



Le Jeu Générique dans *Le Chiendent* de Raymond Queneau*

Mohammad ZIAR** /Mohammad-Reza KHADIVAR***

Résumé— La question des genres littéraires a été pendant des siècles l'objet central de la poétique. Le genre d'un texte est l'une des connaissances préliminaires qui répond à l'horizon d'attente du lecteur et qui précède son expérience esthétique. La notion d'horizon d'attente de Jauss et la généricité de Jean-Marie Schaeffer ont modifié le caractère figé du genre en le rendant plus dynamique. Selon Julia Kristeva, ce dynamisme devient le trait distinctif du roman. Le roman pour Kristeva est comme un 'processus', « quelque chose qui devient ». Ainsi, ce dynamisme générique permet aux différents genres de coexister. Cette coexistence ou parfois l'interférence générique donne naissance au concept de mélange ou hybridation des genres, l'objet central de cette étude. Le surréalisme, malgré son incompatibilité intense avec le genre romanesque, a indirectement incité quelques romanciers, surtout Queneau à rédiger des romans dans un genre hybride ou parfois non-défini. Le genre estimable selon Queneau n'est ni le genre idéal et merveilleux que proclame le surréalisme, ni les genres classifiés. Dans l'étude présente, nous avons abordé la question du genre dans *Le Chiendent*, l'œuvre remarquable de Queneau, en mettant à jour l'aspect hybride de ce roman. Nous avons relevé les indices qui nous ont conduits à qualifier ce roman comme poétique, théâtral et cinématographique.

Mots clés— genre, horizon d'attente, hybridité, Queneau, roman-poème, roman-spectacle.

* **Date de réception** : 2019/06/18

Date d'approbation : 2019/08/02

** Maître Assistant, Université Azad Islamique, Branche centrale de Téhéran, Iran, E-mail : moh.ziar@iauctb.ac.ir.

*** Doctorante, Université Azad Islamique, Branche centrale de Téhéran, Iran, (auteur responsable), E-mail : mohammadreza.khadivar@yahoo.com fr

I. INTRODUCTION

Le débat sur la constitution des genres littéraires existe depuis Platon et surtout depuis l'ouvrage majeur d'Aristote : la *Poétique*. Le genre d'un texte est l'une des connaissances préliminaires qui répond à l'horizon d'attente du lecteur et qui précède son expérience esthétique. Il est en quelque sorte le premier échange entre le lecteur et l'auteur qui se réalise à travers le paratexte. La façon dont une œuvre est présentée (roman, autobiographie, comédie, drame, etc) dans le paratexte fournit au lecteur une connaissance préalable plus ou moins stéréotypée qui peut être remise en question au cours de sa lecture. Ainsi, le genre est-il un cadre pour le lecteur et un modèle d'écriture pour l'auteur.

La notion d'horizon d'attente de Jauss et la généricité de Jean-Marie Schaeffer ont donné au genre un aspect plus vivant et plus dynamique. Selon Julia Kristeva, ce dynamisme devient le trait distinctif du roman. Kristeva définit le roman comme un 'processus', « quelque chose qui devient » (Kristeva, 1979, p. 17). Nous ne pouvons pas ainsi réduire le roman à une codification générique statique. Le dynamisme générique permet aux différents genres de coexister. Cette coexistence ou parfois l'interférence générique donne naissance au concept de mélange ou hybridation des genres, l'objet central de cette étude.

L'Oulipo (l'Ouvroir de la littérature potentielle) s'était fait une spécialité de jeux littéraires différents de tout type. Au titre d'exemple, Georges Perec a composé des traductions lipogrammatiques de poèmes bien connus, François le Lionnais a remplacé chaque mot d'un poème par son antonyme et Raymond Queneau fondateur de l'Oulipo remplace tous les substantifs d'un texte par le septième qui le suit dans un lexique donné par la méthode S+7. D'ailleurs, le grand jeu de Queneau est celui avec le genre que nous aborderons à la suite.

Cette question du genre romanesque qui a toujours été l'une des problématiques remarquables chez la plupart des écrivains, devient plus compliquée chez les surréalistes. Le refus de l'écriture contrôlée, au nom d'une écriture spontanée entraîne le rejet du roman et le genre romanesque, considéré comme « un genre inférieur », chez les surréalistes. Le surréalisme, dans ses textes théoriques fondateurs, a condamné le roman pour cette raison qu'il se limite à la représentation des réalités banales. Queneau n'est pas exclu de cette histoire du refus, mais il s'exprime autrement. Dans une phrase maintes fois citée, il décrit ainsi le roman :

« N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de

chapitres. Le résultat quel qu'il soit, sera toujours un roman »
(Queneau, 1965, p. 22)

En effet, Il met en question le Surréalisme en imitant le genre qu'ils ont d'abord rejeté puis pratiqué. Le genre estimable selon Queneau n'est ni le genre idéal et merveilleux que proclame le surréalisme, ni les genres classifiés. L'incompatibilité profonde du surréalisme avec le genre romanesque, a incité quelques romanciers à mépriser le genre ou à rédiger des romans dans un genre hybride ou parfois non-défini. Queneau n'en est pas exclu. Nous pouvons trouver dans toutes les œuvres de Queneau une sorte d'hybridation des genres et des sous genres.

