exact du mot. Mais elle est trop avide d'apprendre ces choses pour être découragée : « Qu'est-ce que c'est au juste qu'une tante ? […] Une pédale ? une lope ? un pédé ? un hormosessuel ? Y a des nuances[4] ? » À partir des différentes réponses des adultes et de ses vagues connaissances sexuelles, elle forge par elle-même le sens du mot au cours de son séjour parisien. Finalement, malgré la dénégation de Gabriel, elle attribue à ce mot les qualités de son oncle, lequel a vaillamment écrasé la troupe de loufiats : « T'étais bath, tu sais, dit

[1] *Zazie dans le métro*, p. 601.
[2] *Ibid.*, p. 616.
[3] *Ibid.*, p. 627-628.
[4] *Ibid.*, p. 647.

Zazie à Gabriel. Des hormosessuels comme toi, doit pas y en avoir des bottes[1]. » La recherche sémantique d'un mot inconnu permet à Zazie de donner une forme aux images multiples de son oncle et de la nommer. C'est un peu comme Paris dans *Zazie dans le métro*. Cette capitale, que l'on ne peut connaître que par les mots, en se chargeant de toponymes incertains et de visions flottantes, prend une image singulière que l'on peut composer à sa fantaisie. La sexualité indéfinissable de Gabriel pour Zazie va correspondre à une image de la ville non identifiable par le lecteur. Et, puisque l'on ne peut la reconnaître que par des signes flous, elle excite l'imagination et prend un aspect fabuleux.

Ville masculine, ville féminine

À coté de la formation sexuelle des jeunes filles, les villes elles-mêmes acquièrent une sexualité, se donnant ainsi une image symbolique.

Les propos de Gabriel résument bien la sexualité attribuée à Paris dans *Zazie dans le métro* :

> Je me demande pourquoi on représente la ville de Paris comme une femme. Avec un truc comme ça [la tour Eiffel]. Avant que ça soit construit, peut-être. Mais maintenant. C'est comme les femmes qui deviennent des hommes à force de faire du sport[2].

On trouve en effet dans cette capitale des indices qui évoquent une bisexualité. En reconnaissant Zazie qui porte des « bloudjinnzes », le Sanctimontronais lui dit : « Tiens, […] mais c'est la fille de Jeanne Lalochère. Je l'avais pas reconnue, déguisée en garçon[3]. » Gabriel danse sous le nom de Gabriella dans la boîte de pédales « Mont-de-piété », et le loufiat de cet établissement est « un Écossaise[4] ». L'exemple le plus significatif est l'ambiguïté sexuelle de Marceline, qui, possédant une extrême féminité, apparaît à la fin du roman sous le nom de Marcel, en manifestant une force virile de commandant[5].

Gilbert Pestureau propose une interprétation selon laquelle le métro symbolise l'utérus lointain et convoité, dans lequel Zazie, abandonnée par sa mère, veut se réfugier et se

---

[1] *Zazie dans le métro*, p. 684.
[2] *Ibid.*, p. 618-619.
[3] *Ibid.*, p. 635.
[4] *Ibid.*, p.661.
[5] Dans une première version de *Zazie dans le métro*, le personnage de Marceline était un officier allemand déserteur caché chez Gabriel. Voir *Biblio*, décembre 1960, p. 7.

retrouver[1]. Empêchée par la grève, elle ne peut accéder à ce ventre maternel. Le trajet dans le dédale souterrain étant interdit, elle monte à la tour Eiffel pour se consoler. Si la verticalité de la tour sur terre figure le caractère masculin de la ville, comme le remarque Gabriel, les canaux horizontaux et souterrains, dans lesquels roulent les véhicules, évoquent la féminité sous-jacente. Paris est une capitale marquée par ces deux sexualités, n'excluant ni l'une ni l'autre.

Dans *Zazie dans le métro*, même si Zazie ne peut accéder au métro, on trouve des espaces quasi souterrains. Au café-restaurant de Turandot « La Cave », on parvient en descendant cinq marches[2]. Gabriel amène les touristes étrangers au sous-sol de la brasserie du « Sphéroïde » pour jouer au billard[3]. Lorsque la guerre éclate à la brasserie « Aux Nyctalopes », le manipulateur du monte-charge fait descendre les compagnons de Gabriel dans la cave au sous-sol[4]. On a ainsi, mêlée à d'autres, une dynamique verticale dans le Paris de *Zazie*, tandis que, dans le Dublin de *Sally Mara*, il n'y a pas d'espaces souterrains. Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, l'un des insurgés propose d'enfermer Gertie dans la cave :

> — J'ai une idée, dit Mac Cormack. Descendons-la dans une cave. Il doit bien y avoir une cave, ici.
> — Je vais chercher, dit Kelleher[5].

Mais juste avant de mettre leur projet à exécution, ils sont pulvérisés par des obus. Si le souterrain représente la féminité dans l'imaginaire de Queneau, comme G. Pestureau l'a remarqué, il est significatif que les insurgés soient incapables d'y accéder : ce lieu symbolise Gertie, qu'ils ne peuvent posséder totalement.

La ville de Dublin est présentée horizontalement, sur l'axe du tramway, et surtout sur celui de la rivière qui traverse la capitale : la Liffey.

Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, le récit se déroule principalement dans un espace clos, le bureau de poste d'Eden Quay, mais la présence de la Liffey suggère

---

[1] Gilbert Pestureau, « Petit guide pour *Zazie dans le métro* », *TM*, n° 150+22-23-24, avril 1984, p. 41-42.
[2] *Zazie dans le métro*, p. 569.
[3] *Ibid.*, p. 647.
[4] *Ibid.*, p. 687
[5] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 962.

l'image globale de la ville, de caractère foncièrement féminin.

Nous avons remarqué que, dans le roman, la Liffey est une poubelle dans laquelle on se débarrasse des ordures, surtout des cadavres qui y sont jetés. Or, c'est après avoir regardé Kelleher et Gallager jeter trois cadavres dans le fleuve, que Gertie, probablement épouvantée à l'idée de la mort, cède à Callinan et perd sa virginité[1]. C'est le début de son exploration sexuelle parmi les insurgés. Elle les conquerra en effet l'un après l'autre, et ce parcours évoluera parallèlement à la navigation du *Furious*, vaisseau de guerre dirigé par le commodore Sidney Cartwright. Le navire démarre dans la Liffey au moment même où Gertie, la fiancée de Cartwright, connaît un homme pour la première fois de sa vie[2]. L'image du fleuve chargé de substances étrangères se double de celle du corps féminin envahi par des êtres de l'autre sexe.

En outre, l'attaque du bureau de poste par les obus du *Furious* coïncide au moment où l'un des insurgés tente de s'approcher de Gertie. C'est d'abord Caffrey qui est décapité par un obus en plein acte sexuel avec Gertie[3]. Dillon admire le corps de Gertie lorsque « les obus commenc[ent] à dégringoler autour du bureau de poste d'Eden Quay », et va chercher sa robe de mariée sous le feu[4]. Les attaques s'arrêtent momentanément (« Le bombardement avait cessé[5] », « Le bombardement n'avait pas repris[6] »). Et, au moment même où Larry O'Rourke va posséder Gertie, il est atteint par un obus fatal[7]. On pourrait y voir la représentation un peu trop nette de la pulsion masculine. On pourrait se rappeler également l'irritation qu'éprouve Sally face à la scène du coït des animaux, sans vraiment comprendre de quoi il s'agit :

> […] on les voit [les mouches] souvent s'abattre devant vous, l'une sur le dos de l'autre. Il est évident que c'est un truc de la part de celle qui est dessus pour empêcher celle qui est dessous de voler et la soumettre aux lois de la gravitation. D'une façon générale je les écrase toutes les deux d'une bonne tape, ce qui est peut-être injuste pour celle qui est dessous. […] Dans le poulailler, il se passe des incidents analogues. Le coq ne pense qu'à une chose : se percher sur les poules […], ça ne leur plaît pas du tout, puisqu'elles glapissent. Aussi, une gaule

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 913-918.
[2] *Ibid.*, p. 918-919.
[3] *Ibid.*, p. 939-940.
[4] *Ibid*., p. 951-954.
[5] *Ibid.*, p. 957.
[6] *Ibid.*, p. 959.
[7] *Ibid.*, p. 962-965

à la main, je fais régner l'ordre dans ce petit monde[1].

L'ingénuité de Sally, qui veut rendre la justice de cette façon, ressemble à l'attitude de Cartwright, ce « garçon chaste[2] », qui fait bombarder le siège des Républicains irlandais par loyauté envers le Roi d'Angleterre. L'acte sexuel chez les animaux est perturbé par une pucelle qui veut la justice, de la même manière que l'acte sexuel chez les humains est pulvérisé par un pouvoir supérieur qui dépasse l'intention des individus.

La Liffey symbolise ainsi la féminité qui traverse la ville de Dublin. Dans le déroulement du récit, plus la Liffey engloutit de cadavres de soldats et de marins, plus Gertie conquiert d'insurgés en se couvrant de sang. Et, à mesure que son exploration sexuelle avance, elle, qui était un être inférieur, devient plus belle et effraie les hommes : « Elle se tenait très droite, les yeux fixes, la robe froissée couverte de sang. Mat Dillon eut très peur[3]. » La Liffey souillée et la ville de Dublin bombardée par des attaques viriles reflètent le corps de Gertie, qui, acceptant les agressions masculines, découvre son propre charme. Excepté la demoiselle de la Poste qui vient chercher son sac et perd la vie dans la fusillade, Gertie est pratiquement le seul personnage féminin dans ce récit saturé d'êtres masculins et dominé par la violence. Elle est la femme unique dans un univers fondamentalement viril. Elle confère à ce dernier une certaine impassibilité troublante, de la même manière que Dublin et la Liffey, en subissant la souillure et l'effondrement, retrouvent leur rôle originaire, à savoir l'apaisement des âmes excitées.

Vers la fin de *Zazie dans le métro*, les personnages s'évadent l'un après l'autre de l'espace romanesque en disant « Au revoir ». Parmi eux, Gabriel et Marceline ne partent nulle part, comme s'ils devaient rester afin de garder la capitale qui possède la même sexualité que la leur. Dans *Journal intime*, ce sont la mère Mara et Mrs. Killarney qui restent à Dublin, toutes deux représentant la même maternité. Et Gertie Girdle est la seule survivante dans les décombres du bureau de poste d'Eden Quay. Le personnage acquiert ainsi un statut plus élevé que celui d'aucun des combattants pleins de bravoure, son image se doublant de celle de la ville qui englobe cette histoire.

☆

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 767.
[2] *Ibid.*, p. 939.
[3] *Ibid.*, p. 941.

Comme le dit Gabriel, « la rue c'est l'école du vice[1] ». Libérées du joug de la famille, les filles apprennent la sexualité dans la ville. Celle-ci leur donne des connaissances multiples, grâce aux différents aspects de la vie humaine qui s'y présentent. À partir de ce lieu de formation des jeunes filles, Queneau fabrique ses villes mythologiques en leur attribuant une sexualité. Elles acquièrent ainsi une autre dimension dont chacun nourrit son imagination. Portées à un niveau symbolique, elles nous révèlent leur fond à la fois fascinant, fabuleux et pervers.

3. La capitale, espace merveilleux ?

Les surréalistes ont créé des mythes parisiens en découvrant le merveilleux dans le paysage urbain : *Nadja* d'André Breton et *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon en sont les meilleurs exemples. Malgré sa rupture avec le mouvement, Queneau conserve certaines attitudes surréalistes dans sa création littéraire, par exemple l'émerveillement devant la réalité quotidienne, ce qui l'amène à approfondir ses considérations sur l'espace urbain en général. Celui-ci est pour lui un laboratoire où l'on observe différents aspects de l'existence humaine, non seulement positifs, mais aussi vulnérables. Dans *On est toujours trop bon avec les femmes* et *Zazie dans le métro*, Queneau parvient à extraire les profondeurs de la capitale et des gens qui s'y trouvent, en les mettant dans une situation paralysée : l'insurrection et la grève. Et, après avoir déployé sa propre mythologie urbaine, il détruit les villes et les récits mêmes.

Les villes immobilisées

On est toujours trop bon avec les femmes et *Zazie dans le métro* montrent des villes immobilisées par l'émeute ou la grève. De plus, ces récits se déroulent dans un temps restreint : depuis l'irruption des insurgés dans le bureau de poste jusqu'à l'exécution des deux derniers d'entre eux, on peut supposer qu'il se passe environ vingt-quatre heures ; le séjour parisien de Zazie dure trente-six heures à peu près : elle arrive à Paris avant l'heure

[1] *Zazie dans le métro*, p. 583.

de l'apéritif, et, après avoir passé deux nuits dans la capitale, elle retourne à Saint-Montron par le train de « 6 heures 60[1] ». La paralysie des activités urbaines et l'encadrement temporaire de l'intrigue mettent à nu les dessous de la ville ordinairement cachés.

La conséquence la plus immédiate de la grève parisienne ce sont les encombrements dans les rues. Cette situation provoque l'agressivité des chauffeurs et le vacarme ambiant : la manière de conduire du Sanctimontronais exacerbe la colère des automobilistes parisiens déjà assez énervés :

> Derrière, des claquesons râlaient. […] Les claquesons hurlaient de plus en plus fort, un vrai orage. […] Il freina de nouveau, ce qui provoqua derrière lui une nouvelle explosion d'avertisseurs sonores. […] Mais ça claquesonnait tellement fort derrière lui qu'il ne put s'empêcher de se remettre en route, poussé en quelque sorte devant lui par les vibrations de l'air agité par l'irritation unanime des stoppés[2].

Il est victime de l'agressivité des Parisiens échauffée par la grève. En effet, ceux qui souffrent le plus des embarras urbains, ce sont les voyageurs de passage. Ils ont des choses à faire dans un temps limité, mais, gênés par la paralysie de la ville, leur programme est forcément bouleversé. C'est le cas de Zazie qui ne peut voir le métro. L'insurrection dublinoise cause elle aussi des « voyageurs en panne[3] ».

Les touristes étrangers dans *Zazie dans le métro* suivent, à cause de la grève, un autre itinéraire que celui qu'ils avaient prévu. Malgré l'intention qu'a Fédor Balanovitch de les conduire conformément au programme, les encombrements dus à la grève empêchent leurs déplacements dans Paris. En route, les étrangers cueillent Gabriel comme « archiguide ». Or, ce dernier n'identifie jamais correctement les monuments parisiens : il croyait avoir montré aux étrangers la Sainte-Chapelle, laquelle, selon Fédor Balanovitch, est en fait le Tribunal de commerce. Gabriel réplique : « Si c'était pas la Sainte-Chose, […] en tout cas, c'était bien beau[4]. » Ses principes en tant que guide tiennent dans cette formule : ce n'est pas la peine de visiter tel ou tel monument célèbre, car la seule chose qui compte, c'est le plaisir des voyageurs. Ainsi, il annule leur réservation au restaurant de prestige « Buisson d'Argent » et les conduit au sous-sol de la brasserie du « Sphéroïde » où l'on trouve

[1] *Zazie dans le métro*, p. 563.
[2] *Ibid.*, p. 635-636.
[3] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 937.
[4] *Zazie dans le métro*, p. 643.

