

JEAN-YVES LAURICHESSE

Université de Toulouse-Le Mirail

## Le carnaval des mots dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau

ABSTRACT: The aim of the article is to analyse the literary games in Raymond Queneau's *Les fleurs bleues* (1965), where a double story is told: that of the duke of Auge and of Cidrolin, the two characters dreaming about each other. The narratives constitute a meditation on History and on human condition. The author plays with the ludic carnivalesque by employing "neo-French". He plays both with the language, by modifying the ordinary usage, and with single words, which is even more creative. Furthermore, Queneau's literary games include intertextuality and hypertextuality.

KEY WORDS: Double-story, ludic, carnivalesque, inter- and hypertextuality.

*Les Fleurs bleues*, publié en 1965, est un roman tardif de l'auteur de *Zazie dans le métro*, né en 1903, mort en 1976. Moins connu, il est pourtant sans doute le plus complet d'une œuvre romanesque importante quoique encore sous-estimée par la critique, malgré l'important travail éditorial accompli sous la direction de Henri Godard pour la « Bibliothèque de la Pléiade »<sup>1</sup>. Il conte la double histoire du duc d'Auge et de Cidrolin, le premier parcourant l'Histoire avec sa suite par bonds successifs, régulièrement espacés de 175 ans (1264, 1439, 1614, 1789) jusqu'à rejoindre le second, obscur retraité vivant sur une péniche amarrée à un quai de la

---

<sup>1</sup> Raymond QUENEAU, *Œuvres complètes II, Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 et *Œuvres complètes III, Romans II*, 2006. La notice et les notes des *Fleurs bleues*, dans *Romans II*, sont rédigées par Anne Marie JATON. Le roman existe également en collection « Folio » (n° 1000). C'est à cette édition de poche que renverront pour plus de commodité les références des citations dans cet article. Le roman a fait l'objet d'un numéro de la revue *Roman 20—50*, dirigé par Bernard ALLUIN (n° 4, décembre 1987) et d'une étude de Jean-Yves POUILLoux dans la collection « Foliothèque » (Paris, Gallimard, 1991).

Seine dans la banlieue parisienne, en cette année 1964 qui est aussi celle de l'écriture. Cette structure historique, qui entrelace la vie du bouillonnant duc d'Auge et celle de l'apathique Cidrolin, se double d'une structure spéculaire qui fait que chaque personnage est le rêve de l'autre, Queneau en donnant la clé dès le prière d'insérer du roman : « 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 ? ». Aporie vertigineuse, que ne résoudra pas la fin du roman, lorsque les deux personnages un temps réunis partiront l'un vers le passé, l'autre vers une nouvelle vie, chacun se trouvant en tout cas délivré de son double encombrant.

Si le jeu littéraire, qui a fait la célébrité de l'auteur à travers en particulier les *Exercices de style*, atteint dans *Les Fleurs bleues* un degré de virtuosité particulièrement jubilatoire, il ne doit pas faire oublier ce que l'auteur s'attache à dissimuler avec la pudeur géniale propre aux grands « oulipiens »<sup>2</sup>, qu'il s'agisse d'Italo Calvino, de Georges Perec ou de Jacques Roubaud : une écriture cryptée de soi en même temps qu'une méditation sur l'Histoire et sur la condition de l'homme. Comme chez Rabelais, l'un des maîtres de Queneau, tout peut être ici interprété « à plus hault sens (RABELAIS, 1973 : 39) », et diverses lectures en témoignent, convoquant la psychanalyse (CLANCIER, A., 1994), Hegel (POUILLOUX, J.-Y., 1991 : 150—169) ou le taoïsme (JATON, A.-M., 2000 : 149—162). Mais Queneau, plutôt que la métaphore des « petites boîtes » appelées « Silènes », préfère celle de l'oignon aux pelures superposées, qui évite la distinction sommaire entre contenant et contenu. Reste que le lecteur goûte d'abord la saveur de ces « matières assez joyeuses » que le célèbre prologue de *Gargantua* comparait au « chant des sirènes », ce qui dit bien à la fois leur pouvoir de séduction et de diversion. C'est à cette dimension ludique que je m'attacherai ici, pour montrer comment elle opère une carnavalisation généralisée<sup>3</sup>, dans une triple subversion de la langue, des mots et de la littérature.