Globalement, la question qui se pose et à laquelle cet article tentera de répondre, d'une manière inévitablement partielle, est celle des relations de Queneau avec le roman en tant que genre littéraire et forme esthétique. Les éléments de réponse à cette question ne pourront apparaître qu'après une observation précise de l'œuvre de Queneau qui concerne l'idée de relativité ou mélange des genres. Il faut noter que Queneau, était un grand lecteur et aucun genre ne lui était étranger. Ainsi, la complexité générique qui existe dans ses œuvres est bien calculée.

Le Chiendent forme le corpus exemplaire de cette étude. Ce choix tient à cette raison qu'elle est l'œuvre principale de l'auteur qui met profondément en cause (plus que ses autres œuvres) la notion fondamentale de genre littéraire et le font entrer dans « l'ère du soupçon ».

Dans l'étude présente, nous élaborerons la question du genre dans *Le Chiendent*, l'œuvre remarquable de Queneau, en dévoilant l'aspect hybride de ce roman. Nous aborderons les indices qui nous aident à ranger ce roman sous le genre poétique, ainsi que théâtral et cinématographique.

II. *LE CHIENDENT* : UN ROMAN OU UN POÈME ?

Queneau joue bien sur la distinction entre les genres : pour lui, les genres sont interchangeable. Le roman pourrait être écrit comme un poème et vice-versa. Certains de ses poèmes – comme *Petite cosmogonie portative* – contiennent des dialogues et des personnages tandis que certains de ses romans – comme *Chêne et chien* ou la première partie de *Temps mêlés* – sont en vers.² La formule suivante tout au début du *Dimanche de la vie* nous donne l'impression de regarder un film : « *Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite* » (Queneau, 1952, p. 5).

Dans un article intitulé « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes » paru dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Queneau a exprimé son intérêt à l'égard des contraintes formelles et des formes fixes du genre

poétique tout en remettant en cause l'absence de formes strictes dans le genre romanesque :

« *J'ai donné une forme, un rythme à ce que j'étais en train d'écrire. Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet. Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard, de même les lieux, les différents modes d'expression.* » (Queneau, 1965, p. 42)

Dans *Le Chiendent*, qui participe au genre hybride et qui est un roman-poème¹ c'est-à-dire ni roman, ni poème, Queneau met en œuvre une structure poétique par les rimes, les symétries et les correspondances. Il constate que « *l'On peut faire rimer des situations et des personnages comme on fait rimer des mots* ». (Queneau, 1965, p. 42)

Ce roman est construit avec autant de rigueur interne qu'un rondeau ou un sonnet. L'incipit de cette œuvre ont la densité du premier vers d'un poème. Cela continue d'un trait ferme et appuyé jusqu'au mot « fin » avec la nécessité d'un poème. Tout se construit conformément à des règles rigoureuses. Tout est calculé. Rien n'est aléatoire : les pages, les chapitres, les personnages, le déroulement des péripéties et les situations qui se répondent, forment des rimes à l'intérieur du récit. Même les entrées et les sorties des personnages, tout correspond avec les règles de versification et de symétrie. Mais comment pourrait-il imposer les caractéristiques du poème au roman ? Nous essayerons bien de répondre à cette question dans les passages qui suivent.

Queneau lui-même a proclamé à plusieurs reprises, qu'il avait écrit ses romans comme des poèmes (tout en gardant à la fois les spécificités romanesques et les spécificités poétiques). C'est par les symétries, les rimes et les correspondances que la structure et les spécificités poétiques du roman sont mises en œuvre.

L'action du *Chiendent* est imprégnée de rimes de situations. À titre d'exemple, la pendaison du chien Jupiter correspond à celle de Narcense et lui répond (Queneau, 1933, p. 14, 73). C'est la rime majeure qui est accompagnée par les rimes mineures ; Le schéma de Narcense rêvant de pendre Théo et se retrouvant pendu, répond au schéma de Narcense rêvant à l'exécution de Théo par la marchande de bilboquets et se faisant lui-même fusilier ; l'épisode de la clairière des Mygales éclairée par la lune correspondrait à l'épisode final où Etienne et Saturnin retrouvent Madame Cloche dans une clairière « *qu'illuminait un rond morceau de suif* » (Queneau, 1933, p. 306) ; le choix de la silhouette par Pierre, à la première page, rime avec celui d'Alberte par Potice qui l'a choisie « *au milieu de milliers d'autres* » (Queneau, 1933, p. 21) ; l'accident de Potice rime avec celui d'Etienne ; l'action de cacher les lettres par Saturnin rime avec celle de

Bébé Toutou et Théo; le dialogue entre Etienne et Pierre et les questions qu'il pose à Pierre (Queneau, 1933, p. 139) répondraient bien à celui où Narcense interroge Pierre et s'étonne (Queneau, 1933, p. 94).