« quinze billards, vingt pimpons. Unique à Paris[1] ». Ensuite, ils dînent dans la brasserie au rez-de-chaussée où l'on sert des plats plutôt minables, ils sont pourtant contents de la cuisine folklorique : « — Miam miam, dit un voyageur en dégustant le fin fond de son assiette de choucroute. / D'un geste, il signifia qu'il en revoulait[2]. » Enfin, Gabriel les amène au « Mont-de-piété, la plus célèbre de toutes les boîtes de tantes de la capitale[3] », pour leur montrer son art chorégraphique, qui les enthousiasme vivement. Tout cela n'était pas dans leur programme de visites, et ce sont des choses que l'on ne saurait trouver dans les guides touristiques. Grâce à la grève, les voyageurs étrangers découvrent un autre Paris que celui qu'ils ont imaginé, mais qu'ils vivent dans le ravissement[4]. L'archiguide Gabriel contribue à la création de nouveaux mythes parisiens que voyageurs et lecteurs nourriront.

Tandis que Paris dans *Zazie dans le métro* montre une image de saturation, Dublin dans *On est toujours trop bon avec les femmes* offre celle du vide. Surpris par l'émeute, les gens s'enfuient des rues :

> Passants, badauds, curieux, inquiets, touristes ne se montraient plus guère. De temps à autre, quelque insurgé ou quelques insurgés traversaient la rue en courant, le fusil ou le revolver à la main[5].

Les insurgés se renferment dans leur poste, et les Britanniques se cachent dans l'ombre pour les viser. Contrairement à Paris en grève, Dublin insurgé est envahi par le silence, troublé de temps à autre par des fracas de fusils.

> Il épaula et tira.
>
> C'était le premier coup de feu de cette nuit-là. Il résonna drôlement dans le silence de la ville insurgée. Le chien se mit à gueuler. Il s'éloigna, lamentable, hurlant de plus en plus pathétiquement. Un peu plus loin, il y eut un second coup de feu, puis ce fut de nouveau le calme. Une balle britannique avait achevé le

[1] *Zazie dans le métro*, p. 642.
[2] *Ibid.*, p. 650-651.
[3] *Ibid.*, p. 661.
[4] Le personnage de Gabriel rappelle Queneau lui-même. Noël Arnaud se souvient de quelques voyages avec Queneau : « J'ai eu la chance d'aller plusieurs fois en Italie et notamment à Venise avec Queneau et Queneau visitait Venise comme il a visité Paris pour l'*Intransigeant*, avant-guerre. C'est-à-dire qu'il allait dans les coins et les recoins de Venise et qu'il y découvrait des choses étonnantes, des églises avec des fresques admirables, mais c'était toujours dans les quartiers pourris de la ville, complètement désertés par les touristes. Et si je connais un peu Venise, c'est parce que j'ai eu, Dieu merci, Queneau pour guide. » *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 59.
[5] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 871.

cynique animal[1].

Un silence menaçant règne dans la ville. Si des intrus le brisent, ils sont immédiatement condamnés à mort. Dans la nuit, ce silence s'intensifie. Il provoque d'une certaine manière la conduite incorrecte des insurgés à l'égard de Gertie : « Quand ça se tait si fort que ça, ça porte au cœur. Ou plus bas encore vers les organes copulateurs[2]. » Le silence nocturne est aussi l'occasion de retrouver la beauté du paysage urbain.

> La lune continuait sa course. La Liffey faisait glisser ses écailles d'argent entre les quais prétendus déserts, mais hantés par des soldats ennemis[3].

Le silence nocturne n'est que le masque de la violence invisible. Il est un peu comme La Liffey qui, engloutissant des cadavres, garde une surface lisse et étincelante. Entre la tranquillité apparente et la menace invisible, la tension augmente.

La nuit parisienne dans *Zazie dans le métro* se caractérise plutôt par du « tapage nocturne[4] ». Il y a tout de même des moments silencieux, où des bruits de la ville s'entendent de loin :

> Là-dessus, elles demeurèrent silencieuses, penseuses, rêveuses. Le temps coulait pas vite entre elles deux. Elles entendaient au loin, dans les rues, les pneus se dégonfler lentement dans la nuit. Par la fenêtre entrouverte, elles voyaient la lune scintiller sur le gril d'une antenne de tévé en ne faisant que très peu de bruit[5].

Les bruits lointains et le faible grésillement électrique créent un espace isolé, creusé au milieu du vacarme parisien. Et, puisque ce sont des bruits non réalistes (le dégonflement des pneus, la lune sur l'antenne) mais plutôt imaginaires, ces évocations constituent un curieux moment poétique, mêlé de fantaisie et de mélancolie urbaine.

Quand il fait sombre, on est attiré vers les lumières pour satisfaire ses désirs :

---

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*,p. 895. Ce passage nous rappelle Jupiter, le chien qui est pendu au lendemain d'un enterrement « pour avoir attenté à la dignité des morts et des vivants ». *Le Chiendent*, p. 39.
[2] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 899.
[3] *Ibid.*, p. 902.
[4] *Zazie dans le métro*, p. 677 et 679.
[5] *Ibid.*, p. 657.

> Elles étaient arrivées à la hauteur d'une épicerie en gros et au détail ; de l'autre côté du boulevard à sens unique, une pharmacie non moins grossiste et non moins détaillante, déversait ses feux verts sur une foule avide de camomille et de pâté de campagne, de berlingots et de semen-contra, de gruyère et de ventouses, une foule que le voisinage aspirant des gares commençait d'ailleurs à raréfier[1].

Les enseignes lumineuses reflètent ici l'avidité humaine, non seulement multiple, mais aussi instable et changeante. Après avoir terminé leurs achats, les gens disparaissent petit à petit afin de satisfaire leurs désirs, chacun chez soi. Ce passage montre que, de la même façon que les enseignes vont éteindre leurs lumières en fin de soirée, l'avidité humaine est à la fois ardente et éphémère.

Les lumières ne séduisent pas forcément les humains :

> Un moustique vola dans la cônerie de la lueur d'un réverbère. Il voulait se réchauffer avant de piquer de nouvelles peaux. Il y réussit. Son corps calciné chut lentement sur l'asphalte jaune[2].

Lorsque l'on convoite quelque chose et qu'on s'en approche trop, une rude épreuve nous attend. C'est un peu l'expérience des Républicains irlandais, qui se sont réunis à Dublin pour établir leur pays, et qui seront finalement tous tués. Ils sont réduits d'ailleurs aux besoins les plus élémentaires face à leur propre mort :

> Ils s'installèrent et commencèrent à mâcher en silence, comme des gens qui deviennent des héros et qui ne concèdent encore à la banalité de l'existence que ses banalités les plus extrêmes, telles que boire et manger, uriner et déféquer, mais non les jeux ambigus du langage[3].

La mort côtoie ces besoins humains. La relation des insurgés avec Gertie n'est pas sans rapport avec ce constat. C'est n'est que dans une situation de contrainte que l'on peut connaître son fond.

Les villes immobilisées révèlent leurs figures habituellement cachées, telles que la beauté, la brutalité ou la fragilité. Elles dénudent aussi la nature profonde de leurs habitants. En insérant la grève dans *Zazie dans le métro*, et en choisissant l'insurrection comme cadre

---

[1] *Zazie dans le métro*, p. 645.
[2] *Ibid.*, p. 672.
[3] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 935.

diégétique pour *On est toujours trop bon avec les femmes*, Queneau crée un microcosme où l'on trouve à la fois les merveilles et les cruautés de l'espace urbain, la fragilité et la faculté de s'émerveiller tout de même chez les hommes qui y vivent.

La destruction des villes, la destruction des mythes

Les personnages de nos trois romans ont tous quelques projets en leur cœur, mais leurs tentatives ne se terminent pas toujours bien. Ayant l'ambition de l'indépendance, sept Républicains irlandais sont tous abattus par la force militaire britannique. À peine a-t-elle connu l'épanouissement sexuel, Sally est forcée d'épouser Barnabé qu'elle n'aime pas. Et Zazie, tout en rêvant de prendre le métro, ne peut assouvir son désir. La capitale a beaucoup d'attraits et séduit les hommes, et l'on croit parfois qu'il est possible de réaliser son désir dans la capitale. Mais nos personnages y essuient de rudes épreuves. En commentant l'espace romanesque dans *Le Chiendent*, Françoise Berry se demande si « l'espace sub-urbain ne forme pas une boucle, condamnant les personnages à vivre sans répit le même triste destin[1] ». Dans l'imaginaire de Queneau, si la banlieue est un lieu de marasme, la capitale, enfermée dans les périphériques, est un espace voué à l'échec. Les personnages sont obligés, soit de quitter ce lieu, soit d'y mourir.

Ce n'est pas seulement chaque individu qui subit des épreuves. Dans les dernières pages de *Journal intime*, la famille Mara se détraque par manque d'argent. Après l'aveu de la mère, le journal de Sally s'interrompt tout d'un coup pendant trois mois. Puis, après ce passage à vide, réapparaît Sally qui part de Dublin avec Barnabé, mais le lecteur ignore la raison précise de cet embarquement. On comprend seulement qu'à Dublin il n'y a plus de lieu où Sally puisse exister.

Si ce n'est pas la famille qui essuie un échec, c'est la ville elle-même qui doit s'effondrer. Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, récit foncièrement belliqueux, Dublin est la cible de fusils, de mitrailleuses et d'obus depuis le début jusqu'à la fin. Surpris par l'émeute, les gens désertent la ville par peur des balles perdues. Abandonnées dans le champ de bataille, les œuvres d'art essuient le feu :

> […] Un obus éclata non loin de là. De la terre, du gravier, des plâtras

[1] Françoise Berry, « Ville et banlieue dans *Le Chiendent*. L'imagination du signe », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991, p. 121.

> tombèrent en pluie. Il se laissa tomber de l'autre côté. Le jardin de l'Académie était semé de cratères. Les statues d'après l'antique avaient toutes perdu leurs feuilles de zinc […] les Vénus et les Diane avaient écopé, mutilées […]. Un nouvel obus éclata, à moins de cent mètres de lui. Le souffle le jeta par terre. Il se releva. Il n'était pas blessé. Il se remit à courir.
>
> Les grandes baies de la Salle d'Exposition avaient été brisées. Dillon traversa le Musée, désert, sans s'attarder devant les croûtes, un peu secouées par le bombardement. La porte donnant sur Lower Abbey Street était ouverte : les gardiens avaient dû s'enfuir au moment de l'insurrection, peu soucieux de se faire estourbir pour de médiocres trésors.
>
> Un tramway abandonné. Personne dans la rue[1].

La force militaire ne tient pas compte des œuvres d'art que le pays conserve. Au-delà de l'émeute, on a une image de la ville bombardée pendant la guerre. À cause de la Royal Navy qui intervient pour maîtriser l'insurrection, cette dernière prend un aspect de vraie guerre.

Dès la deuxième page de *Zazie dans le métro*, on lit les considérations de Gabriel sur l'existence inéluctable de la violence dans le monde :

> Gabriel soupira. Encore faire appel à la violence. Ça le dégoûtait cette contrainte. Depuis l'hominisation première, ça n'avait jamais arrêté. Mais enfin fallait ce qu'il fallait. C'était pas de sa faute à lui, Gabriel, si c'était toujours les faibles qui emmerdaient le monde[2].

Ainsi, exerce-t-il la violence à l'égard du « ptit type », de Trouscaillon et des loufiats d' « Aux Nyctalopes ». La veuve Mouaque est plutôt opposée à ce principe : « La violence […] doit toujours être évitée dans les rapports humains. Elle est éminemment condamnable[3] », mais, ironie du sort, elle est abattue justement par la violence militaire qui intervient soudainement à la fin du roman :

> Deux divisions blindées de veilleurs de nuit et un escadron de spahis jurassiens venaient en effet de prendre position autour de la place Pigalle. […] les messieux fortement armés, sous le coup de l'émotion, se laissaient partir des rafales de mitraillette entre les jambes […][4].

---

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 954.
[2] *Zazie dans le métro*, p. 562.
[3] *Ibid.*, p. 626.
[4] *Ibid.*, p. 685-687.

Un Paris de fantaisie se transforme tout d'un coup en champ de bataille.

On pourrait voir là un souvenir de la Seconde Guerre mondiale que l'écrivain a réellement vécue. On peut d'ailleurs relever dans *Zazie dans le métro* plusieurs marques durables de cette réalité historique dans la vie parisienne[1]. Mais au-delà de cette expérience vécue, on peut penser à la conception fondamentale de l'histoire et de la littérature chez Queneau.

En 1942, en pleine occupation, Queneau a rédigé une sorte d'essai, qu'il voulait intituler : *Brouillon projet d'une atteinte à une science absolue de l'histoire*, et qui sera publiée en 1966 sous le titre d'*Une histoire modèle*. Ce livre curieux et énigmatique commence par les phrases suivantes : « S'il n'y avait pas de guerres ou de révolutions, il n'y aurait pas d'histoire ; il n'y aurait pas matière à histoire ; l'histoire serait sans objet. […] L'histoire est la science du malheur des hommes[2]. » Queneau poursuit quelques pages plus loin : « Les récits imaginaires ne peuvent avoir pour sujet que le malheur des hommes, sinon, ils n'auraient rien à raconter. […] Tout le narratif naît du malheur des hommes[3]. »

En effet, dans les œuvres romanesques de Queneau, la guerre intervient souvent, directement ou indirectement. À la fin du *Chiendent*, publié en 1933, éclate la guerre entre les Français et les Étrusques. À la fin du *Dimanche de la vie* aussi, l'ancien soldat Valentin Brû est de nouveau mobilisé en 1939. Dans *Un rude hiver*, Bernard Lehameau est un ancien lieutenant, blessé à une jambe dans la guerre. Mais, dans ces romans, Queneau ne décrit pas de scènes concrètes de bataille : il les passe sous silence, ou les évoque d'une manière indirecte[4], ou ce sont des échos qui menacent de loin les personnages.

La capitale est un lieu visé lors de la guerre. Puisque, dans *On est toujours trop bon avec les femmes* et *Zazie dans le métro*, Dublin et Paris sont des capitales artificiellement créées par lui, Queneau peut librement les mitrailler et bombarder. Il n'a pas de goût pour la reproduction des réalités atroces qu'il a vues ou entendues dans sa vie réelle. Ce n'est que dans ses fictions qu'il parvient à détruire l'espace urbain. Autrement dit, afin d'exprimer de manière concrète sa conception de l'histoire, à savoir la pérennité du malheur et des

[1] « zinc (ou bar) en bois depuis l'Occupation » p. 569, 580, 605 ; le souvenir des bombardements, p. 582, 605 ; la Libération, p. 598, etc.
[2] *Une histoire modèle*, p. 9.
[3] *Ibid.*, p. 21.
[4] Par exemple, l'évocation de la guerre dans la lettre et le souvenir d'Étienne dans *Le Chiendent*, p. 229-230 et 234-235.

guerres dans le monde, Queneau avait besoin de fabriquer des villes de fantaisie. Si ces villes semblent les lieux mythiques, c'est qu'elles recèlent des idées de l'écrivain sur l'homme, tout en gardant leur apparence mi-référentielle, mi-fictive.