<sup>2</sup> Je rappelle que Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais ont fondé l'Oulipo en 1960.

<sup>3</sup> J'emprunte bien entendu l'usage critique de cette notion à Mikhaïl BAKHTINE (1970), sous l'ombre immense, toujours, de Rabelais.

## Jouer avec la langue

Raymond Queneau est souvent associé à l'usage du français parlé, ou « néo-français », usage à la fois humoristique et participant d'une réflexion linguistique sur l'obsolescence de la langue écrite et la vitalité de la langue orale : « Se cramponner au français de Voltaire n'est pas plus absurde que d'écrire des vers latins », déclarait-il dans un entretien, ajoutant que son but était de « donner un style au langage parlé » (QUENEAU, R., 1965 : 40). Il s'y était déjà brillamment essayé dans *Le Chiendent*, premier et grand roman passé à peu près inaperçu lors de sa publication en 1933. Il est vrai que Céline avait publié l'année précédente *Voyage au bout de la nuit*, éclipsant par avance l'innovation de Queneau<sup>4</sup>. Mais Queneau est aussi un esprit encyclopédique, que passionnent tous les états de la langue, qu'ils soient contemporains ou historiques. Loin de s'enfermer dans le langage familier, voire populaire, il veut jouer de tous les registres. Or le sujet des *Fleurs bleues*, éminemment historique puisque le duc d'Auge traverse plusieurs époques, lui permet de convoquer avec irrévérence ces états anciens que la tradition scolaire a figés dans les manuels de littérature, tandis que l'ancrage de Cidrolin dans la banlieue parisienne, univers de prédilection de ses romans, appelle tout naturellement la langue populaire.

Sur le plan orthographique, Queneau va restituer par exemple, dans les séquences consacrées au duc d'Auge, des formes anciennes, redonnant à des mots restés dans la langue leur sonorité et leur visage d'époque : « bien *amé* suzerain » (p. 15)<sup>5</sup>, « le duc *uida* plusieurs verres » (p. 33), « On est entre *compains* » (p. 132), ou jouant avec les difficultés d'une orthographe moderne à laquelle il rend sa simplicité première : *chevals* (p. 33), *caillous* (p. 105), *sculteur* (p. 133). Mais il peut arriver que le jeu se prolonge par la mise en relation des graphies anciennes et modernes, comme lorsque Cidrolin, à la fin du roman, regarde les chevaux du duc d'Auge qui vient d'arriver à Paris avec toute sa suite : « Cidrolin aperçoit la tête des chevaus. Ils ont l'air de chevaux » (p. 229). Est ainsi plaisamment rappelée la permanence du réel malgré l'évolution de la langue, et donc l'arbitraire du langage. Quant au français moderne, selon la même logique, Queneau lui applique volontiers cette écriture phonétique dont il fut un ardent défenseur, au nom de la fidélité à l'oral, tout en jouant sur

<sup>4</sup> Pourtant, lorsque paraît le *Voyage* en octobre 1932, bientôt couronné par le Prix Renaudot, Queneau a déjà écrit les trois premiers chapitres du *Chiendent*. Il n'y a donc pas eu influence, mais bien invention simultanée.

<sup>5</sup> C'est moi qui souligne.

l'effet comique d'une graphie quasi enfantine : *houatures* (p. 45), *douas* (p. 67), *rome* (p. 188). Et il opère de même pour les mots empruntés aux langues étrangères et qui se trouvent ainsi assimilés, comme un défi à tous les puristes (ÉTIEMBLE (1964) vient d'inventer le « franglais » : *campigne* (p. 19), *stripéutise* (p. 101), *ouesterne* (p. 183), ou encore pour les sigles qui envahissent les sociétés modernes et que le traitement phonétique humanise : *céhéresses* (p. 53), *achélème* (p. 78), *ératépiste* (p. 83). Citons enfin les agglutinations de la chaîne parlée, à la manière des transcriptions phonétiques, rendues célèbres par l'incipit de *Zazie dans le métro*<sup>6</sup> : « Prudemment, Stènnstu et c'est en silence que s'acheva l'étape »<sup>7</sup> (p. 72), « Tu ne feras jamais tèrstène » (p. 177), ou encore « Stèfstu esténoci »<sup>8</sup> (p. 202).