D'autres sont des rimes de forme. Par exemple, la disparition d'Ernestine, commentée par le lamento du père Taupe, s'achève sur ces mots : « *Ernestine, Ernestine disparue !* » (Queneau, 1933, p. 261). Or, cette disparition d'Ernestine est en quelque sorte annoncée par le tri-décasyllabe de la page 63 : « *Ernestine disparaît, emportée par le vent* » ; Ou encore, on peut trouver des rimes internes d'une façon ponctuelle dans les phrases citées par les personnages : « *Ce jeune homme se nomme et s'appelle Théo Marcel* » (Queneau, 1933, p.152)

Mais c'est essentiellement entre les personnages que les correspondances existent. En ce sens, Etienne et Saturnin, par exemple, se répondent dans leur quête de la sagesse, ils forment un couple qui affrontera M^{me} Cloche, dans le combat ultime. La plupart des personnages apparaissent deux par deux au cours du roman : la silhouette et l'observateur, Narcense et Potice, Sensitif et Nécessaire, les deux chiens Jupiter et César, etc. Il y a aussi les quatre femmes avec Shibolet : Orea et Koubla d'un côté, Camille et la petite de l'autre. « *Deux d'entre elles devaient y faire un numéro de dense, les deux autres n'avaient pour mérite que de coucher avec lui* » (Queneau, 1933, p. 141). La clarté de cette configuration se brouille pour les personnages principaux parce que ces couples forment des groupes, la dualité devenant pluralité, parce qu'il y a des couples simples et des couples antithétiques. Cela donne entre les personnages des rimes parallèles et des rimes symétriques.

Pierre le Grand est l'opposé de Bébé Toutout, la grandeur s'opposant au nanisme. L'un jouant un rôle important dans le récit lorsque l'autre s'efface. Ils forment un couple antithétique, une rime inversée et symétrique. Ainsi le gonflement d'Etienne au premier chapitre correspond-il à son dégonflement dans le dernier ; l'apparition de Bébé Toutou au chapitre II correspond à sa réapparition au chapitre VI.

Il y a d'innombrables points de symétrie à l'intérieur du récit dont nous référerons quelques-uns : Les apparitions de Bébé Toutout et de Théo au sixième chapitre sont symétriques par rapport à la section centrale : 3 ↔ 11 ; 6 ↔ 8

En outre, la correspondance Théo-Narcense se présente ainsi :

- 1- Lettre de Narcense.
- 2- Lettre de Théo avec P.S.
- 3- Lettre de Narcense
- 4- Lettre de Théo avec 3 P.S.
- 5- Lettre de Narcense

- 6- Lettre de Théo avec P.S
- 7- Lettre de Narcense.

Ainsi, est-il bien évident que les lettres sont présentées symétriquement par rapport à la lettre centrale numéro 4.

De la même façon, l'emploi des modes de récit et des discours s'harmonisent dans cette œuvre.

Purement narratifs : 1 ↔ 12 ; 4 ↔ 9.

Narratifs et dialogués : 2-3 ↔ 10-11 ; 5-6 ↔ 7-8.

Bref, tous les exemples cités, commandent le rythme du roman. C'est ainsi que Queneau crée très rigoureusement ce genre hybride du roman-poème en empruntant la structure d'un poème. D'ailleurs, Ce roman-poème ne s'arrête pas là et il invite d'autres genres à le joindre.

III. *LE CHIENDENT*, UN ROMAN OU UN SPECTACLE ?

Chez Raymond Queneau, ce passionné par les mathématiques, la philosophie, le roman, la peinture, le cinéma, la composition de chansons, nous ne voyons rien de théâtral, rien de spectaculaire. Ce refus du spectaculaire influençant directement son œuvre lui donne une forme plutôt dramatique.