Après, ou avant cette catastrophe finale, les personnages du roman s'évadent successivement de la capitale.

Dans *On est toujours trop bon avec les femmes*, les sept Républicains irlandais perdent tous la vie à la fin du roman. Ceux qui survivent sont Gertie dont le corps symbolise la ville de Dublin bombardée, et Cartwright qui est l'incarnation de la violence aveugle et inconsciente. Le couple représente la féminité et la brutalité que la ville renferme en même temps.

On n'a pas dans *Journal intime* de catastrophe urbaine, mais une catastrophe familiale. C'est Mary qui, reçue à son examen et nommée au bureau de poste de Gyleen, part d'abord de Dublin. Le père Mara s'enfuit ensuite de son domicile, étant ainsi à l'origine du désastre économique de sa famille. Puis Joël, on ne sait pour quelle raison, s'engage dans la Légion étrangère des Français, « juste au moment où il commençait à devenir poète[1] ». Finalement, Sally part avec Barnabé pour Paris. Les personnages qui restent à Dublin sont la mère Mara et Mrs. Killarney, symbole de la maternité, comme on l'a déjà relevé.

Dans *Zazie dans le métro* aussi, les personnages, excepté la veuve Mouaque tuée par des balles de mitraillette, s'esquivent l'un après l'autre en disant « au revoir ». Or, dans le roman, cette locution est transcrite en néo-français « A rvoir » ou « Arvoir ». *Zazie* est un roman dans lequel Queneau a pratiqué sa théorie du néo-français de façon plus spectaculaire que dans aucun autre roman. Ce délire graphique est une des causes majeures qui confèrent au récit l'irréalité, ou la littérarité, au sens propre du terme : ce récit n'est qu'une fiction écrite, et rien d'autre. Lorsque les personnages adoptent l'orthographe « au revoir », ils quittent pour ainsi dire cet espace artificiel. C'est d'abord Mado Ptits-pieds qui part avec son fiancé Charles en disant : «Au revoir tout le monde[2] ». Après l'irruption de la force militaire, Gridoux et Laverdure (portant Turandot) crient : « Alors au revoir, les gars[3] ! » en partant chacun de son côté. Enfin, Zazie dit : « Au revoir, meussieu » à Marcel,

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 854.
[2] *Zazie dans le métro*, p. 675.
[3] *Ibid.*, p. 688.

tandis que celui-ci persiste à dire : « Arvoir[1]. » Dans le Paris de *Zazie dans le métro*, le couple de Gabriel(la) et Marcel(ine) demeurent comme s'ils étaient obligés de garder cette capitale bisexuelle, ainsi que Trouscaillon, incarnation même de la violence et de l'identité changeante, comme si c'était la nature intime de cette capitale.

En détruisant ses espaces romanesques, et en les vidant de leur substance, Queneau termine ses romans d'aspect mythique. Ainsi, ces capitales illusoires, Paris et Dublin, ne se confondront-elles jamais avec les capitales réelles. En outre, pour mettre un terme à la mythologie qu'il a artificiellement créée, Queneau détruit les récits mêmes.

Dans un commentaire sur *Le Chiendent*, Claude Simonnet, en soulignant la forme circulaire de ce roman, signale la forme analogue de *Zazie dans le métro* : « […] tout commence et finit sur un même quai de gare, sans qu'on sache s'il s'est vraiment passé quelque chose[2]. » La destruction du récit par l'auteur lui-même est d'ailleurs annoncée dans l'épigraphe, empruntée à Aristote, « ο πλάσας ηφάνισεν » : « c'est celui qui l'avait fait qui l'a fait disparaître[3] ». Ce qui est raconté pendant deux cents pages est ainsi annulé. De plus, le lecteur est en quelque sorte floué par le titre qui ne correspond pas au récit : Zazie n'a pas vu le métro.

Dans les deux romans de *Sally Mara*, si on constate une évolution évidente sur le plan diégétique, on peut relever pourtant des phénomènes comparables, à savoir la reprise du début et une sorte de déception à l'égard des récits. Dans les premières pages de *Journal intime*, un gentleman murmure à l'oreille de Sally : « Tenez bon la rampe, mademoiselle[4]. » C'est le début de sa *vita sexualis* fabuleuse. Les mêmes propos scandent le roman, par exemple à la fin de la première partie, prononcés par l'oncle Mac Cullogh : « Tiens bon la rampe[5] » ; ou encore dans les dernières lignes du roman, prononcés par Barnabé : « Sally, tiens bon la rampe[6] ! » Ce qui intriguait et enchantait Sally tout au long du roman lui apparaît finalement comme quelque chose de médiocre. Sa quête de la sexualité se termine sur une constatation désabusée. Quant à l'autre roman, *On est toujours trop bon avec les femmes*, son long titre intrigue plus ou moins avant la lecture, en

[1] *Zazie dans le métro*, p. 689.
[2] Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962 ; rééd. Slatkine, 1981, p. 150.
[3] *Ibid.*, p. 60.
[4] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 703.
[5] *Ibid.*, p. 773.
[6] *Ibid.*, p. 863.

insinuant l'idée d'un conflit éventuel entre les deux sexes. Or, cette formule est dite dans les dernières lignes du roman par un homosexuel qui ne pouvait être que correct avec Gertie, et approuvée par un autre homosexuel. Le titre, rappelé au dernier moment du roman, dissout le mythe de l'éternelle lutte entre les deux sexes, en évoquant en même temps la mésaventure des insurgés qui n'ont pu devenir des héros historiques.

Les deux romans dublinois ménageront un autre piège. En 1962, Queneau les réunit dans un livre intitulé *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, avec une préface qui commence ainsi : « Il n'est pas souvent donné à un auteur prétendu imaginaire de pouvoir préfacer ses œuvres complètes, surtout lorsqu'elles paraissent sous le nom d'un auteur soi-disant réel[1]. » En effet, sur la première page de couverture, on lit le titre du livre « *Les Œuvres complètes de Sally Mara* » et le nom de l'auteur « Raymond Queneau ». Ce n'est qu'une plaisanterie que l'on ne peut prendre au sérieux en aucune manière. Ainsi, les récits sont-ils définitivement considérés comme imaginaires, de même que leurs aspects mythiques comme un canular.

☆

Pour Queneau, la capitale est un lieu où l'on peut découvrir tous les aspects de l'existence humaine. On y rencontre la fascination et le merveilleux, mais aussi le malheur et la violence qui sont fatalement assignés à notre vie. Dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara* et *Zazie dans le métro*, en créant des villes artificielles, Queneau met en lumière cette constatation pénible tout en gardant un ton fantaisiste. En outre, les récits sont finalement annulés, se manifestant par là comme produit factice. Dans cette mythologie, récit fabuleux qui dévoile obliquement une douloureuse condition humaine, cette dernière est sauvée par les charmes que l'on découvre dans la ville.

[1] *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, p. 693.

CONCLUSION

Dans un entretien radiophonique réalisé en 1962, Queneau prononce les mots suivants : « Quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante[1]. » Ce propos est parfois mis en avant par les chercheurs comme argument spécieux lorsqu'ils rencontrent quelque contradiction dans ses paroles ou dans ses attitudes littéraires, philosophiques, politiques, etc. Or, le propos cité correspond à sa façon d'être même.

Avant la fameuse analyse du mythe d'Œdipe par Lévi-Strauss, qui souligne une opposition structurale entre la surévaluation et la sous-évaluation du rapport paternel, ainsi que celle entre l'affirmation et le déni de l'origine autochtone, Nietzsche, dans son premier livre, *La Naissance de la tragédie*, fait déjà remarquer dans la tragédie grecque deux forces à la fois opposées et complémentaires, l'apollinien et le dionysiaque. Queneau, familiarisé avec Nietzsche depuis sa jeunesse, ainsi qu'avec la philosophie de Hegel et sa pensée dialectique en particulier, est sensible à cette opposition fondamentale qui gouverne la logique du mythe, avant l'arrivée de l'anthropologie structurale dans les années 1950. Queneau s'intéresse également au gnosticisme, ensemble de doctrines qui conçoivent une mythologie décrivant un monde bipolaire, divisé en bien et mal, ou en esprit et corps. En effet, les chercheurs relèvent très souvent cet affrontement primordial au cœur du mythe. Citons Gilbert Durand : pour lui, le mythe est un « discours ultime où se constitue la tension antagoniste, fondamentale à tout discours, c'est-à-dire à tout "développement" du sens[2] ». Cet antagonisme est fort présent dans le « mythe personnel » de Queneau, dont nous n'avons pas traité dans notre travail et qu'exprime *Chêne et chien.* Queneau voit dans son patronyme deux étymons « chêne » et « chien », l'un est noble, grand, puissant et

[1] *Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 12.
[2] Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1979, Berg International éditeurs ; rééd. Dunod, 1992, p. 23.

vivant, l'autre cynique, indélicat, féroce et impulsif[1]. Queneau, qui peut faire siennes deux assertions contradictoires, devait trouver dans la logique du mythe une explication ou une représentation de son imaginaire personnel sinon de sa vision du monde, incluant des oppositions au principe tout de même d'une consistance inébranlable.

Le propos ci-dessus semble également un moyen d'esquiver une réponse précise à des questions qui lui sont posées, et de brouiller sa propre image. Or, dans le chapitre portant sur Ulysse, nous avons signalé que la ruse de ce héros mythique, répondant « personne » à Polyphème qui lui demande son nom, consiste à dissimuler sa vraie identité, à paraître limiter son pouvoir devant ses adversaires, tout en calculant avec intelligence ce qu'il peut tenter. Homère lui-même est souvent taxé de mensonge, mais, pour emprunter les mots d'Auerbach, Homère est « un inoffensif menteur […] qui ment pour nous plaire[2] ». Les personnages décrits par Homère sont simples et manquent d'individualité, les événements s'accomplissent sans grande tension. Mais en réalité, traitant de faits innombrables autour d'un héros, les épopées homériques sont solidement structurées à tel point que des écrivains du XX^e^ siècle, James Joyce en particulier, s'y réfèrent toujours. Queneau appelle Homère le « père de toute littérature[3] » à cause de cette construction organisant des épisodes multiples qui se succèdent en fait pendant des années. Dans les romans de Queneau, on rencontre une profusion d'informations hétéroclites, des discours philosophiques aux calembours de mauvais aloi, en passant par les citations littéraires déformées ou les réflexions hautement métaphysiques. Pour organiser l'exubérance de son imaginaire, Queneau donne à ses romans des structures qu'il laisse plus ou moins entrevoir. En outre, il introduit, de temps à autre, des phrases suggestives, intrusion de l'auteur dans la fiction, appel au lecteur, épigraphe ou post-scriptum allusifs, etc. Tout en suivant des intrigues relativement simples, le lecteur est perturbé par la diversité de l'information et les pièges tendus par l'auteur, si bien qu'il ne peut jamais savoir où est l'intention de l'écrivain. Cette opacité est cruciale dans les romans de Queneau, lequel semble hériter cette stratégie du fameux héros mythique ainsi que du poète de son aventure.

Énoncer une assertion puis admettre l'assertion contraire, cela peut signifier l'annulation

---

[1] *Chêne et chien*, p. 31.
[2] Erich Auerbach, *Mimésis / La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1968 ; coll. « Tel », 1977, p. 23.
[3] *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 117.

de la première. En effet, Queneau n'hésite pas à détruire ce qu'il a conçu de lui-même : c'est le cas de Dublin dans *On est toujours trop bon avec les femmes* et Paris de *Zazie dans le métro*, deux villes détruites comme, dans la Bible, Sodome et Gomorrhe brûlées par Dieu en colère contre leurs habitants aux mauvaises mœurs. La destruction de Paris dans *Zazie dans le métro* est d'ailleurs annoncée dès l'épigraphe : « ο πλάσας ηφάνισεν (ce poète qui l'avait construite la détruisit (ou dissimula) ». Or, si l'on peut rejeter aussi facilement la première assertion pour en adopter une seconde, opposée, dans ce cas, pourquoi ne serait-il pas possible d'abandonner la seconde pour reprendre la première ? À la fin du *Chiendent*, Queneau s'avise d'annuler, ou de « littératurer » pour parler comme un personnage, ce qu'il a écrit jusqu'alors. Aux dernières lignes du roman, le lecteur est renvoyé à la situation première, si bien qu'il doute qu'il se soit passé vraiment quelque chose. Le même procédé est utilisé dans *Zazie dans le métro*. La répétition est, on le sait, l'un des caractères fondamentaux du mythe ; un seul nom suffit pour en illustrer l'importance : Mircea Eliade avec son fameux *Mythe de l'éternel retour*. La conception du temps chez Queneau est, plutôt que cyclique comme dans la mythologie grecque, circulaire : une conception du temps observée dans la notion hégélienne de « la fin de l'histoire » ainsi que dans la mythologie du gnosticisme valentinien. Dans cette perspective, « L'Histoire qui a *commencé* a donc nécessairement une *fin* : et cette *fin* est la révélation discursive de son *commencement*[1] », autrement dit, on ne comprend qu'au moment ultime la signification du commencement, lequel apparaît alors sous une figure qu'on ne reconnaissait pas au début.

Notre propos était d'envisager certains rapports qu'entretient l'œuvre de Queneau avec le mythe, mythe dans tous les sens du terme, du mythe primitif et ethno-religieux au mythe moderne ou « barthésien », du mythe comme objet d'études scientifiques au mythe comme source d'inspiration littéraire. Notre parcours a permis, pensons-nous, non seulement de relever des particularités propres à Queneau, déjà signalées, certes, par d'autres chercheurs mais reconsidérées sous un nouvel aspect, comme le symbolisme du Soleil à la fois attractif et répulsif, la question de la bâtardise ou l'imagination urbaine, etc., mais aussi de mettre en lumière des points qui ne nous semblent pas encore assez discutés, tels sa lecture

[1] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 391-392.

de Nietzsche qui nourrit sa propre pensée dialectique, la figure de la Méduse pétrificatrice, ou la notion du temps conçue par rapport à la mythologie du gnosticisme valentinien, entre autres.

En effet, Queneau, toute sa vie, aborde les questions du mythe de multiples façons ; il recourt tantôt à la psychologie ou à la socio-ethnologie afin de poursuivre des recherches scientifiques, tantôt à la philosophie de Nietzsche et de Hegel ou aux doctrines gnostiques pour approfondir ses réflexions métaphysiques et, sans doute, pour calmer son esprit. Mais, le mythe est, avant tout, une source inépuisable de son imagination ; aussi retourne-t-il toujours à la création littéraire pour donner corps aux idées qu'il a tirées des mythes. Non content d'être observateur, il aspire, semble-t-il, à s'immerger dans cet univers où l'on reste anonyme, et à émettre, à l'occasion, des récits susceptibles de façonner et de nourrir l'imaginaire collectif.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie ci-dessous, loin d'être exhaustive pour présenter l'ensemble des textes de Raymond Queneau et des études consacrées à lui, se limite aux ouvrages auxquels nous nous référons dans notre travail. Pour une bibliographie plus complète, on se reportera au site Internet tenu par Charles T. Kestermeier :

http://www.queneau.fr/index.php?lien=./kestermeier/queneau.html

Les textes de Raymond Queneau couvrent des domaines multiples. Nous fournissons ici la liste de ses principaux ouvrages littéraires, en réservant ses scénarios radiophoniques ou cinématographiques, traductions, articles mathématiques, etc. Ils sont classés par genre, puis, dans chaque rubrique, présentés dans l'ordre chronologique de leur publication, et non dans celui de leur rédaction.