Sur le plan syntaxique, des structures empruntées à l'ancien français, par delà la couleur médiévale qu'elles apportent au texte, témoignent d'un plaisir à jouer avec l'ordre des mots, si peu plastique en français depuis la perte ancienne des cas sujet et régime : « Horrifié par ces propos, se signa le héraut » (p. 55) ; « Lors donc sella Sthène Mouscaillot » (p. 70). Queneau a aussi une prédilection pour l'usage, habituel chez Rabelais<sup>9</sup>, de placer l'incise, dans un discours direct, juste après le pronom sujet, sans se soucier d'ailleurs des époques : « Nous, répondit le bailli, allons de ce pas élire nos délégués généraux » (p. 167), « Je, continua le passant en élevant le ton, vous disais donc que j'étais étranger » (p. 29). Mais c'est plus encore dans le français parlé que Queneau trouve une liberté syntaxique, fondée sur le primat de l'expressivité, qu'ignore la langue écrite, et les dislocations se multiplient, particulièrement autour du duc d'Auge, Queneau ne craignant pas, recherchant au contraire, l'anachronisme : « mais il y est toujours, aux mains des infidèles, le sépulcre » (p. 55), « Moi, j'espère bien que tu en es, de la duchesse, amoureux » (p. 126).

Sur le plan lexical, on ne s'étonnera pas de trouver des mots d'ancien français, à la fois comme marquage historique et pour le plaisir d'user de vocables disparus, tels que *ole* (marmite, p. 33) ou *escreigne* (hutte, p. 105), parfois concentrés dans une seule phrase : « Nous voilà bien *embre-nés* avec cette *flote* hurlante qui nous voudrait bien *ardoir* »<sup>10</sup> (p. 35). Mais c'est sur le français moderne que s'exerce par prédilection la virtuosité langagière de Queneau. Il est bien sûr favorable au néologisme, comme

<sup>6</sup> « Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé ».

<sup>7</sup> Sthène, aphérèse de Démosthène, est l'un des deux chevaux du duc, et il parle avec éloquence. Son maître l'appelle aussi parfois Démo.

<sup>8</sup> Stèphe, apocope de Stéphane (Mallarmé), est l'autre cheval, à la parole plus rare...

<sup>9</sup> « Nous, dist Picrochole, n'aurons que trop mangeailles » (RABELAIS, 1973 : 141).

<sup>10</sup> « Nous voilà bien emmerdés avec cette foule hurlante qui voudrait bien nous brûler ».

moyen de revitaliser la langue, comme l'est d'ailleurs le duc d'Auge, qui ramène du futur des vocables inconnus, au grand étonnement de son chapelain, occasion pour Queneau d'une plaisante leçon d'histoire de la langue :

— Sieste... mouchoir... péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point.

— Ce sont des mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.

— Vous pratiquez donc le néologisme, messire ?

Ne néologise pas toi-même : c'est là privilège de duc. Aussi de l'espagnol pinaça je tire pinasse puis péniche, du latin sexta hora l'espagnol siesta puis sieste et, à la place de mouchenez que je trouve vulgaire, je dérive du bas-latin mucare un vocable bien françoué selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques.

p. 42

Ainsi, différents types de dérivations fantaisistes permettent de faire d'un nom un verbe : « je le *calembourderai* » (p. 147), d'un nom composé un adjectif : « cette activité *faitdiverse* » (p. 270), ou d'une locution un verbe : « les deux chevaux rirent, puis [...] *fou-rirent* » (p. 170). L'argot fournit aussi une part appréciable du lexique, y compris, anachroniquement, dans la période médiévale, produisant un effet double, comme lorsque le duc et son chapelain l'abbé Biroton, un « abbé de choc » (p. 40), en viennent aux mains : « Le duc fit suivre ces paroles d'une bonne taloche derrière l'oreille droite. L'abbé riposta par un gnou en pleine tronche et un marron en pleine poire » (p. 41). Enfin, le mélange des langues est l'un des jeux préférés de Queneau. Au Moyen Âge, le chapelain mêle naturellement latin et langue vulgaire, scandant ses réponses aux questions du duc par des « Ad primam respondi », « Optime » et « Ad secundam » (p. 43). Quant à l'époque moderne, chaque passage de campeurs perdus à proximité de la péniche de Cidrolin est l'occasion d'échanges polyglottes, dans une transcription phonétique approximative :

— Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà wie sind lost.