La présence du genre théâtral se manifeste évidemment par l'écriture théâtrale et les qualités scéniques de l'œuvre non théâtrale. Autrement dit, il s'agit de la théâtralité ou la densité théâtrale dans l'œuvre romanesque de Queneau, ce qui s'inscrit dans « l'inconscient du texte ». *Le Chiendent* a une forte coloration dramatique et il est interchangeable à un spectacle du théâtre. Pour étudier l'aspect théâtral de son œuvre nous revenons encore à l'idée de la relativité ou le mélange des genres. En effet, cette forte densité et les succès théâtraux progressifs de l'œuvre queniennne remettent en question la notion traditionnelle du genre littéraire, qui lui pose une véritable question de classification (Longre, 2005, p. 140). Mais comment la représentation romanesque de Queneau se révèle-t-elle comme un spectacle ou prend la forme spectaculaire ? Pour répondre à cette question, nous allons entreprendre brièvement une étude de la théâtralité de cette œuvre afin de montrer la façon dont l'auteur joue avec le genre. Nous relèverons tout d'abord les différentes manifestations du spectacle dans le roman, nous expliquerons ensuite la mise en scène théâtrale du *Chiendent* à l'aide de quelques exemples significatifs.

La Scene de la Mort

Le Chiendent constitue les scènes qui ont une attirance spectaculaire remarquable. L'une des scènes les plus récurrentes dans *Le Chiendent* est

bien celle de la mort. Sur ce sujet, six spectacles funèbres ont été représentés dans cette œuvre en accentuant leur dimension théâtrale.

Au début du roman, nous assistons à la scène de la mort de Potice qui a été écrasé par un bus, et aplati sur l'asphalte devant un café, et devant les yeux de M^{me} Cloche. Elle se présente dans ce livre comme une spectatrice idéale, toujours prête de tout faire pour regarder le spectacle d'un événement horrible et épouvantable. Aussi, depuis l'écrasement de Potice, elle est hantée par la survenue d'un spectacle pareil. La mort et l'accident sont ses scènes préférées qui deviennent pour elle un moment de catharsis ; ils expriment ses grandes émotions.

« Pour elle, c'était fini ; elle serait tous les jours-là. À guetter un accident. [...] Les accidents horribles et Mme Cloche adorait l'épouvantable et l'horrible. » (Queneau, 1933, p. 41)

Elle désire d'être présente dans la grande scène tragique de massacre aux Mygales. Le lecteur la trouve très émue près de la corde coupée sur la scène, car elle ne veut pas être seulement un témoin des spectacles macabres mais elle veut y participer et en être l'un des personnages :

« Elle s'assit sur le banc circulaire, complètement épuisée, et allait s'endormir, lorsque, là, devant elle, sur l'herbe, elle aperçut une corde, un nœud coulant. Elle se précipita, et tomba sur les genoux. Elle saisit la corde. Oui, une corde de pendu. Mais qui avait été pendu ? À genoux, sur l'herbe, elle tenait le lacet dans les deux mains, et le contemplait, et tremblait, émue. » (Queneau, 1933, p. 109.)

La mort perd sa dimension tragique et son caractère métaphysique lorsqu'elle devient un spectacle. Nous pouvons la considérer comme une sortie pour l'acteur sur scène. La mort s'avère ainsi une issue banalisée et naturelle.

Un autre spectacle de la mort est la cérémonie d'enterrement de la tante de Narcense. Celle qui se transforme en une farce comique par Jupiter le chien. Car Jupiter, en pleine cérémonie d'enterrement tombe directement sur le cercueil de la tante de Narcense, et déclenche le rire des invités et brise ainsi les apparences du deuil. La mort, qui évoque normalement une tragédie se trouve au cœur d'une comédie. (Queneau, 1933, pp. 70-74.) Quant à Jupiter, il sera enfin mis à mort d'une manière spectaculaire, puisque : *« Le lendemain, Jupiter pend au bout d'une ficelle pour avoir attenté à la dignité des morts et des vivants »*. (Queneau, 1933, p. 74.)

Nous avons vu comment les noces d'Ernestine se terminent en deuil. Par contre, l'enterrement de la tante de Narcense devient une véritable farce. La disparition d'Ernestine est, comme nous l'avons déjà signalé, annoncée

par un tri-décasyllabe : « *Ernestine disparaît, emportée par le vent* ». (Queneau, 1933, p. 63.) Ernestine est le dernier acteur qui proclame la fin de situation avant de quitter la scène. Si cette scène de la mort est très chère à Queneau, c'est parce qu'elle efface le personnage de la scène théâtrale du roman. L'écrivain perçoit la mort plutôt comme une réalité évidente qu'une scène tragique : « si on vit c'est parce qu'on mourra ». (Queneau, 1933, p. 302.)

Nous constatons donc bien que l'un des spectacles le plus préféré de l'écrivain dans *Le Chiendent* est celui de la mort soit pour le personnage-spectateur de cette scène comme Madame Cloche soit pour celui qui vit l'expérience comme Ernestine. Ainsi, la mort est-elle en effet un élément spectaculaire dans ce roman. Un événement à la fois exceptionnel et banal. Un spectacle qui, grâce à la présence de personnages typiques, se révèle comique ou tragique selon le cas.