Les études consacrées à Raymond Queneau et d'autres textes sont présentés selon l'ordre alphabétique de leurs auteurs. Les ouvrages collectifs ou périodiques sont classés chronologiquement.

La date de la première publication des ouvrages étrangers est rappelée après le titre entre parenthèses, lorsque l'édition de référence n'est pas l'édition originale. Parmi les différentes éditions d'une œuvre, l'édition de référence est mentionnée à la dernière place. Sauf mention contraire, le lieu d'édition est Paris.

I Textes de Raymond Queneau

A. Romans

Le Chiendent, Gallimard, 1933 ; coll. « Folio », n° 588, 1974 ; *Œuvre complètes* t. II (*Romans*, t. I), édition publiée sous la direction d'Henri Godard, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2002 (abrégé en *OC* II).

Gueule de pierre, Gallimard, 1934 ; *OC* II.

Les Derniers jours, Gallimard, 1936 ; coll. « Folio », n° 3019, 1997 ; *OC* II.

Odile, Gallimard, 1937 ; coll. « L'imaginaire », n° 276, 1992 ; *OC* II.

Les Enfants du limon, Gallimard, 1938 ; coll. « L'imaginaire », n° 303, 1993 ; *OC* II.

Un rude hiver, Gallimard, 1939 ; coll. « L'imaginaire », n° 1, 1977 ; *OC* II.

Les Temps mêlés, Gallimard, 1941 ; *OC* II.

Pierrot mon ami, Gallimard, 1942 ; coll. « Folio », n° 226, 1972 ; *OC* II.

Loin de Rueil, Gallimard, 1944 ; coll. « Folio », n° 849, 1982 ; *Œuvres complètes* t. III (Romans t. II). édition publiée sous la direction d'Henri Godard, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006 (*OC* III).

On est toujours trop bon avec les femmes, sous le pseudonyme de Sally Mara, Éd. du Scorpion, 1947 ; coll. « Folio », n° 1312, 1981 ; texte réuni sous le titre des *Œuvres complètes de Sally Mara*, Gallimard, 1962 ; coll. « L'imaginaire », n° 48, 1979 ; *OC* III.

Saint Glinglin, Gallimard, 1948 ; renouvelé en 1975 ; coll. « L'imaginaire », n° 78, 1981 ; *OC* III.

Journal intime, sous le pseudonyme de Sally Mara, Éd. du Scorpion, 1950 ; texte réuni sous le titre des *Œuvres complètes de Sally Mara*, Gallimard, 1962 ; coll. « L'imaginaire », n° 48, 1979 ; *OC* III.

Le Dimanche de la vie, Gallimard, 1952 ; coll. « Folio », n° 442, 1973 ; *OC* III.

Zazie dans le métro, Gallimard, 1959 ; coll. « Folio », n° 103, 1972 ; *OC* III.

Les Œuvres complètes de Sally Mara, Gallimard, 1962 : outre *On est toujours trop bon avec les femmes* et *Journal intime*, publiés antérieurement sous le pseudonyme de Sally Mara, ce volume contient une préface, une bibliographie inédites et *Sally plus intime* ;

coll. « L'imaginaire », n° 48, 1979 ; *OC* III.
Les Fleurs bleues, Gallimard, 1965 ; coll. « Folio », n° 1000, 1978 ; *OC* III.
Le Vol d'Icare, Gallimard, 1968 ; coll. « Folio », n° 2629, 1994 ; *OC* III.

B. Textes poétiques

Toutes les références renvoient aux *Œuvres complètes,* t. I, édition établie par Claude Debon, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1989 (abrégées en *OC* I).

Si tu t'imagines, Gallimard, 1952.
« Chêne et chien », Denoël, 1937 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1969.
« Les Ziaux », Gallimard, 1943 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1966.
« L'Instant fatal », Gallimard, 1948 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1966.
Bucoliques, Gallimard, 1947.
Monuments, Moustié, 1948.
Petite cosmogonie portative, Gallimard, 1950 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1969.
Le chant du styrène, Les Lettres nouvelles, n° 9, 23 avril 1959.
Le chien à la mandoline, Gallimard, 1965.
« Le chien à la mandoline », Temps mêlés, Verviers, 1958.
« Sonnets », Hautefeuille, 1958.
Cent mille milliards de poèmes, Gallimard, 1961.
Courir les rues, Gallimard, 1967 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1981.
Battre la campagne, Gallimard, 1968 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1981.
Fendre les flots, Gallimard, 1969 ; coll. « Poésie/Gallimard », 1981.
Morale élémentaire, Gallimard, 1975.

C. Œuvres diverses, essais, journaux, correspondances, entretiens, etc.

Exercices de style, Gallimard, 1947 ; coll. « Folio », n° 1363, 1982 ; *OC* III.
Bâtons, chiffres et lettres, Gallimard, 1950 ; rééd.1965 ; coll. « Folio essais », n° 247, 1994.
Pour une Bibliothèque idéale, enquête présentée par Raymond Queneau, Gallimard, 1956.

Entretiens avec Georges Charbonnier, Gallimard, 1962.

Bords ⁄ Mathématiciens, Précurseurs, Encyclopédistes, illustrations de Georges Mathieu, Éd. Hermann, 1963.

Une histoire modèle, Gallimard, 1966.

Le Voyage en Grèce, Gallimard, 1973.

La littérature potentielle, collectif, Oulipo, Gallimard, 1973 ; coll. « Folio essais », n° 95, 1988.

Atlas de la littérature potentielle, collectif, Oulipo, Gallimard, 1981 ; coll. « Folio essais », n° 109, 1988.

Contes et propos, Gallimard, 1981 ; coll. « Folio », n° 2127, 1990.

Journal 1939-1940, suivi de *Philosophes et voyous,* texte établi par Anne-Isabelle Queneau, notes de Jean-José Marchand, Gallimard, 1986.

André Blavier ⁄ Raymond Queneau, Lettres croisées 1949-1976, Correspondance présentée et annotée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, éd. Labor, 1988.

Traité des vertus démocratiques, édition établie, présentée et annotée par Emmanuël Souchier, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1993.

Journaux 1914-1965, édition établie par Anne-Isabelle Queneau, Gallimard, 1996.

Dormi pleuré, Le Castor Astral, 1996.

Comprendre la folie, Éd. des Cendres, 2001.

Aux confins des ténèbres. Les Fous littéraires français du XIXe siécle, édition présentée et annotée par Madeleine Velguth, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002.

Cher Monsieur-Jean-Marie-mon fils, lettres 1938-1971, édition établie, présentée et annotée par Anne Isabelle Queneau, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2003.

Hazard et Fissile, Le Dilettante, 2008.

D. Articles

« La critique des fondements de la dialectique hégélienne » (rédigé avec Georges Bataille), *La Critique sociale*, n° 5, mars 1932, p. 209-214 ; repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes* I, Gallimard, 1970, p. 277-290.

« Le mythe du documentaire », *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946, p. 28 ; repris dans *AVB*, n° 10-11, février 1980, « Raymond Queneau et le cinéma ».

« Quelques maîtres du XX^e siècle », *Les Écrivains célèbres*, t. 3, sous la direction de Raymond Queneau, éd. Lucien Mazenod, 1953 ; nouvelle édition, 1966, p. 228-233.

« Un instant de bonheur », *Fleur bleue*, n° 24, septembre 1953 ; repris dans *Cahiers Raymond Queneau*, n° 6, 1987, p.21-23.

« Premières confrontations avec Hegel », *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963, « Hommages à Georges Bataille », p. 694-700.

« Erutarettil », *Nouvelle Revue Française*, spécial « André Breton et le mouvement surréaliste », n° 172, avril 1967, p. 604-605.

II Études consacrées à Raymond Queneau

A. Périodiques exclusivement consacrés à l'étude de Raymond Queneau

L'Association des Amis de Valentin Brû publie successivement trois périodiques suivants :

Les Amis de Valentin Brû (abrégé en *AVB*), n° 1, mai 1977 – n° 34, mai 1986.

Cahiers Raymond Queneau (abrégé en *CRQ*), n° 1, juillet 1986 – n° 31, avril 1994.

Les Amis de Valentin Brû, nouvelle série (abrégé en *AVB*, n. s.), n° 1, 1994 –.

Temps mêlés, n° 1, 1952 – n° 149/150, 1977 ; devenu *Temps mêlés* - *Documents Queneau*, n° 150+1, 1978 – (abrégé en *TM*), Centre de documentation Raymond Queneau, Verviers, Belgique.

Petite Bibliothèque quenienne, C.I.D.R.E. (Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond Queneau), Sixtus Édition, Limoges, n° 1, 1989 – n° 7, 1995.

Lectures de Raymond Queneau, C.I.D.R.E. (Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond Queneau), PULIM, Limoges, n° 1, 1987 – n° 5, 1994.

B. Numéros spéciaux de revue et de journaux

Biblio, décembre 1960.

Cahiers du Collège de 'Pataphysique, n° 20, 22 gidouille 89 EP (vulg. 6 juillet 1962).

L'Arc, n° 28, février 1966 ; rééd. Duponchelle, 1990.

Le Magazine littéraire, n° 94, novembre 1974 ; n° 228, mars 1986.

Les Cahiers de l'Herne, n° 29, 1975 ; rééd. Fayard, 1999.

Europe, n° 650-651, juin-juillet 1983 ; n° 888, avril 2003.

Trousse-Livres, n° 55, décembre 1984.

Roman 20-50, n° 4, « *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau », décembre 1987.

Australian Journal of French Studies, « Raymond Queneau 1903-1976 », vol. XL, n° 1-2, Monash University, Victoria (Australie), 2003.

C. Actes de colloque et ouvrages collectifs

2e colloque Raymond Queneau à Verviers, TM, n° 150+∞, mars 1983.

Raymond Queneau romancier, Actes du 1er colloque international Raymond Queneau, Verviers 27-30 août 1982, *TM*, n° 150+17-18-19, avril 1983, n° 150+20-21, septembre 1983.

Études sur Les Œuvres complètes de ~~Raymond Queneau~~ Sally Mara, textes réunis par Evert van der Starre, C.R.I.N. (Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises), Département de français de l'Université de Groningue, Groningue, 1984.

Queneau aujourd'hui, Actes du colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984, présenté par Georges-Emmanuel Clancier, Clancier-Guénaud, 1985.

Raymond Queneau poète, Actes du 2e colloque international Raymond Queneau, 1984, *TM*, n° 150+25-26-27-28, mai 1985.

Raymond Queneau et/en son temps, Actes du 3e colloque international Raymond Queneau, Verviers 25-27 août 1986, *TM*, n° 150+33-34-35-36, juillet 1987.

Raymond Queneau, encyclopédiste ?, Actes du 2e colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, 1987, Éd. du limon, 1990.

Raymond Queneau et la ville, Actes du colloque à Thionville, 1990, *CRQ*, n° 17-19, 1991.

Raymond Queneau et les langages, Colloque de Thionville, 1992, actes édités par André Blavier et Claude Debon*, TM,* n° 150+57-58-59-60, 1993.

Pleurire avec Queneau, Colloque de Thionville, 6-8 octobre 1994, *TM*,

n° 150+65-66-67-68 et dernier, printemps 1996.

Le Personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau, sous la direction de Daniel Delbreil, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

Raymond Queneau et les spectacles, sous la direction de Daniel Delbreil, avec la collaboration d'Astrid Bouygues, *AVB*, n.s., n° 28-31 / *Formules*, n° 8 (numéro commun), Noésis, 2003-2004.

Raymond Queneau / Le Mystère des origines, actes du colloque tenu à l'Université du Havre les 28 et 29 mars 2003, textes réunis et établis par Yves Ouallet, Publications des Université de Rouen et du Havre, Rouen, 2005.

Raymond Queneau en campagne : Le solennel emmerdement de la ruralité, actes du colloque de Saint-Épain, 13-14-15 juin 2003, édition établie par Christine Méry, *AVB*, n.s., n° 40-41-42 / éd. Regards, décembre 2005.

Raymond Queneau et l'étranger, actes du colloque international, Grand-Duché de Luxembourg, 9, 10 et 11 octobre 2003, édition établie par Daniel Delbreil, éd. Calliopées-Regards, 2006.

Connaissez-vous Queneau ?, édition établie par Hela Ouardi et Marie-Noëlle Campana, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, ouvrage publié avec le concours de l'Ambassade de France en Tunisie, Édition Universitaire de Dijon, Dijon, 2007.

Raymond Queneau et le corps, actes du colloque international, Nancy, Théâtre de la Manufacture, 5, 6 et 7 octobre 2006, édition établie par Daniel Delbreil, éd. Calliopées, 2009.

D. Monographies

BALIGAND (Renée A), *Les Poèmes de Raymond Queneau, Étude phonostylistique*, Ottawa, Didier, 1972.

BENS (Jacques), *Queneau*, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962.

BERGHEAUD (Lise), *Queneau et les formes intranquilles de la modernité / 1917-1938 : lectures du récit anglo-saxon des XIX^e^-XX^e^ siècles*, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », dirigée par Jean Bessière, n° 87, Honoré Champion, 2010.

BERGENS (Andrée), *Raymond Queneau*, Genève, Droz, 1963.

BIGOT (Michel), *« Zazie dans le métro » de Raymond Queneau,* avec la collaboration de Stéphane Bigot, coll. « Foliothèque », n° 34, Gallimard, 1994.

—, *« Pierrot mon ami » de Raymond Queneau*, coll. « Foliothèque », n° 80, Gallimard, 1999.

BOURDETTE-DONON (Marcel), *Raymond Queneau / l'œil, l'oreille et la raison*, L'Harmattan, 2001.

—, *Queneau / Le Trouvère polygraphe*, L'Harmattan, 2003.

—, *Raymond Queneau / Cet obscur objet du désir*, L'Harmattan, 2005.

CAMPANA (Marie-Noël), Queneau pudique, Queneau coquin, Purim, Limoges, 2007.

CATONNÉ (Jean-Marie), *Queneau*, Belfond, coll. « Les dossiers Belfond », 1992.

CLANCIER (Anne), *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Éd. du limon, 1994.

COEN (Jean-Philippe), *Queneau défriché / Notes marginales sur « Saint Glinglin »,* Fribourg (Suisse), Éditions Universitaires Fribourg Suisse, coll. « SEGES », 1993.

DAVID (Pierre), *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, *Lectures de Raymond Queneau*, n° 3-4-5, PULIM (Presses de l'Université de Limoges), Limoges, 1994.

DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998

GAYOT (Paul), *Queneau*, Éd. Universitaires, coll. « Classiques du 20e siècle », 1967.

GÉHÉNIAU (Florence), *Queneau analphabète / Répertoire alphabétique de ses lectures de 1917 à 1976*, édité par l'auteur, deux tomes, Bruxelles, 1992.

HALE (Jane Alison), *The Lyric Encyclopedia of Raymond Queneau*, Michigan, The University of Michigan Press, 1989.

HITTEN (Wolfgang), *Raymond Queneau, Bibliographie des études sur l'homme et son œuvre*, Gemini, Köln, 1981.

JATON (Anne-Marie), *Lecture(s) des « Fleurs bleues » de Raymond Queneau*, Edizioni Ets, Firenze, 1998.

JOUET (Jacques), *Raymond Queneau, qui êtes-vous?*, La manufacture, 1989.

LÉCUREUR (Michel), *Raymond Queneau (Biographie)*, Les Belles lettres / Archimbaud, 2002.

LONGRE (Jean-Pierre), *Raymond Queneau en scènes*, Purim, Limoges, 2005.

MROZOWICKI (Michal), *Raymond Queneau, du surréalisme à la littérature potentielle*,

Uniwersytet Slaskiego, Pologne, Katowice, 1990.

NAUDIN (François), *Les Terreurs de Raymond Queneau / Essai sur les 12 travaux d'Hercule*, Calliopées, 2011.

POUILLOUX (Jean-Yves), *« Les Fleurs bleues » de Raymond Queneau*, coll. « Foliothèque », n° 5, Gallimard, 1991.

QUEVAL (Jean), *Raymond Queneau*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1960 ; rééd. 1971.

—, *Raymond Queneau, Portrait d'un poète*, iconographie rassemblée et légendée par André Blavier, Henri Veyrier, 1984.

SIMONNET (Claude), *Queneau déchiffré, notes sur « Le Chiendent »*, Julliard, coll. « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1962 ; rééd. Genève, Slatkine, 1981.

SHIOTSUKA (Shuichiro), *Les Recherches de Raymond Queneau sur les « fous littéraires » / " L'encyclopédie des sciences inexactes"*, Eurédit, Cazaubon, 2003.

SHORLEY (Christopher), *Queneau's Fiction. An Introductory Study*, London, Cambridge University Press, 1985.

STARRE (Evert van der), *Curiosités de Raymond Queneau / De « l'Encyclopédie des Sciences inexactes » aux jeux de la création romanesque*, Genève, Librairie Droz, 2006.

STUMP (Jordan), *Naming and Unnaming : on Raymond Queneau*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

SOUCHIER (Emmanuël), *Raymond Queneau*, Éd. du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991.

TOLOUDIS (Constantin), *Rewriting Greece ⁄ Queneau and the Agony of Presence*, New York, Peter Lang, 1995.

VELGUTH (Madeleine), *The Representation of Women in the Autobiographical Novels of Raymond Queneau*, New York, Peter Lang, 1990.

E. Travaux universitaires

BIGOT (Stéphane), *La conception de l'histoire chez Raymond Queneau : Étude d'« Une histoire modèle »*, thèse de doctorat, dirigée par Claude DEBON, université de Paris III, 1996.

CHERQUI (Marie-Claude), *Raymond Queneau, écrivain de cinéma*, thèse de doctorat,

dirigée par Daniel DELBREIL, université de Paris III, 2009.

CLERTANT (Sophie), *Le thème de la boue dans l'œuvre de Raymond Queneau*, mémoire de M2, dirigé par Daniel DELBREIL, université de Paris III, 2006.

GOTO (Kanako), *La Littérature comme réécriture. Poétique des « Exercices de style » de Raymond Queneau*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Marie KLINKENBERG, université de Liège, 2008.

KUBO (Akihiro), *Raymond Queneau et la question des genres*, thèse de doctorat, dirigée par Daniel DELBREIL, université de Paris III, 2006.

THIRION (Sabrina), *« Le Chiendent » de Raymond Queneau : une réécriture de Narcisse*, mémoire de DEA, dirigé par Daniel DELBREIL, université de Paris III, 2001.

F. Autres ouvrages et articles consacrés à Queneau

ALEXANDRIAN (Sarane), « Les structures de l'imaginaire chez Raymond Queneau », *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, p. 421-442.

ANTOINE (Gérald), « Une intouchable : l'image chez Queneau », *Vis-à-vis ou le double regard critique*, P.U.F., 1982, p. 119-136.

ARNAUD (Noël), « Politique et polémique dans les romans de Raymond Queneau », *Queneau aujourd'hui*, Actes du colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984, Clancier-Guénaud, 1985, p. 113-157.

—, « Un Queneau honteux ? », *Europe*, n° 650-651, juin-juillet 1983, p. 122-130 ; repris dans *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 180-189.

BARTHES (Roland), « *Zazie* et la littérature », *Critique*, n° 147-148, août-septembre 1959, p. 675-681 ; *Essais critiques*, Éd. du Seuil, 1964 ; coll. « Points essais » n° 127, 1981, p. 129-142.

BATAILLE (Georges), « La méchanceté du langage », *Critique*, n° 31, novembre 1948, p. 1052-1056 ; *Œuvres complètes* t. XI, Gallimard, 1988, p. 382-390.

BELAVAL (Yvon), « Queneau l'Oulimpien », *Critique*, n° 319, décembre 1973.

BERRY (Françoise), « Ville et banlieue dans *Le Chiendent*. L'imagination du signe », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991, p. 111-124.

BESSIÈRE (Jean), « À propos de villes bien singulières : représentation et

désymbolisation de la ville chez Queneau, Gracq, Sabato et Calvino », *Écritures des villes*, Actes du séminaire du Centre de Recherche Texte/Histoire, Université de Cergy-Pontoise, textes réunis par Romuald-Blaise Fonkoua, 1995, p. 87-102.

BESWICK (Jacqueline), « *Le Tour de l'ivoire* ou le droit au rêve », *TM*, n° 150+25-26-27-28, mai 1985, p. 138-144.

BIRNBERG (Jacques) « Courir les rues dans les sillons de Raymond Queneau », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991, p. 57-71.

—, « Régal et galéjade ou quelques irrévérences sur des donzelles avec défenses », *TM*, n° 150+65-66-67-68, printemps 1996, p. 113-130.

—, « *Battre la campagne* : est-ce le fait de Queneau ou de ses exégètes ? », *Raymond Queneau en campagne : Le solennel emmerdement de la ruralité*, actes du colloque de Saint-Épain, 13-14-15 juin 2003, édition établie par Christine Méry, *AVB*, n.s., n° 40-41-42 / Éditions Regards, décembre 2005, p. 89-105.

BLANCHOT (Maurice), « Poésie et langage », *Faux pas*, Gallimard, 1943 : renouvelé en 1971, p. 157-162.

— « Roman mythologique », *Faux pas*, Gallimard, 1943 : renouvelé en 1971, p. 224-231.

CALAME (Alain), « *Les Enfants du limon* et la constellation du chien », *Europe*, 61e année, n° 650-651, juin-juillet 1983, p. 65-76.

—, « *Le Chiendent* : des mythes à la structure », *Queneau aujourd'hui*, Actes du colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984, Clancier-Guénaud, 1985, p. 29-64.

—, « *Chêne et Chien* et *La Divine Comédie* », *TM*, n° 150+25-26-27-28, mai 1985, p. 15-28.

—, « L'architecture symbolique dans "*Morale élémentaire*" », *AVB*, n° 31, juin 1985, p. 13-21.

—, « L'ethnographie dans le cycle de *Saint Glinglin* de Raymond Queneau », *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, éd. de Dominique Lecoq et Jean-Luc Lory, Éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 1987, p. 151-165.

—, « L'esprit farouche », *Petite Bibliothèque quenienne*, une collaboration de SIXTUS / Éditions (Limoges) et du C.I.D.R.E. (Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond Queneau), n° 2, 1989.

CAMPANA (Marie-Noëlle), « Le corps érotique dédoublé : la figure des sœurs »,

Raymond Queneau et le corps, actes du colloque international, Nancy, Théâtre de la Manufacture, 5, 6 et 7 octobre 2006, édition établie par Daniel Delbreil, éd. Calliopées, 2009, p. 131-148.

CARADEC (François), « Raymond Queneau, éditeur de Sally Mara », *Europe*, n° 650-651, juin-juillet 1983, p. 91-95.

—, « Raymond Queneau 75012 Paris », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 29, 1975 ; rééd. Fayard, 1999, p. 305-312.

CLANCIER (Anne), « Moyens de transports publics et privés ou comment les personnages de Raymond Queneau vont en ville et y circulent », *CRQ*, n°17-19, juin 1991, p. 149-161.

—, « Zazie la sirène », *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Éd. du limon, 1994, p. 121-137.

CHAMBERS (Ross), « Zizanie dans la métropole, ou la séduction du désordre », *Paris et le phénomène des capitales littéraires, Carrefour ou dialogue des cultures*, Actes du premier congrès international du C.R.L.C. (Centre de recherche en littérature comparée), 22-26 mai 1984, vol. 1, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1986, p. 37-45.

DAVID (Pierre-François), « Consubstantialité et quintessence d'une fiction dérivée », *Merdre*, Lyon, février 1958 ; repris dans *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 20, 22 gidouille 89 E.P. (vulg. 6 juillet 1962), p. 15-20.

DEBON (Claude), « Présence d'Apollinaire dans l'œuvre de Queneau », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1981, n° 1 ; repris dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 13-30.

—, « Récriture et identité dans *Le Vol d'Icare* », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983 ; repris dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 111-120.

—, « Un Paris de paroles », *CRQ*, n° 6, 1987 ; repris dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 149-152.

—, « Queneau saisi par les agélastes », *Francofonia*, automne 1992 ; repris dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 217-227.

—, « Raymond Queneau et le surréalisme : perspectives critiques », *Œuvres et Critiques*, XVIII 1-2, Treize ans d'études sur le surréalisme, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993 ;

repris dans *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 33-36.

—, « Mystérieux Queneau », *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 3-9.

—, « Lire Queneau : entrer dans le labyrinthe ? », communication dans le colloque sur la lecture organisé par ŒIL (Observatoire de l'Écriture, de l'Interprétation Littéraire et de la Lecture), « La lecture, une pratique impensable ? », novembre 2003, http://oeil.chambery.pagesperso-orange.fr/12.Colloque%20sur%20la%20lecture.html

—, « Dites-le sans fleurs », *Raymond Queneau en campagne : Le solennel emmerdement de la ruralité*, actes du colloque de Saint-Épain, 13-14-15 juin 2003, édition établie par Christine Méry, *AVB*, n.s., n° 40-41-42 / Éditions Regards, décembre 2005, p. 167-182.

DÉCAUDIN (Michel), « Ne passez pas *Un rude hiver* », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 127-138.

DELBREIL (Daniel), « La genèse de *Pierrot mon ami* », *Lectures de Raymond Queneau*, Limoges, n° 2, juin 1989, p. 15-28.

—, « Les Prémices d'*Un rude hiver* », *TM*, n° 150 + 41-44, printemps 1990, p. 46-58.

—, « Les structures narratives d'*Un rude hiver* », *TM*, n° 150 + 41-44, printemps 1990, p. 59-75.

—, « Parigolades », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991, p. 39-56.

—, « Au seuil du rire. La préface des *Œuvres complètes de Sally Mara* », *TM*, n° 150+65-66-67-68 et le dernier, printemps 1996, p. 149-156.

—, « Des *Temps mêlés* à *Saint Glinglin* », *AVB*, n.s., n° 6-7, 1996, p. 15-46.

—, « Narration et narrateurs dans la trilogie de la Ville Natale », *AVB*, n.s., n° 9-10, 1998, p. 63-84.

—, « Queneau saisi par l'université », *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 64-81.

—, « Pour un portrait du Rural », *Raymond Queneau en campagne : Le solennel emmerdement de la ruralité*, actes du colloque de Saint-Épain, 13-14-15 juin 2003, édition établie par Christine Méry, *AVB*, n.s., n° 40-41-42 / Éditions Regards, décembre 2005, p. 37-52.

DIAMENT (Henri), « *Zazie dans le métro* : Démarquage hermétique de l'Evangile? », *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, Université Hébraïque de Jérusalem, Institut des Langues, Littérature et Arts, Jérusalem, t. 13, n° 3, 1985, p. 87-118.

DUCHATEAU (Jacques), « Raymond Queneau ou l'oignon de Moebius », *La Colonne*

d'air, Ramsay, 1987, p. 153-239.

ERULI (Brunella), « Valentin, Marie-Claire et Hegel : un voyage dans Paris », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991, p. 23-37.

—, « L'autobiographie impossible. Le "Journal" de Sally Mara ou la parodie de l'autobiographie », *TM*, n° 150+65-66-67-68, printemps 1996, p. 131-147.

FERTIG (Stanley), « Raymond Queneau et l'art de la défamiliarisation », *TM*, n° 150+ 17-18-19, avril 1983, p. 43-54.

GAYOT (Paul), « À travers le Paris de Zazie et de Valentin Brû », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 20, 22 gidouille 89 E.P. (vulg. 6 juillet 1962), p. 27-32.

—, « Genèse de Raymond Queneau », *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 148-151.

GODARD (Henri), Préface à l'édition de *OC* II, Raymond Queneau, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2002, p. IX-LVIII.

—, « Queneau et les problèmes de la construction du roman », *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 22-33 ; repris, sous le titre « Des règles pour un genre sans loi », dans *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 179-198.

—, « Peut-on parler de personnage quenien ? », *Le Personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, sous la direction de Daniel Delbreil, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 309-321 : repris dans *Une grande génération*, Gallimard, 2003, p. 389-401.

—, « Comique et émotion dans les romans de Raymond Queneau », *Une grande génération*, Gallimard, 2003, p. 403-418.

—, Préface à l'édition de *OC* III, Raymond Queneau, « Queneau et la fiction », Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. IX-XXXVII.

—, « Expériences avec le roman », *Un Quenal des Queneau / rémonkenocépaduflan*, brochure d'« Initiales » (groupement de libraires), n° 13, février 2003, p. 26-29. La brochure est disponible sur : http://www.initiales.org/visuels/pdf/quenal.pdf

HEDGES (Inez), « Raymond Queneau mytholomane », *TM*, n° 150+25-26-27-28, mai 1985, p. 145-157.

—, « Petite peinturologie de Raymond Queneau », *Raymond Queneau encyclopédistes ?* Actes du 2e colloque Raymond Queneau / Université de Limoges / décembre 1987, C.I.D.R.E. Raymond Queneau / Université de Limoges, éd. du Limon, 1990, p. 204.

KOJÈVE (Alexandre), « Les romans de la sagesse », *Critique*, n° 60, mai 1952, p. 387-397.

LALA (Marie-Christine), « Bataille-Queneau et la fin de l'histoire », *AVB*, n.s., n° 21-22, février 2001, p.9-18.