— Bon début, réplique Cidrolin.

— Capito ? Egarrirtes... lostes.

— Triste sort.

— Campigne ? Lontano. Euss... smarriti...

— Il cause bien, murmura Cidrolin, mais parle-t-il l'euro péen vernaculaire ou le néo-babélien<sup>11</sup> ?

pp. 18—19

<sup>11</sup> Le « babélien » est un terme utilisé par Étiemble dans son livre déjà cité.

Passionné par les langues, Queneau rêvait de les fondre toutes, qu'elles soient anciennes, étrangères ou populaires, dans le creuset d'une écriture en liberté.

## Jouer avec les mots

Si le jeu avec la langue exploite les différents niveaux du fonctionnement linguistique en en modifiant l'usage normal, le jeu avec les mots présente un plus fort degré de créativité, en produisant des effets qui ne sont pas seulement de décalage, mais de véritable invention. Il a recours pour cela à différentes opérations, tant sur l'axe paradigmatique que syntagmatique. Le calembour est largement présent. Il joue à la fois sur la substitution et sur l'enchaînement (un syntagme en remplace un autre de sonorités proches, créant un effet d'équivoque). Il n'est sans doute pas la forme d'humour la plus fine, mais précisément, Queneau, s'inscrivant ici encore dans la descendance de Rabelais, ne craint pas d'ouvrir largement l'empan tonal de son ouvrage, du plus grossier au plus subtil. À cet égard, l'incipit du roman doit être considéré comme un seuil destiné à dissuader le lecteur trop sérieux et à réjouir le lecteur « bienveillant », par un véritable tir de barrage de calembours aussi bien que d'anachronismes, annonçant en quelque sorte « la couleur » du livre entier :

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore ça et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin d'eux un Gaulois, Éduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva.

Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés.

[..]

— Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais.

pp. 13—14

Comme le laisse entendre la dernière réplique, qui met à distance le fonctionnement de l'écriture, à travers cette accumulation d'équivoques

s'esquisse l'un des thèmes « sérieux » du roman : la mélancolie attachée à toute méditation sur l'Histoire. Mais Queneau ne s'arrête pas à l'incipit et le roman tout entier est semé de calembours, entretenant cette forme de complicité avec le lecteur qui est aussi un trait de son art romanesque. Ainsi, par exemple, ce dialogue entre Cidrolin et une jeune campeuse :

- Je sommes iroquoise, dit-elle et je m'en flattons.
- Il y a de quoi.
- C'est de l'ironie ?

Non, non. Ne mettez pas d'ire au quoi.

p. 38

Ou encore, entre le duc et un émissaire de saint Louis :

- Alors, messire, dit le héraut, vous ne voulez point arracher le Saint-Sépulcre des mains des infidèles ?
- Mais c'est foutu, pauvre faraud ! On va encore prendre un chaud-froid de bouillon<sup>12</sup>.

p. 55

Cependant, le jeu de mot dans *Les Fleurs bleues* est loin de se limiter au calembour. Sur l'axe horizontal des combinaisons, Queneau joue par exemple des allitérations et assonances : « Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file » (pp. 49—50), « Comme il est savant, resurra Russule » (p. 151). L'homéoteleute (rime en prose) est exploitée sur une courte phrase simple par une variation systématique des positions : « Hagarde, Lamélie le regarde » (p. 48), « Lamélie, hagarde, le regarde », « Lamélie le regarde, hagarde » (p. 49). Le jeu peut aussi être sémantico-syntaxique, avec l'exploitation comique du zeugme ou attelage : « [...] il modifia son attitude en prenant d'un même coup la position assise et la parole en ces termes » (p. 51), ou encore par l'exploitation de tout un paradigme d'expressions figées : « Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs » (p. 14). La forme même des mots peut être l'objet de permutations plaisantes, qui engendrent des vocables neufs : Malpaquet, l'un des gendres du duc, « grimoisse d'angace » (p. 119), le duc lui-même se promène dans la forêt « silenteaire et solicieux » (p. 160). Le mot-valise (« portmanteau word » selon Lewis Carroll) est très apprécié : l'éventuelle transformation de Notre-Dame de Paris, dont les travaux