Les Personnages sur la Scène

En effet plusieurs personnages du *Chiendent*, sortent directement de l'univers hautement spectaculaire du récit. Peter Tom l'Anachorète et Bébé Toutout le nain en sont des exemples canoniques. À ces deux personnages, nous pouvons ajouter deux autres. Le premier est Pierre le Grand qui se présente comme un comédien. Il maîtrise bien le jeu des masques et l'art du déguisement. Le deuxième est l'autre frère d'Ernestine dont le romancier décrit l'entrée en scène :

« *Puis Themistocle Troc descend sur le pavé ; le frère d'Ernestine, arbore un superbe uniforme de zouave, constellé de quatre décorations et barré à la manche du ruban argenté, témoin de son grade. Son apparition provoque parmi les spectateurs des appréciations diverses...* » (Queneau, 1933, p. 256).

Queneau laisse tout finir sur papier ; d'ailleurs loin de le dissimuler, il l'affirme, le souligne, et il nous montre ses personnages sur la scène en se révoltant en tant qu'« êtres de papiers » contre le fait de s'exister. Pourtant, les personnages sont conscients de leur statut :

- *C'est pas moi qu'ai trouvé ça, dit la reine. C'est dans le livre.*
- *Quel livre? demandèrent les deux maréchaux errants.*
- *Eh bien, cui-ci. Cui-ci ou qu'on est maintenant, qui répète c'qu'on dit à mesure qu'on l'dit et qui nous suit et qui nous raconte, un vrai buvard qu'on a collé sur not' vie.*
- *C'est encore une drôle d'histoire, ça, dit saturnin. On se crée avec le temps et le bouquin vous happe aussitôt avec ses petites paches de moutte.* (Queneau, 1933, p. 429)

Dans certains passages nous trouvons la lecture et même l'écriture dans un jeu théâtral. Nous pouvons indiquer l'incarnation parfaite du jeu théâtral dans le passage où Madame Cloche se pose des questions essentielles ainsi : « - *Alors comme ça, le temps, c'est rien du tout ? Pas d'histoire ? - Qu'est-ce que ça fout ? lui répondit-on* » ensuite « *ils se séparèrent sans rien dire, car ils ne se connaissaient plus, ne s'étant jamais connus* ». (Queneau, 1933, p. 313)

Nous avons vu jusqu'ici comment les techniques théâtrales dominent l'œuvre romanesque de Queneau. Il est à ajouter que le spectacle se manifeste également dans la structure du texte. Il s'inscrit même dans la structure du roman. Le livre se compose de sept chapitres dont chacun se termine par un intermède en italique. Ces intermèdes produisent des pauses entre les « tableaux » principaux ou bien les « actes » (Queneau, 1933, pp. 56-59.) Cela fonctionne comme une forme de diversion qui déplace l'intérêt du lecteur vers d'autres spectacles.

Queneau aborde une autre technique théâtrale qui rapproche plus son œuvre d'un spectacle et qui rend le lecteur-spectateur plus suspicieux à l'égard du genre.

Jeux Theatraux : Jeu D'apparence et de Deguisement

Parmi les jeux théâtraux, le jeu d'apparence et de déguisement a un rôle actif dans *Le Chiendent*. Ce jeu est tellement important qu'il est reconnaissable au début et à la fin du roman. Les deux phrases qui ferment le roman (qui sont exactement comme celles qui l'ouvrent « *la silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers.* ») sont précédées de l'évocation du masque : « *un masque traversa l'aire* ». (Queneau, 1933, p. 432.) Cette évocation apparaît comme une récapitulation précise des jeux d'apparence et de déguisement. Claude Simonnet confirme la forte densité théâtrale du *Chiendent* en rapprochant ces jeux de la notion « distanciation brechtienne » :

« *Lorsque Brecht soutient que l'acteur ne peut pleinement réaliser sa fonction objective "que s'il réussit à garder suffisamment de distance entre le personnage qu'il interprète et sa propre personne" (R. Wintzen, Bertolt Brecht, Seghers, p.143), on pense à Queneau accentuant le caractère de créature de ses personnages, on pense à ce jeu de masques qui anime Le Chiendent.* » (Longre, 2005, p. 142.)

Aussi, ce n'est pas un hasard si *Le Chiendent* se termine par l'évocation du masque, avant la reprise exacte de la première phrase du livre.