LECOQ (Jean-François), « La fin de l'histoire et le dernier roman : *Les Fleurs bleues* de Queneau comme hypertexte », *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, Études romanesques 5, textes réunis par Andréas Pfersmann, avec la collaboration de Bernard Alazet, Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie Jules Verne, Lettres modernes minard, Paris-Caen, 1998, p. 163-179.

LUCCIONI (Jean-Michel), « Joyce chez Sally », *Études sur Les Œuvres complètes de ~~Raymond Queneau~~ Sally Mara*, textes réunis par Evert van der Starre, C.R.I.N.(Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises), Département de français de l'Université de Groningue, Groningue, 1984, p. 22-34.

MACHEREY (Pierre), « Divagations hégéliennes de Raymond Queneau », *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, PUF, 1990, p. 53-73.

MC MURRAY (Line), « Le même et l'autre dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara* », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 9-15.

MORIN (Violette), « *Le Vol d'Icare* ou l'art de la fugue », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 29, 1975 ; rééd. Fayard, 1999, p. 125-138.

MROZOWICKI (Michal), « De l'écriture mythologique à la mythologie de l'écriture ; à propos de Queneau », *Mythologies de l'écriture, champs critiques*, Université de Picardie, Centre d'études du roman et du romanesque, études réunies par Jean Bessière, Presses universitaires de France, 1990, p. 177-194.

PANAITESCU (Valeriu), « L'humoriste "Chêne et chien" et sa mythologie », *TM*, n° 150+2, été 1978, p. 18-35.

PESTUREAU (Gilbert), « Petit guide pour *Zazie dans le métro* », *TM*, n° 150+22-23-24, avril 1984, p. 27-49.

—, « Mythes croisés : France-Amérique (Henry Miller, Raymond Queneau, Boris Vian, Woody Allen) », *Mythes et mythologies en histoire de la langue et de la littérature*, actes du Huitième colloque organisé en commun avec la « Romanisches Seminar » de l'Univ. Heinrich Heine de Düsseldorf, Nantes, 14-16 mars 1991, textes réunis par Daniel Briolet, Univ. de Nantes, Fac. des Lettres, Dépt. de Lettres modernes, 1992, Nantes, Presses de l'Univ. de Nantes, p. 138-153.

PIEL (Jean), « Georges Bataille et Raymond Queneau pendant les années 30-40 », *Georges Bataille et Raymond Queneau 1930-1940*, catalogue de l'exposition de Billom, 1982, p. 3-9.

PINGAUD (Bernard), « Le parfait banlieusard », *L'Arc*, n° 28, février 1966 ; rééd. Duponchelle, 1990, p. 7-10.

REGGIANI (Christelle), « Poétique(s) de la philosophie (à propos de trois romans de Queneau) », *AVB*, n. s., n° 26-27, octobre 2002, p. 35-49.

ROUSSEAU (Guillaume), « Les vols du progrès dans *Le Vol d'Icare* de Raymond Queneau : mécanique et symbolique », *AVB*, n. s., n° 56-57, décembre 2009, p. 13-29.

SAINMONT (Jean-Hugues), « *Les Enfants du Limon* et le Mystère de la rédemption », *Les Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 8-9, 1952, p. 93-95.

SCHREURS (Bernadette), « Notes sur l'ironie dans *OETTBALF* », *Études sur Les Œuvres complètes de Raymond Queneau Sally Mara*, C.R.I.N.(Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises), Groningue, 1984, p. 137-153.

SIMONNET (Claude), « La parodie et le thème de "Hamlet" chez Raymond Queneau », *Les Lettres Nouvelles*, n° 34, 16 décembre 1959, p. 12-17 ; repris dans *CRQ*, n° 1, juillet 1986, p. 70-77.

—, « Time and Weather. Le temps chez Queneau », *Les Lettres Nouvelle*, n° 13 (9e année, 7e numéro de la revue), avril 1961, p. 99-110 ; repris dans *ABV*, n. s., n° 32-33, mars 2004, p. 87-95.

—, « Note sur *Les Enfants du limon* », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 29, 1975 ; rééd. Fayard, 1999, p. 192-194.

STARRE (Evert van der), « Sally Mara romancière? Exercices de style ? », *TM*, n° 150+20-21, septembre 1983, p. 85-102.

—, *Au ras du texte, Douze études sur la littérature française de l'après-guerre*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

TARGE (André), « Un métro nommé Bonheur », *Poétique*, n° 29, février 1977, p. 61-76.

—, « Poor Lehameau », *Silex*, n° 3, 1er trimestre 1977, p. 104-116, Grenoble.

TOLOUDIS (Constantin), « Les valeurs de la ville et "la sagesse du dimanche" », *CRQ*, n° 17-19, juin 1991, p. 191-201.

TYMAN (Donna Clare), « Le thème de la fausse science dans "*Saint Glinglin*" », *Les Lettres Nouvelles*, juin-juillet 1973, p. 117-127.

VILAR (Pierre), « Queneau, Leiris, sous x », *AVB*, n. s., n° 19-20, juillet 2000, p. 9-22.

WILDEN (Florence), « *Le Vol d'Icare* et ses relations avec *Les Métamorphoses* d'Ovide / L'équilibre des corp(u)s solides gênés », *Raymond Queneau / Le Mystère des origines*, actes du colloque tenu à l'Université du Havre les 28 et 29 mars 2003, textes réunis et établis par Yves Ouallet, Publications des Université de Rouen et du Havre, Rouen, 2005, p. 133-145.

III Études théoriques et autres

A. Les dictionnaires

BONNEFOY (Yves) (sous la direction de), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, publié avec le concours du Centre National des Lettres, 2 vol., Flammarion, 1981.

BRUNEL (Pierre) (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. du Rocher, Monaco, 1988 : deuxième édition revue et augmentée, 1994.

— (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, éd. du Rocher, Monaco, 1999.

CHAUVIN (Danièle), SIGANOS (André) et WALTER (Philippe) (sous la direction de), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, p. 2005.

DAREMBERG (Charles) et SAGLIO (Edmond), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Hachette, cinq tomes, dix volumes, 1877-1919.

GRIMAL (Pierre), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1951 ; 15e édition, 2002.

B. Les mythologies en général

COOK (Arthur Bernard), *Zeus / A Study in Ancient Religion*, volume I, *Zeus God of the bright sky*, Cambridge, the University Press, 1914

DÉTIENNE (Marcel), *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, 1981 ; coll. « Tel », 1992.

DUMÉZIL (Georges), *Mythe et Épopée*, t, I-III, Gallimard, 1968-1973 ; coll. « Quarto »,

1995.

ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963 ; coll. « Folio essais », n° 100, 1988.

—, *Le Mythe de l'éternel retour / archétype et répétition*, Gallimard, 1949 ; coll. « Folio essais », n° 120, 1992.

—, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957 ; coll. « Folio essais », n° 128, 1989.

LÉVI-STRAUSS (Claude), *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.

—, *Mythologiques*, t. 1-4, Plon, 1964-1971.

—, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

—, *Anthropologie structurale* 2, Plon, 1973.

SAÏD (Suzanne), *Approches de la mythologie grecque*, Nathan, coll. « 128 », 1993.

VERNANT (Jean-Pierre), « Raisons du mythe », *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Maspero, 1974 ; coll. « Points essais », Éd. du Seuil, n° 240, 1992.

—, « Frontières du mythe », *Mythes grecs au figuré / de l'antiquité au baroque*, sous la direction Stella Georgoudi et Jean-Pierre Vernant, Gallimard, 1996, p. 25-42.

C. Quelques mythologies particulières

a) Le surréalisme

BANCQUART (Marie-Claire), *Paris des Surréalistes,* Seghers, 1972 ; rééd. La Différence, 2004.

BRETON (André), *Position politique du surréalisme*, éd. du Sagittaire, 1935 ; Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 1991.

—, *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, le catalogue de l'exposition « First Papers of Surrealism », New York, du 14 octobre au 7 novembre 1942 ; reproduit avec la postface de José Pierre, Losfeld, coll. « Le Désordre », 1988.

—, *Arcane 17*, Brentano's, New York, 1944 ; éd. du Sagittaire, 1947 ; Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Biblio romans », 1989.

—, *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, coll. « Le Point du Jour », 1952 ; coll. « idées », 1969.

CHADWICK (Whitney), *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Chêne, 1986 ; rééd.

Thames & Hudson, 2002. (L'édition originale de cet ouvrage a paru sous le titre *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Londres, 1985)

CHÉNIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le surréalisme*, Presses Universitaires de France, 1984.

—, VADÉ (Yves) (textes réunis et présentés par), *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal & Ritter, 1996.

COQUILLAT (Micelle), *La Poétique du mâle*, Gallimard, coll. « Idées », 1982.

DESNOS (Robert), *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Éd. « Cercle des arts », s. d.

GAUTHIER (Xavière), *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, coll. « Idées », 1971.

GINDINE (Yvette), *Aragon / Prosateur surréaliste*, Droz, 1966.

GRACQ (Julien), *André Breton*, José Corti, 1948 ; 1989.

LAVERGNE (Philippe), *André Breton et le mythe*, José Corti, 1985.

NADEAU (Maurice), *Histoire du surréalisme*, Éd. du Seuil, 1945 ; coll. « Points », 1964.

PIÉGAY (Nathalie), « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron, Yves Vadé, Lachenal & Ritter, 1996, p. 75-86.

RABATÉ (Dominique), « Le Surréalisme et les mythologies de l'écriture », *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, 1996, p. 105-116.

RUBIO (Emmanuel), « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », *L'Atelier d'un écrivain / Le XIX^e siècle d'Aragon*, textes réunis par Édouard Béguin et Suzanne Ravis, Publications de l'université de Provence, Aix-en Provence, 2003, p. 55-69.

TAMULY (Annette), *Le Surréalisme et le mythe*, P. Lang, New York, 1995.

b) Georges Bataille et Le Collège de Sociologie

BATAILLE (Georges), « Le langage des fleurs », *Documents*, n° 3, juin 1929, p. 160-168 ; *Œuvres complètes* I, Gallimard, 1970, p. 173-178.

—, « Le lion châtré », *Un cadavre*, 4 p., s.d. (paru le 15 janvier 1930), Imp. Sp. du Cadavre, 288, Rue de Vaugirard, Paris ; *Œuvres complètes* I, Gallimard, 1970, p. 218-219.

—, « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, deuxième année, n° 1, 1930, p. 1-8 ; *Œuvres complètes* I, Gallimard, 1970, p. 220-226.

—, « La notion de dépense », *La critique sociale*, n° 7, janvier 1933, p. 7-15 ; *Œuvres complètes* I, Gallimard, 1970, p. 302-320.

—, *Choix de lettres 1917-1962*, édition établie, présentée et annotée par Michel Surya, Gallimard, 1997.

CAILLOIS (Roger), *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938 ; coll. « Folio essais », n° 56, 1987.

GUASTALLA (René Manlius), *Le Mythe et le livre*, Gallimard, 1940.

HAMANO (Koichiro), *Georges Bataille / La perte, le don et l'écriture*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004.

HOLLIER (Denis), *La Prise de la Concorde / Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974 ; nouvelle édition, suivi de *Les Dimanches de la vie*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1993.

—, *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, Gallimard, 1979 ; coll. « Folio essais », n° 268, 1995.

LALA (Marie-Christine), « Bataille et Breton : le malentendu considérable », *Surréalisme et philosophie*, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 49-61.

LIMOUSIN (Christian), *Bataille*, Éditions Universitaires, coll. « Psychothèque », 1974.

RIEUSSET (Isabelle), *Fonction et signification du mythe dans le « Collège de sociologie »*, thèse de troisième cycle, université de Paris VII, 1983.

—, « Le Collège de sociologie : Georges Bataille et la question de mythe, de l'ethnologie à l'anthropologie : Un Décentrement épistémologique », *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, éd. de Dominique Lecoq et Jean-Luc Lory, Éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 1987, p. 119-138.

c) Le gnosticisme ou la gnose en général

ACCART (Xavier), *Guénon ou le renversement des clartés / Influence d'un métaphysicien sur la vie littéraire et intellectuelle française (1920-1970)*, EDIDIT, 2005.

BORELLA (Jean), *Problèmes de gnose*, L'Harmattan, coll. « Théôria », 2007.

GUÉNON (René), *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, Marcel Rivière, 1921 ; cinquième édition revue et corrigée par l'auteur, éd. de La Maisnie, 1987.

—, *Le Théosophisme / Histoire d'une pseudo-religion*, Nouvelle Librairie Nationale, 1921 ; rééd., éd. Traditionnelles, 1986.

—, *L'Erreur spirite*, Marcel Rivière, 1923 ; rééd. éd. Traditionnelles, 1981.

—, *Orient et Occident*, Payot, 1924 ; rééd., éd. de La Maisnie, 1987.

—, *L'Ésotérisme de Dante*, Ch. Bosse, 1925 ; Gallimard, 1991.

HUTIN (Serge), *Les Gnostiques*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1959 ; 4e éd., 1978.

LACARRIÈRE (Jacques), *Les Gnostiques*, Gallimard, 1973 ; rééd. Albin Michel, 1994.

LOISY (Alfred), *La Naissance du christianisme*, Émile Nourry, 1933.

POURRAT (Pierre), *La Spiritualité chrétienne*, t. I, Des Origines de l'Église au Moyen Age, Librairie Victor Lecoffre, J. Gabalda éd., 1918.

PÉTREMENT (Simone), *Le Dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens*, Presses universitaires de France, 1947 ; Gérard Monfort, Brionne, 1982.

—, *Le Dieu séparé / les origines du gnosticisme*, Éd. du Cerf, 1984.

PUECH (Henri-Charles), *En quête de la Gnose*, 2 vol., Gallimard, 1978.

SAGNARD (François-Marie-Matthieu), *La Gnose valentinienne et le témoignage de Saint Irénée*, Vrin, 1947.

SCOPELLO (Madeleine), *Les Gnostiques*, Éd. du Cerf / Fides, coll. « Bref », 1991.

TARDIEU (Michel), DUBOIS (Jean-Daniel), *Introduction à la littérature gnostique*, Éd. du Cerf / Éd. du C.N.R.S., 1986.

VIEILLARD-BARON (Jean-Louis), *Hegel et l'idéalisme allemand*, J. Vrin, 1999.

d) James Joyce

AUBERT (Jacques), *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Didier, 1973.

—, Introduction de l'édition d' *Œuvres* II, James Joyce, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1995, p. IX-LXII.

ELIOT (T. S.), « Ulysses, order, and myth », *The Dial*, november 1923 ; repris dans *Selected Prose of T. S. Eliot,* Edited with an Introduction by Frank Kermode, Faber and Faber, London, 1975, p. 175-178.

RABATÉ (Jean-Michel), *James Joyce. Portrait de l'auteur en autre lecteur*, Cistre, Petit-Rœulx, 1984.

D. La littérature et le mythe

ALBOUY (Pierre), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin,

1969 ; rééd. S.E.S.J.M./Armand Colin, coll. « U Lettres », 1998.

ALTER (Robert), *L'Art du récit biblique* (1981), trad. de l'anglais par Paul Lebeau et Jean-Pierre Sonnet, Bruxelles, éd. Lessius, 1999.