<sup>12</sup> Rappelons que Godefroy de Bouillon, dont le nom a fait rire des générations d'écoliers, conduisit la première croisade.

n'en finissent pas, en temple dédié à d'autres dieux, engendre successivement *mahomerie*, *bouddhoir*, *confuciussonnal* et *sanct-lao-tsuaire* (p. 15), la jeune campeuse iroquoise devient une « pauvre oiselle, pauvre *iroquoiselle* même » (p. 39) tandis que Lamélie, embrassant son amant à la terrasse d'un café, « se consac[r]e religieusement à la *linguistique* » (p. 48). Et Queneau a même recours au jeu ancien de l'acrostiche. Le duc d'Auge et Cidrolin découvrent à la fin du roman qu'ils portent le même prénom, et lorsqu'ils veulent utiliser leur second prénom pour se différencier, il est encore identique, et ainsi de suite jusqu'à épuisement de leurs sept prénoms, qui se révèlent alors composer en acrostiche le premier d'entre eux :

**J**oachim  
**O**linde  
**A**nastase  
**C**répinien  
**H**onorat  
**I**rénée  
**M**édéric

Ce jeu est loin d'être innocent puisqu'il projette dans l'univers des lettres l'identité en miroir des deux personnages, et l'on sait par ailleurs quelle importance attachait Queneau aux lettres et aux nombres, particulièrement au nombre 7, dans lequel il voyait une « image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms<sup>13</sup> se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3 x 7) »<sup>14</sup>.

## Jouer avec la littérature

Raymond Queneau fut un homme de vaste culture, s'intéressant à des domaines très variés (littérature, philosophie, histoire, ésotérisme, psychanalyse, linguistique, mathématiques...), ayant aussi des responsabilités éditoriales importantes aux éditions Gallimard (il fut le fondateur et le directeur de l'Encyclopédie de la Pléiade). L'esprit de jeu qui anime toute son œuvre se nourrit de cette culture qui, loin de paralyser l'écritu-

<sup>13</sup> Raymond Auguste Queneau.

<sup>14</sup> *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 29. L'écrivain explique dans ce texte, intitulé « Technique du roman », la composition de ses premiers romans en fonction d'une symbolique des nombres. On notera que *Les Fleurs bleues* est composé de 21 chapitres.

re par une révérence excessive, la stimule au contraire en un irrespect proprement carnavalesque. Dans *Les Fleurs bleues*, l'Histoire est massivement sollicitée pour donner sa couleur spécifique à chacune des époques traversées par le duc d'Auge, à travers des références factuelles et événementielles (situation politique, monument en construction...) qui doivent davantage aux manuels scolaires qu'à la science historique, car Queneau veut avant tout que le lecteur y retrouve ce qu'il connaît, afin toujours d'établir avec lui une connivence, tout en le déroutant par le jeu des anachronismes. En ce qui concerne la littérature, le jeu est plus subtil et plus dissimulé, constituant sous la surface du texte l'une des ces « pelures d'oignon » chères à l'auteur. Car si aucune référence littéraire explicite ne se trouve dans le texte, il abonde en revanche en références cachées, livrées à la sagacité et surtout à la culture du lecteur, invité ainsi à jouer avec l'auteur.

Il sera utile de distinguer ici, en reprenant les catégories de Gérard Genette, entre l'*intertextualité* et l'*hypertextualité*. Je rappelle que l'auteur de *Palimpsestes* limite la première, contre l'usage extensif du terme chez Julia Kristeva ou Michael Riffaterre, à la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (GENETTE, G., 1982 : 8), en particulier sous la forme de la citation. Quant à la seconde, qui est l'objet propre du livre de Genette, il la définit comme « toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (GENETTE, G., 1982 : 11—12).