Certes, le lecteur sent une sorte de difficulté en se trouvant entre ce jeu de la réalité, du déguisement, et des masques. Cette difficulté accentue le travail de décodage du spectateur de théâtre. Les rôles que les personnages

jouent devant ces observateurs/spectateurs révèlent l'identité des êtres. Autrement dit, c'est sous ce regard intéressé mais immobile d'un observateur/spectateur que la « silhouette » initiale du *Chiendent* prend vie et corps. Cet observateur participe comme un spectateur de théâtre à la scène et il reste « à distance » (Longre, 2005, p. 173.) :

« À 6 heures, la silhouette se détacha. Il s'en amusa inconsidérément. Celle-là, il l'avait bien repérée. Un jour, il s'amuserait à la suivre. À ce moment, il constata avec angoisse que la silhouette, au lieu de se diriger droit vers le métro, faisait un crochet et s'attardait devant la vitrine d'un chapelier pour regarder deux petits canards flottant dans un chapeau imperméable rempli d'eau afin d'en démontrer la qualité principale. Cette distraction de la silhouette eut sur elle un effet immédiat qui n'échappa point à l'observateur ; elle acquit une certaine épaisseur et devint un être plat. » (Queneau, 1933, p.13.).

À cet égard, l'exemple d'Etienne Marcel est également remarquable. Portant deux masques et jouant deux rôles, il se présente entre deux partitions en changeant son visage :

« Il enleva son masque de romanichel aux yeux verts et l'effaça entre ses mains comme un escamoteur fait d'un mouchoir. Puis il prit une figure et se la colla sur la face et se mit à parler. C'est moi ; la mort » (Queneau, 1933, p. 182.).

Dans *Le Chiendent*, la théâtralité se trouve au cœur de la vie des personnages. C'est ainsi que Queneau fait de la théâtralité le postulat de toute pensée : « Naturellement, Etienne douta du monde. Le monde se jouait de lui » (Queneau, 1933, p.123.). Bref, au cœur du roman de Queneau se trouvent de nombreux spectacles, ou pour mieux dire, il devient lui-même un spectacle.

IV. *LE CHIENDENT*, UN ROMAN OU UN FILM ?

Selon le témoignage de sa biographie, (Lécureur, 2003, pp. 30-31) Queneau se passionnait pour le septième art depuis son enfance. Étant l'art moderne du vingtième siècle, la narration cinématographique s'est beaucoup inspirée des œuvres littéraires et en revanche, elle leur a rendu service en les faisant revivre sur le grand écran. À partir de 1944, Queneau se tourne carrément vers l'écriture des scénarios et des dialogues de film. Il semble donc tout à fait naturel si cet écrivain interfère ses connaissances cinématographiques avec ses talents d'homme de lettres. Plus tard, sa passion pour le cinéma sera transmise à ses personnages. Dans cette partie, nous allons étudier brièvement la façon dont Queneau, en appliquant certaines techniques de la présentation des personnages (ralentie ou

accélérée) selon les procédés cinématographiques, rapproche son roman du film.

Pour faire des ralentis au cinéma, on doit multiplier le nombre des images prises en un laps du temps. Par conséquent, au moment de projection du film, le spectateur aura l'impression que les mouvements durent plus longtemps pour être accomplis. En ce qui concerne la présentation des personnages dans la narration romanesque, pour créer cette impression de lenteur, le narrateur peut augmenter le nombre des portraits qui constituent des ruptures dans le déroulement du récit. Mais ce mode de présentation peut se pencher vers la digression de l'intrigue, ce qui nuit à l'intérêt du lecteur en lui donnant envie de sauter des pages.

Queneau a fait l'expérience d'une autre manière qui provoque la mise en texte ralenti des personnages. Pour ce faire, il supprime les portraits préliminaires en faveur des actions *in medias res* ; autrement dit il évite de préciser tout de suite les traits de caractère de ses personnages et procède à une présentation qui ne se complète qu'au fur et à mesure.

Le meilleur exemple d'une telle présentation se trouve sans doute dans *Le Chiendent*. Bien que la narration soit faite à la troisième personne, le narrateur s'abstient de fournir le portrait des pivots de l'action en cours ; le personnage principal se présente à l'incipit sous les traits d'une « silhouette » sans description qui ne se distingue même pas de la foule de ses congénères : « *La silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers.* » (Queneau, 1933, p.9.)

La silhouette suit le cercle monotone de sa vie de simple employé de banque, sous le regard d'un observateur qui s'amuse à la suivre. Petit à petit, elle acquiert une certaine épaisseur et devient « un être plat ». (Queneau, 1933, p. 15.) Ensuite « l'être plat » commence à mûrir, « se gonfle doucement », (Queneau, 1933, p. 24.) devient successivement « être de forme singulière », (Queneau, 1933, p. 36.) « être de moindre réalité », (Queneau, 1933, p. 37.) « être de réalité minime » (Queneau, 1933, p. 48.) et finalement, il atteint au statut d'un personnage entier : « *Je m'appelle Etienne Marcel.* » (Queneau, 1933, p. 50.) À l'instant même « *une petite phrase se met à lui galoper dans la tête : c'est ça la vie, c'est ça la vie, c'est ça la vie.* » (Queneau, 1933, p. 50.)