AUERBACH (Erich), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. de l'allemand par C. Heim, Gallimard, 1968 ; coll. « Tel », 1977.

BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, 1953 ; coll. « Points essais », n° 35, 1972.

—, *Mythologies*, Éd. du Seuil, 1957 ; coll. « Points essais », n° 10, 1970.

BLANCHOT (Maurice), « Le chant des Sirènes », *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959 ; coll. « Folio », 1986, p. 7-37.

BOISSON (Madeleine), *Apollinaire et les mythologies antiques*, Schena-Nizet, Fasano-Paris,1989.

BROCH (Hermann), *Création littéraire et connaissance* (1955), trad. de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, coll. « Tel », 1985.

BRUNEL (Pierre), *Mythocritique ⁄ Théorie et parcours*, Presses universitaires de France, 1992.

CALVINO (Italo), « La combinatoire et le mythe dans l'art du récit », *Esprit*, avril 1971, p. 678-683.

CHAUVIN (Danièle), « Hypertextualité et mythocritique », *Questions de mythocritique (Dictionnaire)*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Imago, 2005, p. 175-181.

COMPAGNON (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Éd. du Seuil, 1979.

CURTIUS (Ernst Robert), *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, PUF, 1956 ; rééd. Pocket, coll. « Agora » n° 14, 1991.

DABEZIES (André), « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. du Rocher, Monaco, 1988 : deuxième édition revue et augmentée, 1994, p. 1177-1186.

DANCOURT (Michèle), *Dédale et Icare ⁄ métamorphoses d'un mythe*, CNRS, 2002.

DERCHE (Roland), *Quatre mythes poétiques (Œdipe–Narcisse–Psyché–Lorelei)*, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1962.

DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses

universitaires de France, 1960 ; 11e édition, Dunod, 1992.

—, *L'Imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, 1964 ; 6e éd. 1993.

—, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1979, Berg International éditeurs ; rééd. Dunod, 1992.

—, *Introduction à la mythodologie / mythes et sociétés*, Albin Michel, 1996 ; Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Biblio essais », 2000.

EIGELDINGER (Marc), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.

FRYE (Northrop), « Littérature et mythe » (1967), trad. de l'anglais par Jacques Ponthoreau, *Poétique*, n° 8, 1971, p. 489-503.

—, *La Parole souveraine / La Bible et la littérature II* (1990), traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, éd. du Seuil, 1994.

GENETTE (Gérard), « Complexe de Narcisse », *Figure I*, Éd. du Seuil, 1966 ; rééd. coll. « Points », 1976, p. 21-28.

—, *Palimpsestes / La littérature au second degré*, Éd. du Seuil, 1982 ; coll. « Points essais », n° 257, 1992.

GINZBURG (Carlo), *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire* (1986), trad. de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Flammarion, 1989.

GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éd. Grasset, 1961 ; coll. « Les Cahiers Rouges », 2001.

—, *La Violence et le Sacré*, Éd. Grasset, 1972 ; Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2002.

—, *La Voix méconnue du réel / Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Grasset, 2002 ; Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche Biblio essais », 2004.

HUET-BRICHARD (Marie-Catherine), *Littérature et Mythe*, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2001.

JAUSS (Hans Robert), *Pour une herméneutique littéraire* (1977), trad. de l'allemand par Maurice Jacob, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1988.

MALRAUX (André), *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1946, Gallimard ; repris dans *Écrits sur l'art*, I (*Œuvres complètes*, IV), Bibl. de la Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2004, p. 1-16.

—, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977.

MAURON (Charles), *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel / Introduction à la Psychocritique*, José Corti, 1988.

MCNEILL (John J.), *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer* (1982), traduit de l'Américain, suivi d'un dossier critique préparé par Michel Demaison et Éric Fuchs, Labor et Fides, 1982.

NIETZSCHE (Friedrich), *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, 1977 ; coll. « Folio essais», 1986.

PAUTRAT (Bernard), « Nietzsche médusé », *Nietzsche aujourd'hui ?*, t. I, Intensités, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1973, p. 9-30.

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte* (1928, 1969), trad. du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1965, 1970 ; coll. « Points essais », n° 12, 1973.

RIFFATERRE (Michael), *La Production du texte*, Éd. du Seuil, 1979.

ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Éd. Bernard Grasset, 1972 ; Gallimard, coll. « Tel », 1977.

SELLIER (Philippe), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, octobre 1984.

SIGANOS (André), « Définition du mythe », *Questions de mythocritique (Dictionnaire)*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Imago, 2005, p. 85-100.

THIBAULT SCHAEFER (Jacqueline), « Récit mythique et transtextualité », *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 53-66.

E. Autres ouvrages

AUFFRET (Dominique), *Alexandre Kojève / La philosophie, l'État, la fin de l'Histoire*, Grasset, 1990 ; rééd. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche. Biblio essais », 2002.

BEAUVOIR (Simone de), *Le Deuxième sexe*, Gallimard, 1949 ; coll. « Folio essais », deux tomes, 1986.

DELBREIL (Daniel), *Apollinaire et ses récits*, Schena-Didier Érudition, 1999.

FREUD (Sigmund), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (1906-1927) ; traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

—, *Totem et tabou* (1912-1913) ; traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Éd. Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001.

JUNG (Carl Gustav), *Métamorphoses et symboles de la libido*, traduit de l'allemand par L. De Vos, Éditions de Montaigne, 1927.

KOJÈVE (Alexandre), *Introduction à la lecture de Hegel*, leçons sur la *Phénoménologie de l'Esprit* professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau, Gallimard, 1947 : rééd. coll. « Tel », 1979.

MAUSS (Marcel), *Essai sur le don*, texte extrait de *L'Année sociologique*, seconde série, 1924-1925, t. I ; Presses Universitaires de France, 2007.

NADEAU (Maurice), *Gustave Flaubert écrivain*, 1969, Les Lettres nouvelles ; nouvelle édition revue, Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, 1980.

RAIMOND (Michel), *La Crise du roman / des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.

SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956 ; *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1996.

SANSOT (Pierre), *Poétique de la ville*, Klincksieck, 1971 ; rééd. Éd. Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004.

VIEILLARD-BARON (Jean-Louis), *Hegel et l'idéalisme allemand*, J. Vrin, 1999.

Index des œuvres de Queneau

Bâtons, chiffres et lettres, 14, 23, 51, 59, 63, 69, 83, 84, 86, 89, 91-95, 98, 99, 114, 144, 145, 223, 226, 227, 234, 362, 367

Battre la campagne, 244-245, 367, 375

Chant du styrène (Le), 80

Chêne et chien, 11, 19, 22, 107, 108, 110, 158, 179-183, 187, 188, 193, 206, 269, 361-362, 367, 379

Chiendent (Le), 6, 23, 27, 32, 39, 42, 43, 49, 54, 63, 82, 89, 152, 158, 159, 162, 167-170, 170-172, 174-177, 182-183, 184-190, 199-203, 206, 207, 212, 216, 224, 225, 230, 233-237, 251, 262, 265, 275-276, 277, 278, 291-294, 308, 309-312, 315, 321, 353, 355, 357, 359, 363, 366, 373, 374, 375

Courir les rues, 321, 338, 367, 375

Derniers jours (Les), 41, 72, 82, 207, 258, 312, 322, 324, 327, 366

Dimanche de la vie (Le), 24, 38, 41, 55, 108, 207, 230, 232, 258, 308, 313-314, 315, 324, 357, 366

Enfants du limon (Les), 19, 20, 22, 28, 54, 61, 108, 152, 158, 162, 185-186, 203-205, 211, 212-217, 218, 229, 247-248, 259-260, 269-270, 271-274, 275, 278-283, 300, 331, 366, 375, 380

Exercices de style, 85, 153, 367, 374

Fendre les flots, 6, 223-224, 228, 248-250, 261, 367

Fleurs bleues (Les), 24, 41, 173-174, 230, 243, 245-247, 258, 277, 283, 321, 324, 367, 370, 372, 373, 379

Gueule de pierre, 6, 10, 49, 54, 63-67, 70, 75-76, 80, 82, 89, 107, 116-118, 119-121, 124, 128, 131, 139, 145-146, 184, 190-196, 205, 207, 209, 366

Histoire modèle (Une), 253-254, 277-278, 291-296, 357, 368, 373

J*ournal intime*, 35, 162, 173, 176, 207-208, 216, 224, 254, 260, 287, 291, 298, 321-322, 326-329, 330, 333-334, 335, 337-340, 341-344, 348-349, 355, 358-360, 366

Loin de Rueil, 55, 61, 108, 127, 136, 152, 162, 172, 211, 215-216, 225-226, 229-230, 251, 254, 259, 270, 313, 321, 366

Morale élémentaire, 248-249, 367, 375

Odile, 19, 26-27, 31-34, 51, 54, 56, 57-58, 108, 109, 196, 217-218, 229, 269, 277, 279, 282, 322, 324, 366

Œuvres complètes de Sally Mara (Les), 173, 207, 216, 224, 260, 321-323, 326-329, 330-331, 333-334, 335-340, 341-344, 347-349, 350-354, 355-360, 366, 370, 377, 379, 380

On est toujours trop bon avec les femmes, 32, 173-174, 181-182, 254, 321-323, 326-329, 330-331, 333, 335-340, 341-342, 347-349, 350, 352-354, 355-360, 362, 366

Petite cosmogonie portative, 6, 80, 144, 251, 279, 282, 367

Pierrot mon ami, 23, 32, 55, 108, 230, 243, 244-247, 255-257, 321, 366, 372, 377

Rude hiver (Un), 28-30, 32, 36, 54, 107-115, 160, 192, 212, 216, 224, 229, 255-257, 269, 277, 308, 310-312, 357, 366, 377

Saint Glinglin, 6, 10, 35-36, 55, 61, 63, 65, 67, 68, 108, 116-117, 125-128, 129, 130, 133-135, 137-138, 139-146, 170, 176,

190-194, 196, 205, 207, 209-211, 220-222, 230, 242-243, 249-250, 277, 295-297, 322, 366, 372, 375, 377, 380

Temps mêlés, 10, 67, 77, 107, 116-118, 119-126, 128-135, 142, 146, 196, 205, 209-211, 366, 377

Vol d'Icare (Le), 6, 41, 121, 127-128, 152-157, 159, 160-164, 192, 230, 367, 376, 379, 380

Voyage en Grèce (Le), 6, 40, 51, 52, 56, 58, 63, 69-107, 118, 120, 122-124, 155, 157, 178, 183, 195-197, 368

Zazie dans le métro, 10, 11, 23, 35, 38, 41, 109, 159, 171, 175, 216, 231-233, 239, 252, 254-255, 271, 277, 287, 291, 298, 306-320, 321-360, 363, 366, 372, 377, 379

Index des noms de personnes

ALBOUY (Pierre), 166, 385-386
ALEXANDRIAN (Sarane), 31, 36, 374
ANTOINE (Gérald), 332, 374
APOLLINAIRE (Guillaume), 38, 84, 183, 325, 376, 386, 389
ARAGON (Louis), 5, 9, 18, 31, 37-41, 45, 50, 51, 54, 64, 146, 176, 350, 383
ARISTOTE, 38, 93, 95-96, 171, 222, 239, 359
ARNAUD (Noël), 352, 374
AUERBACH (Erich), 238-240, 320, 362, 386
BALZAC (Honoré de), 44, 89
BARTHES (Roland), 7, 8, 27, 319-320, 322, 374, 386
BATAILLE (Georges), 2, 3, 5, 6, 9, 49-63, 65, 67, 68, 70, 71, 77, 79, 80, 81, 101, 116, 117, 129-130, 145, 180, 196, 197, 368, 369, 374, 375, 379, 380, 383-384
BAUDELAIRE (Charles), 106, 283
BEAUVOIR (Simone de), 34, 317-318, 388-389
BELAVAL (Yvon), 69, 374
BERGENS (Andrée), 150, 371
BERGERAC (Cyrano de), 169
BERRY (Françoise), 355, 374
BIGOT (Michel), 325, 372
BIGOT (Stéphnae), 295-296, 372, 373
BIRNBERG (Jacques), 326, 338-339, 375
BLANCHOT (Maurice), 124, 235-238, 240, 375, 386
BOREL (Jacques), 89
BORELLA (Jean), 261, 265, 384
BRETON (André), 5, 9, 14, 16-18, 23, 24, 25-26, 29, 30-31, 34-35, 38, 39, 42-43, 47-48, 49, 50-51, 53, 54, 56, 57, 70, 79, 80, 176, 185, 199, 253, 307, 350, 369, 382, 383, 384
BRISSET, (Jean-Pierre) 144-145
BRUEGEL, 161
BRUNEL (Pierre), 8-9, 11, 112, 148, 229, 304, 381, 386
BUTOR (Michel), 199
CAILLOIS (Roger), 53, 67, 77, 98, 101-102, 384
CALAME (Alain), 6, 63, 65, 69-70, 77, 89, 91, 184, 192-193, 205, 212, 217, 262, 266, 279, 375
CAMUS (Albert), 5, 45
CARADEC (François), 324, 376
CARROLL (Lewis), 307
CHADWICK (Whitney), 35, 382-383
CLANCIER (Anne), 309, 372, 376
CLERTANT (Sophie), 217, 374
COCTEAU (Jean), 5, 199
COEN (Jean-Philippe), 65, 66, 77, 103, 117, 129, 139, 372
COQUILLAT (Michelle), 34, 383
CORNEILLE (Pierre), 99, 199
CURTIUS (Ernst Robert), 90-91, 386
DABEZIES (André), 304-305, 386
DALI (Salvador), 18
DANCOURT (Michèle), 161, 386
DANTE (Alighieri), 89-92, 263, 385
DAREMBERG (Charles), 178, 180, 183, 185-186, 190-192, 381
DAVID (Pierre), 232, 316, 372
DAVID (Pierre-François), 327, 376
DEBON (Claude), 5, 14, 19, 22-23, 38, 116, 156, 162, 223, 228, 248, 296, 325, 329, 367, 370, 372, 373, 376-377
DÉCAUDIN (Michel), 107-108, 377