*Les Fleurs bleues*, s'il a pu être inspiré dans sa structure générale par différentes sources (*Peter Ibbetson* de George Du Maurier, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis), ne relève pas massivement de l'hypertextualité, comme *Ulysse* de Joyce par exemple. Il fait cependant usage (ponctuellement) du pastiche, que GENETTE définit comme « imitation ludique » (1982 : 37). Deux exemples sont particulièrement frappants et réussis. Lorsque le duc d'Auge se rend pour la première fois à Paris, il est reçu par Louis IX, futur saint Louis, « sous son chêne » bien sûr (24), mais refuse malgré son insistance de participer à la nouvelle croisade qui se prépare. Après avoir pris congé, il est insulté dans la rue par le bon peuple en colère :

— Hou hou, la salope, qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé, le foireux lardé, la porcine lope, le pétochard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou poltron, l'ord couard, le traître pleutre qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy ! Hou hou, la salope !

p. 26

On aura reconnu ici un pastiche de Rabelais, sur le modèle des insultes proférées par les fouaciers de Lerné à l'encontre des bergers de Gar-

gantua, qui voulaient leur acheter de la fouace (origine des guerres picocholines) :

A leur requeste ne feurent aucunement enclinez les fouaciers, mais (que pis est) les oultragèrent grandement, les appelans trop diteulx, breschedens, plaisans rousseaulx, galliers, chienlictz, averlans, limes sourdes, faictnéans, friandeaulx, bustarins, [...] boyers d'étrons, bergiers de merde, et aultres tels épithètes diffamatoires [...]

RABELAIS, F., 1973 : 119

Plus moderne, mais non moins réussie, est la description de la casquette du patron du « bar Biture » (autre calembour) où se rend Cidrolin :

Derrière le comptoir, le patron, inactif, écoute les commentaires sur les pronostics ; il porte une casquette carrée semi-ronde ovale en drap orné de pois blancs. Le fond est noir. Les pois sont de forme elliptique ; le grand axe de chacun d'eux a six millimètres de long et le petit axe quatre, soit une superficie légèrement inférieure à dix-neuf millimètres carrés. La visière est faite d'une étoffe analogue, mais les pois sont plus petits et de forme ovale. Leur superficie ne dépasse pas dix-huit millimètres carrés. Il y a une tache sur le troisième pois à partir de la gauche, en comptant face au porteur de la casquette et au plus près du bord.

p. 94

Dans cette description méticuleuse, pour ne pas dire maniaque, d'un objet banal, se donne à lire un double pastiche : celui de la description de la casquette de Charles au début de *Madame Bovary*, mais dans un style qui est celui de Robbe-Grillet dans *Les Gommès*, roman qui commence, on s'en souvient, par l'évocation d'un patron de bar au petit matin, et qui contient aussi la description d'un célèbre quartier de tomate. Entre Rabelais et Robbe-Grillet, on devine de qui Queneau se sent le plus proche.

Mais le jeu le plus développé avec la littérature relève de l'intertextualité, sous la forme particulière de la citation. Antoine Compagnon l'a comparée avec bonheur au jeu d'enfant qui consiste à découper et à coller :

[...] il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : *le texte, c'est la pratique du papier*. [...] Et dans le texte, comme pratique complexe du papier, la citation réalise de manière privilégiée une survivance qui réjouit ma passion pour le geste archaïque du découper-coller.

COMPAGNON, A., 1979 : 17

Compagnon compare aussi la citation à une « greffe » : « La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie » (COMPAGNON, A., 1979 : 31). En effet, le « travail de la citation » opère une modification à la fois du texte cité et du texte citant : « La citation travaille le texte, le texte travaille la citation » (COMPAGNON, A., 1979 : 37). Dans la dernière partie de son étude, qui embrasse tout l'empan des usages de la citation depuis l'Antiquité, COMPAGNON envisage les usages « pervers », ceux qui « dérèglent » l'usage établi et sérieux, en une véritable « tératologie », une étude des citations monstrueuses (1979 : 362). C'est à cette « écriture brouillée », caractéristique de la modernité (Compagnon évoque longuement Borges), que se rattache le jeu avec les citations dans *Les Fleurs bleues*.