Cette technique de présentation au ralenti décrit étape par étape l'émergence au monde d'Etienne Marcel sous le regard attentionné d'un observateur. D'ailleurs, vers la fin du roman, Etienne Marcel se dégonfle progressivement et regagne sa forme initiale d'un être plat : « *l'homme s'aplatit* ». (Queneau, 1933, p. 432)

On dirait qu'au début, la caméra est placée bien loin de son objectif ou que la lumière est tamisée ; par conséquent, les images sont floues. Du

protagoniste, on ne distingue que sa silhouette. Peu à peu le cadreur/narrateur procède à faire des zooms et éclaire le plan, sans pour autant garantir l'authenticité de l'image.

Cette présentation graduelle du héros maintient l'intérêt du lecteur qui attend à chaque page une révélation surprenante. Il semble que « l'excès de lenteur » dans la présentation des personnages queniens vénère plutôt les protagonistes ou au moins les pivots fondamentaux de la narration. Or, le romancier se sert encore d'autres procédés qui se rapprochent des techniques de la narration cinématographique.

La présentation accélérée est une autre technique cinématographique. Les cinéastes se servent des images accélérées lorsqu'ils veulent résumer un passage long et sans intérêt, mais qu'ils ne peuvent pas néanmoins supprimer du déroulement de leur narration. Les scènes passées en accéléré évoquent normalement un effet comique. Contrairement aux ralentis, et pour faire des films en accéléré, il faut diminuer le nombre des images prises pendant un intervalle déterminé. Ces images, passées ensuite l'une après l'autre et au rythme normal de projection, nous donnent l'impression d'une accélération dans les mouvements et des gestes coupés qui se succèdent.

Si l'on applique cette accélération lors de la présentation romanesque, il faut donc réduire le personnage à une présence rétrécie comportant parfois quelques commentaires explicites et directs.

Dans *Le Chiendent*, Queneau se sert de ce procédé surtout dans la présentation des personnages secondaires. Le lecteur de ce roman est frappé par une forme extravagante de la présentation accélérée. Etienne et Saturnin viennent de sauver la vie à Narcense qui avait fait une tentative de suicide. Ils le transportent donc à la maison d'Etienne qui ne connaît pas encore la victime. Alors, sur le chemin, la conversation entre les deux sauveteurs fournit une présentation détaillée de Narcense. Ici, Nous voyons une forme extravagante de la présentation accélérée :

"- *Qui est cet individu ? Interroge Etienne.*

- *Narcense, mon locataire.*

- *Son âge ?*

- *Trente-quatre.*

- *Profession ?*

- *Musicien.*

- *Nationalité' ?*

- *Française.*

- *Père ?*

- *Mort.*

- *Mère ?*

- *Décédée.*
- *Instruction ?*
- *Bachelier ès lettres.*
- *Taille ?*
- *1m71.*
- *Poids ?*
- *75 kilos.*
- *Périmètre thoracique ?*
- *87 centimètres*
- *Domicile ?... "* (Queneau, 1933, pp. 103-104)

La présentation continue à travers des formules elliptiques qui évoquent la hâte d'un interrogatoire minutieux et pourtant inutile. Tant de précisions gratuites ne font qu'accentuer la dose de comique de la mise en texte.

Le montage-découpage est un autre procédé cinématographique qui contribue à l'accélération de la mise en scène des images dans le sens où il supprime certains plans et rattache les fragments éloignés parfois sans articulation explicite.

Dans les romans soi-disant traditionnels, le narrateur prend le soin d'expliquer les changements du temps et de l'espace par le biais des expressions apparemment anodines. On trouve facilement et fréquemment des indications de sorte : « pendant ce temps, à... » ou « deux jours plus tard... ». Ces indices servent de transition entre les divers épisodes narrés successivement.

Dans *Le Chiendent*, le romancier fait alterner deux conversations effectuées au même moment par deux groupes de personnes, dialogues séparés dans l'espace, qui se focalisent mutuellement :

- «[...]»
- *Tu es même pas un amiral.*
 - *répète-le que je suis un amiral suisse?*
 - *je le répéteraï si ça me plaît.*
 - *fait attention que ça ne te plaise pas.*
 - *oh mais ils vont se battre, s'écria Alberte.*
 - *pensez-vous, dit Pierre, les paroles leur suffisent.*
 - *Rentre, Alberte, dit Etienne.*
 - *Les voilà qui s'empoignent, dit Pierre. [...]* (Queneau, 1933, p. 141.)

Dans cette séquence dialoguée, les quatre premières répliques ci-dessus appartiennent à une conversation engagée depuis deux pages entre Hyppolyte, le gargonier, et son client habitué, le marin, qui se trouvent tous les deux à l'intérieur du café et examinent ce qui se passe à l'extérieur, devant la villa d'Etienne. Les quatre dernières répliques sont prononcées

par l'autre groupe qui, dans un changement de focalisation, se met à observer et rapporter à son tour, ce qui se passe dans le café. Un saut dans l'espace a donc supprimé la transition entre les deux conversations.