DELBREIL (Daniel), 4, 109, 112-113, 142, 174, 175, 217, 324, 371, 374, 376, 377, 378, 389
DEMONGEOT (Catherine), 308
DERCHE (Roland), 165-166, 386
DESNOS (Robert), 38, 258, 383
DIAMENT (Henri), 255, 307, 308, 324, 377
DUMÉZIL (Georges), 76, 381
DURAND (Gilbert), 8, 11, 148, 361, 386-387
ELIADE (Mircea), 7-8, 305, 363, 382
ELIOT (T. S.), 97, 385
ÉLUARD (Paul), 18, 31, 35, 51
ENGELS (Friedrich), 59-60, 117
FAULKNER (William), 114-115, 139, 316
FERTIG (Stanley), 139, 378
FEUILLERAT (Albert), 99
FLAUBERT (Gustave), 91-95, 97-98, 139, 223, 226, 265, 389
FOURNEL (Paul), 307
FRAENKEL (Théodore), 54-55
FREUD (Sigmund), 6, 9, 16, 23, 24, 56, 59, 61, 76, 118, 123, 124, 140, 141, 144, 145-146, 148, 163, 182-183, 195, 199-201, 208, 211, 214-215, 221, 258, 389
FRYE (Northrop), 8, 387
GAUGUIN (Eugène Henri Paul), 271
GAUTHIER (Xavière), 34-35, 383
GAYOT (Paul), 239, 243, 286, 313, 324, 372, 378
GÉHÉNIAU (Florence), 71-72, 262, 283, 372
GENETTE (Gérard), 148, 166, 177, 387
GIDE (André), 72, 90, 100, 139, 166, 199, 206, 262
GINDINE (Yvette), 39, 383
GIRARD (René), 201-203, 209, 219-221, 387
GIRAUDOUX (Jean), 5, 252-253
GODARD (Henri), 5, 37, 39, 366, 378
GONCOURT (Edmond de), 92, 154
GRACQ (Julien), 43, 375, 383
GUASTALLA (René Manlius), 71, 98, 101-107, 127, 384
GUÉNON (René), 70, 77, 103, 129, 228, 261-266, 282, 384-385
HEDGES (Inez), 6, 245, 378
HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), 2, 3, 6, 9, 16, 24, 41, 47, 49, 51, 52, 56, 59, 61, 65, 73, 128-130, 141, 145-146, 218-219, 241-243, 292-298, 361, 363, 364, 369, 378, 383, 385, 389
HEIDEGGER (Martin), 59, 63, 87
HITLER (Adolf), 104, 285
HOFFMANN (Ernst Theodor Amadeus), 16, 23
HOLLIER (Denis), 67, 76, 82, 101, 384
HOMÈRE, 71, 86, 88, 89-90, 95-96, 98, 105, 112, 222-223, 238-240, 320, 362
HUET-BRICHARD (Marie-Catherine), 304, 387
HUGO (Victor), 105-106, 258
HUTIN (Serge), 267, 385
JATON (Anne-Marie), 245, 247, 372
JONES (Ernest), 157, 211
JOYCE (James), 2, 3, 9, 44, 64, 69, 71, 86-88, 89-90, 93, 96-98, 99, 106-107, 110-115, 116, 121, 139, 145, 152, 157, 160, 194, 197, 229-230, 242, 255, 326, 329, 334, 337-338, 362, 379, 385
JUNG (Carl Gustav), 21, 24, 76, 142-143, 145, 157, 389
KAFKA (Franz), 90
KIERKEGAARD (Søren Aabye), 87
KOJÈVE (Alexandre), 9, 49, 52, 55, 59, 73, 128-130, 141-142, 241-243, 292-298, 363, 388, 389
KOYRÉ (Alexandre), 51, 52, 59, 73
LACARRIÈRE (Jacques), 299, 385

LALA (Marie-Christine), 50, 57, 379, 384
LÉCUREUR (Michel), 241, 262, 372
LEIBNIZ (Gottfried), 72, 93
LEIRIS (Michel), 50, 52-53, 67, 77, 84, 85, 380
LÉVI-STRAUSS (Claude), 6, 23, 43, 76, 148, 199, 218-219, 361, 382
LÉVY-BRUHL (Lucien), 67, 76-77
LOISY (Alfred), 264, 267, 274, 277, 385
LONGRE (Jean-Pierre), 31, 150, 372
LUCCIONI (Jean-Michel), 337-338, 379
MAC ORLAN (Pierre), 262
MALLARMÉ (Stéphane), 327
MALLE (Louis), 252, 308
MALRAUX (André), 5, 45, 131-138, 387-388
MARX (Karl Heinrich), 56, 60
MAURON (Charles), 11, 388
MAUSS (Marcel), 6, 9, 21, 56, 58-59, 62, 65, 76, 117-118, 124, 145-146, 389
MC MURRAY (Line), 334, 379
MELVILLE (Herman), 235-236
MROZOWICKI (Michal), 7, 37, 154, 372-373, 379
MUSSET (Alfred de), 258
NABOKOV (Vladimir), 307
NADEAU (Maurice), 94-95, 383, 389
NERVAL (Gérard de), 217, 235, 279-280
NIETZSCHE (Friedrich), 2, 3, 9, 69, 71-80, 81, 84, 103, 106-107, 114, 116, 145, 182, 183, 227, 361, 363, 364, 388
OVIDE, 121, 151-152, 155, 160-161, 163, 164-165, 167, 169, 170, 172, 380
PÉRET (Benjamin), 176, 253
PESTUREAU (Gilbert), 159, 317, 346-347, 379
PÉTRONE, 44, 92
PIÉGAY (Nathalie), 39-40, 383
PIEL (Jean), 53-54, 56, 380
PLATON, 228, 230, 284, 385
PORTEUS (Hugh Gordon), 65, 120, 131, 227, 250
PRASSINOS (Gisèle), 28-29
PROUST (Marcel), 44, 89-90, 98-99, 162, 235, 252-253
PUECH (Henri-Charles), 10, 129, 180, 185, 186-190, 192, 242, 265-267, 268-270, 271-274, 278-282, 283-290, 296-298, 299-301, 385
PYLE (Fergus), 322
RABATÉ (Dominique), 43, 48, 383
RABATÉ (Jean-Michel), 113, 385
RABELAIS (François), 93
RACINE (Jean), 105-106
RAIMOND (Michel), 154, 389
REGGIANI (Christelle), 380
RENÉVILLE (Rolland de), 58, 79, 88
ROBBE-GRILLET (Alain), 5, 199
ROBERT (Marthe), 214-215, 388
ROUSSEAU (Jean-Jacques), 166, 204
ROUX (Pierre), 20-23, 142, 144, 157-158, 178, 181, 184, 187-188, 217, 257
SAGLIO (Edmond), 178, 180, 183, 185-186, 190-192, 381
SAGNARD (François-Maire-Matthieu), 267, 277, 278, 280-281, 299, 385
SAÏD (Suzanne), 7, 382
SAINMONT (Jean-Hugues), 274, 282, 380
SAINT IRÉNÉE, 139, 267, 277, 278-282, 385
SAND (Geroge), 258
SARRAUTE (Nathalie), 156, 389
SARTRE (Jean-Paul), 45, 67, 87, 108
SCHREURS (Bernadette), 149, 380
SÉGUR (Comtesse de), 307
SELLIER (Philippe), 8, 304, 388
SHAKESPEARE (William), 23, 109-114, 139, 154, 160, 194, 258

SHIOTSUKA (Shuichiro), 16, 93, 373
SIGANOS (André), 9, 381, 386, 388
SIMONNET (Claude), 42, 63, 85, 87, 89, 109-110, 113, 139, 171, 188, 242, 265, 275, 286, 287, 316, 359, 373, 380
SOCRATE, 78
SOPHOCLE, 151, 199
SOUCHIER (Emmanuël), 175, 185, 224, 262, 266, 368, 373
SOUVARINE (Boris), 49, 51-52
STEIN (Gertrude), 90, 100
TAMULY (Annette), 15, 34, 383
TARGE (André), 113, 380
THIRION (Sabrina), 175, 374
TODOROV (Tzvetan), 46, 388
TRIOLET (Elsa), 31
UNIK (Pierre), 176, 253
VALÉRY (Paul), 5, 166
VERNANT (Jean-Pierre), 7, 301, 382
VIAN (Boris), 313, 379
VIEILLARD-BARON (Jean-Louis), 296, 298, 385
VIRGILE, 90, 151
VOLTAIRE, 84, 199
WAHL (Jean), 51, 59, 87-88, 93
WRIGHT (Barbara), 321
ZOLA (Émile), 79-80

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 5

PREMIÈRE PARTIE QU'EST-CE QUE LE MYTHE POUR QUENEAU ? 13

Chapitre I Le mythe comme état primitif ou comme quête :
Queneau dans le mouvement surréaliste 14
1. Le mythe comme état primitif : fou, enfant, femme 15
Les fous : l'approche psychanalytique 15
Les enfants 25
Les femmes 30
2. Le mythe comme pérégrination ou comme quête 37
Le Paysan de Paris d'Aragon : « une mythologie moderne »
ou le merveilleux quotidien 37
La quête : Nadja et Zazie 42

Chapitre II La mythologie comme sciences humaines ou sociales :
Queneau et Bataille (Queneau 1929-1934) 49
1. Bataille et Queneau : une amitié tiraillée 50
2. L'exploitation des sciences humaines et sociales : Freud, Mauss, Hegel 56
3. Les premières créations romanesques de Queneau 63

Chapitre III Le mythe et la littérature : « Le voyage en Grèce »
Queneau lecteur de Nietzsche et de Joyce 69
1. « Harmonies grecques » : la lecture de Nietzsche 71
1.1. La lutte de principes ou la pensée dialectique 72
L'apollinien et le dionysiaque 72
La science et la littérature 76
1.2. L'architecture et la musique : la structure figée et la structure linéaire 81
La Nature et l'œuvre de l'homme 81
« L'écrivain et le langage » 83
2. La lecture de Joyce 86
2.1. La construction homérique 86
« James Joyce, auteur classique » 86
« Homère, ô père de toute littérature » 89
Le mythe comme charpente du roman 96

2.2. De l'écriture autobiographique à une écriture plus générale 98
La littérature et le mythe : Caillois et Guastalla 98
L'autobiographie et le mythe : la genèse d'*Un rude hiver* 107

Chapitre IV La trilogie de la Ville Natale 116
1. Pierre et Dussouchel : le créateur d'un dieu et le scientifique 119
2. Paul et Cécile (Alice) : le cinéphile et la star (ou le mythe du cinéma) 128
3. Jean et Hélène : le martyr et le simple d'esprit 139

DEUXIÈME PARTIE RÉÉCRITURE DES MYTHOLOGIES ANCIENNES 147

Chapitre I La mythologie gréco-romaine 150
1. Dédale et Icare 151
Le progrès technique et l'art du vol 152
Le soleil néfaste et le labyrinthe 157
Le père sans fils, le fils sans père 160
2. Narcisse 164
Le fils de l'eau 167
L'illusion, le mensonge 170
Le miroir 172
Un amour impossible et l'autosatisfaction 174
3. Méduse 177
La mère castratrice 178
Une divinité aux multiples visages 183
Gueule de pierre 190
La pierre sous un regard tyrannique 195
4. Œdipe 198
Le complexe d'Œdipe : l'amour pour la mère 199
Le complexe d'Œdipe : le meurtre du père 208
Une bâtardise réclamée 212
La question de l'autochtonie 217
Œdipe comme nettoyeur de la peste 219
5. Ulysse 222
« La vie est une navigation » 223
L'aspiration à une vie simple 228
La volonté d'être « personne » 230
Le chant des Sirènes 235
L'art de conter des histoires 238

Chapitre II La mythologie biblique 241
1. L'arche de Noé 243
L'arche comme jardin zoologique 243
Le déluge : l'eau en bas, l'eau en haut 247
L'arc-en-ciel et la régénérescence 250
2. Sodome et Gomorrhe 252
Les mauvaises mœurs et la destruction de la ville 253
L'incendie 255
Le père et ses deux filles 257

Chapitre III La mythologie gnostique 261
L'étrangeté au monde 268
La question du mal 271
Un monde symétrique et le principe de couple 274
« Il faut sauver la matière » 278
« La Gnose et le temps » 283
Le temps circulaire et « la fin de l'histoire » 291
Une pensée mythique 298

TROISIÈME PARTIE VERS UNE MYTHOLOGIE MODERNE 303

Chapitre I Les nouveaux personnages mythiques : l'exemple de Zazie 306
Les petites filles dans les romans de Queneau 309
Les Vacances de grand-mère 314
La solidarité féminine 316
« La clausule zazique » : un langage contre-mythique ? 318

Chapitre II Le mythe de la ville : l'exemple de Paris et de Dublin 321
1. Les composants essentiels de la capitale 323
La toponymie 323
La géographie 330
La civilisation urbaine 335
2. Les filles dans la capitale : Zazie, Sally et Gertie 341
Lieu de formation 341
Ville masculine, ville féminine 346
3. La capitale, espace merveilleux ? 350
Les villes immobilisées 350
La destruction des villes, la destruction des mythes 355

CONCLUSION 361

BIBLIOGRAPHIE 365

Index des œuvres de Queneau 390
Index des noms de personnes 392

Raymond Queneau et les mythologies

Résumé

Raymond Queneau s'intéresse au mythe, comme bien d'autres écrivains. Mais quel est le rapport qu'il entretient avec cet imaginaire collectif ? Notre propos est d'examiner la particularité des idées de Queneau sur le mythe, dans tous les sens du terme. Il est question d'abord d'observer ce que signifie le « mythe » pour Queneau, en considérant comment ses relations avec les surréalistes et Georges Bataille l'ont sensibilisé aux sciences humaines et sociales en vogue au début du XX^{e} siècle, et en étudiant sa lecture de Nietzsche et Joyce qui réfléchissent sur le mythe et la littérature. La réécriture des mythologies anciennes, gréco-romaine et biblique en particulier, dans l'œuvre de Queneau est également analysée, sans oublier celle de la mythologie gnostique, inextricablement liée chez lui à la philosophie hégélienne, et surtout à l'idée de « la fin de l'histoire ». La notion de « mythologie moderne », discutable pour certains, est tout de même envisagée pour tenter de savoir pourquoi le personnage de Zazie et le Paris décrit par Queneau ont acquis une telle popularité dans le grand public. À la lumière de ces examens, Queneau apparaît comme un écrivain toujours fasciné par cette forme de récit, saturée de symboles, structurée par une tension oppositionnelle, organisée par une construction circulaire, contenant une logique sous-jacente, qui nourrit, tout en gardant l'anonymat, l'imaginaire collectif.

Mots clés : [mythe, mythologie, surréalisme, gnosticisme, récit, Hegel]

Raymond Queneau and Mythologies

Abstract

Like many other writers, Raymond Queneau was interested in myth. But what was his relationship to this entryway into the collective imagination? I propose here to examine the particularity of Queneau's ideas on myth, in all senses of the term. I begin by looking at what "myth" signified for Queneau, and considering how his relations with the surrealists and Georges Bataille kindled his interest in the social sciences and humanities in fashion at the start of the 20th century, and by studying his reading of the reflections of Nietzsche and Joyce on myth and literature. I also analyze Queneau's rewriting of ancient mythologies, Greek and biblical in particular, but also gnostic mythology, which for him was inextricably tied to Hegelian philosophy, and most of all to the idea of the "end of history." The notion of "modern mythology," which some view as debatable, is nevertheless examined in an attempt to illuminate the reasons why Queneau's character Zazie and Paris he described became so popular with the general public. These analyses reveal Queneau as a writer who was always fascinated by this type of story: saturated with symbols, structured by an oppositional tension, organized by a circular construction, and containing an underlying logic that, while maintaining anonymity, nourishes the collective imagination.

Keywords : [myth, mythology, Surrealism, Gnosticism, story, Hegel]

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
École doctorale 120 - Littérature française et comparée
EA 4400 « Écritures de la modernité »
17, rue de la Sorbonne, 75230 Paris Cedex 5