Elles sont en effet très nombreuses<sup>15</sup> et personne ne peut être assuré de les repérer toutes. Je n'en prendrai que quelques exemples, pour montrer à la fois la diversité de leurs sources et celle de leurs modes d'insertion dans le texte, de leur « greffe ». Car si toutes les citations ont en commun de n'être distinguées du texte citant par aucune marque typographique, celui-ci respecte diversement leur forme originale.

Il est rare que la citation soit isolée et complète, mais il en est un exemple, d'autant plus frappant qu'il est exceptionnellement désigné comme tel. Cidrolin contemple les campeurs qui s'en vont à la fin de la saison :

- Ils commencent à migrer, dit Cidrolin en les regardant s'éloigner. L'automne approche. *Mon automne éternel, ô ma saison mentale*<sup>16</sup>.
- Pardon ? demanda un passant.
- Je faisais une citation, dit Cidrolin.
- De qui ?
- D'un poète, bien sûr. Vous n'avez pas entendu les douze pieds ?

p. 165

Cidrolin ne cite pas sa source, mais le lecteur l'aura sans doute identifiée<sup>17</sup>, avec seulement deux légères modifications qui n'altèrent pas la diction : dans le vers original, « éternelle » est au féminin et le vers n'est pas ponctué. Par la citation, Cidrolin exprime sa mélancolie, comme peut le faire toute personne cultivée, dans un jeu d'écho entre la poésie et sa propre sensibilité. Quant au passant, il prend en charge le rôle d'un lecteur moins savant, mais capable de percevoir une dissonance, un changement de registre dans le propos de Cidrolin. Ainsi se trouve exhibé, *en abyme*, l'un des principes d'écriture du roman.

<sup>15</sup> Jean-Yves Pouilloux en dénombre une cinquantaine.

<sup>16</sup> C'est moi qui souligne, je le rappelle.

<sup>17</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, « Signe ».

Plus souvent, la citation est partielle et insérée dans une phrase du texte citant, auquel elle s'intègre syntaxiquement et sémantiquement, comme lorsque le duc d'Auge défend Gilles de Rais, ne comprenant pas qu'un grand seigneur soit assigné en justice pour avoir « rôti quelques mômes » (p. 74) :

— [...] il n'y a tout de même pas de quoi fouetter un maréchal de France, et surtout un compagnon de combat de notre *bonne Lorraine qu'Anglais brûlèrent à Rouen*.

p. 69

La citation est littérale<sup>18</sup>, mais partielle puisqu'elle tronque le premier vers (« Et Jeanne, la bonne Lorraine ») et annule la coupe de fin de vers. La poésie devient prose, tout en imprimant localement à celle-ci le rythme octosyllabique, qui fonctionne comme un signal pour la mémoire du lecteur. De même, dans cette réplique de Sthène, le cheval parlant, lors d'un voyage :

— Pour tout vous avouer, dit Sthène, je m'ennuie un peu loin du château et souvent je me demande quand je reverrai mon écurie natale *qui m'est une province et beaucoup davantage*.

p. 189

Le célèbre vers est préservé<sup>19</sup>, élevant l'animal parlant au-dessus de sa condition triviale, dans une tonalité héroï-comique.

Il arrive souvent cependant que la citation soit diversement altérée, dans le but de l'intégrer sémantiquement au texte. Ainsi, dans les premières pages, cet échange entre le duc d'Auge et Sthène :

— Où, messire, voulez-vous que je vous mène ?  
— *Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs*.  
— ... bleues, je le sais. Mais encore ?

p. 15

Le vers<sup>20</sup> ne subit qu'une altération minimale, celle d'un phonème, mais la substitution de « fleurs » à « pleurs » permet de l'adapter au titre du roman, par la bouche toujours pertinente du cheval savant, tout en en conservant la tonalité mélancolique. Plus violent est le traitement infligé plus loin à la citation :

<sup>18</sup> François Villon, « Ballade des dames du temps jadis ».

<sup>19</sup> Du Bellay, *Les Regrets*, XXXI, « Heureux qui, comme Ulysse... ».

<sup>20</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Moesta et errabunda ».

Cidrolin entreprit de traverser le boulevard, ce qu'il fit avec une prudence accrue, car *c'était l'heure où les houatures vont boire.*

p. 31

Cet autre vers célèbre<sup>21</sup> est cette fois amputé d'un adjectif, « tranquille », ce qui détruit le premier hémistiche, puis est opérée une substitution de mot, le magnifique « lions », encore ennobli par la diérèse, étant remplacé par un nom moderne, trivial et de plus défigurés par une orthographe infantine. Baudelaire et Hugo ne sont manifestement pas traités avec les mêmes égards... Enfin, il arrive que le vers soit littéralement désintégré, comme dans cette réplique du duc d'Auge :

— Comment !? Le roi n'est pas en son palais *du Louvre aux barrières* duquel *veille la garde* ?

p. 74

Le vers<sup>22</sup> se perd cette fois complètement par permutation des termes, dont pourtant aucun n'est oublié, rendu à la prose et de ce fait plus difficile à identifier.

On aura noté, à travers ces quelques exemples, la prédilection de Queneau pour les citations poétiques et pour leur intégration dans le dialogue. Il obtient ainsi une tension maximale entre l'oralité et la poéticité, la vie ordinaire et la culture littéraire, sur laquelle se fonde son style unique. Plus largement, la convocation ludique de cette culture — ce sont par prédilection les « grands auteurs », les « grands textes » et les « beaux vers » qui sont cités — constitue à la fois un hommage à l'héritage littéraire, terreau de toute écriture, et un éloge du bricolage irrévérencieux : en somme, une belle leçon d'intertextualité appliquée.

\* \* \*

Il se peut que l'œuvre de Raymond Queneau souffre encore quelque peu, dans sa reconnaissance académique, de ce goût du jeu dont il ne s'est jamais départi, et qui par delà sa virtuosité jubilatoire est sans doute aussi, on l'a dit, le masque d'une grande pudeur, chez cet angoissé chronique qui passa plusieurs années sur le divan du psychanalyste<sup>23</sup>. Ils ne sont pourtant pas si nombreux, les écrivains capables d'allier ainsi le jeu et le savoir, l'humour et la profondeur. Les siècles anciens en ont connu, de Rabelais à Sterne, en passant par Molière. Queneau, qui est passé par

<sup>21</sup> Victor Hugo, *La Légende des siècles*, « Booz endormi ».

<sup>22</sup> Malherbe, « Consolation à M. du Périer sur la mort de sa fille » (« Et la garde qui veille aux barrières du Louvre / N'en défend point nos rois »).

<sup>23</sup> Sa psychanalyse a inspiré à Queneau *Chêne et chien*, sous-titré « roman en vers ».

le surréalisme et en a gardé le goût de la liberté plus que du hasard, est celui qui a le mieux réussi à faire le pont entre ces grands inventeurs ludiques et une modernité trop souvent alourdie par l'esprit de sérieux. Il n'est donc pas étonnant qu'il reste un maître pour quelques écrivains « postmodernes » qui, tels Jean Échenoz ou Éric Chevillard, s'attachent à prolonger l'esprit de jeu dans la littérature contemporaine.

## Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl, 1970 : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- CLANCIER, Anne, 1994 : « Le manuel du parfait analysé, *Les Fleurs bleues* ». In : *Raymond Queneau et la psychanalyse*. Paris, Éditions du Limon.
- COMPAGNON, Antoine, 1979 : *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.
- ÉTIEMBLE, René, 1964 : *Parlez-vous français ?* Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- JATON, Anne-Marie, 2000 : *Lecture(s) des « Fleurs bleues »*. Pise, Edizioni ETS, « Poiesis e critica mitica » : 149—162.
- POUILLOUX, Jean-Yves, 1991 : « *Les Fleurs bleues* » de Raymond Queneau. Paris, Gallimard, « Foliothèque ».
- QUENEAU, Raymond, 1965 : *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard, « Idées ».
- QUENEAU, Raymond, 2002 : *Oeuvres complètes II, Romans I*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- QUENEAU, Raymond, 2006 : *Oeuvres complètes III, Romans II*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RABELAIS, François, 1973 : « Gargantua ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil, « L'Intégrale ».