Comme nous avons vu, l'emploi du montage-découpage peut mettre de l'obscurité dans la compréhension immédiate du texte en même temps qu'il accélère la vitesse du passage à l'aide des coupes brusques et du gommage des transitions entre les scènes. Dans ce roman, le lecteur doit se débrouiller tout seul pour identifier les perspectives qui peuvent changer à chaque instant. L'emploi de tels procédés cinématographiques dans la narration romanesque et cette interférence générique donne au *Chiendent* un aspect plutôt original et déjà un air de modernité qu'on va retrouver plus tard chez les nouveaux romanciers. Toute chose concernant le roman se trouve dans « *L'Ère du soupçon* » de Nathalie Sarraute. En appliquant le genre romanesque et en intégrant les autres genres (même celui de cinématographique) dans son roman, Queneau a lancé un véritable jeu générique dans la littérature du XX^e siècle.

V. CONCLUSION

Compte tenu des exemples cités et en guise de conclusion, on peut dire que les structures erronées et les jeux génériques savoureux qui existent dans ce roman vont à l'encontre du style sérieux des œuvres littéraires. Autrement dit, les infractions aux conventions du genre contribuent à mettre en question le style soutenu des romans.

En appliquant le genre romanesque, Queneau a abordé les autres genres (même celui de cinématographique) dans son roman et les fait entrer dans un véritable jeu générique. *Le Chiendent* participe au genre hybride. Il est en même temps un roman, un poème, un spectacle et un film. D'abord, il se transforme en poème. Les correspondances entre les thèmes, les situations et les personnages forment des rimes à l'intérieur du récit. C'est par ces rimes, ces répétitions, et ces symétries que la structure poétique du roman est mise en relief. Par ailleurs, cette œuvre, ayant une forte coloration dramatique et une densité théâtrale, est interchangeable à un spectacle du théâtre. La présence abondante des scènes de mort et des personnages typiques, le jeu d'apparence et de déguisement créé par ces personnages et la structure même du roman incarnent l'aspect théâtral et l'univers hautement dramatique du récit. Bref, la théâtralité dans *Le Chiendent* manifeste encore une fois le genre hybride de ce roman. De la même façon, l'emploi des procédés cinématographiques (la présentation ralentie et accélérée ; le montage-découpage) dans la narration romanesque donne au *Chiendent* un aspect original et complique davantage l'interférence générique existant dans le roman.

Pourtant, il est à dire que la destruction des règles génériques n'est pas pour Queneau un but en soi. Les jeux de genres fournissent plutôt le moyen d'atteindre un comique irrésistible. En effet, dans *Le Chiendent*, le rire est toujours présent ; ce roman est d'emblée installé dans le comique. Il est jalonné assez souvent de scènes grotesques qui chatouillent le lecteur. La lecture de Queneau révèle le mécanisme d'une création artistique qui renverse les normes traditionnellement admises.

Il est aussi à noter que tous les genres que Queneau a fait intégrer dans son roman prouvent le fait qu'il s'agit là d'un procédé stylistique employé de manière tout à fait consciente par l'auteur, afin d'exploiter au maximum les potentialités génériques. D'ailleurs cette attitude consciente de l'auteur met plutôt en scène l'effacement d'une écriture hasardeuse et spontanée (valorisée par les surréalistes et méprisée par Queneau) en profit de celle de consciente.

Bref, cette construction du monde romanesque queneau, rend ses œuvres bien originales et comiques. Cet effet comique nous invite à penser à une question que le lecteur pourrait se poser à chaque instant : en lisant Queneau, faut-il rire seulement ou penser profondément ?

NOTES

- [1] Un roman dont le sens est étroitement lié à la forme qui l'incarne ; un roman bien fermé sur lui-même qui a rigoureusement les caractéristiques d'un poème est un roman-poème.
- [2] <http://classes.bnf.fr/queneau/reperes/auteurs/indoe.htm>

BIBLIOGRAPHIE

- [1] KRISTEVA Julia, *Le Texte du roman*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1979.
- [2] LECUREUR Michel, *Raymond Queneau, biographie*, Les Belles Lettres, Paris, 2003.
- [3] LONGRE Jean-Pierre, *Raymond Queneau en Scène*, Pulim, Limoges, 2005.
- [4] QUENEAU Raymond, *Bâton, Chiffres et lettres*, Collection "idées", Gallimard, Paris, 1965.
- [5] QUENEAU Raymond, *Le Chiendent*, Collection "Folio" (n° 588), Gallimard, Paris, 1933.
- [6] QUENEAU Raymond, *Le dimanche de la vie*, Collection "Folio", Gallimard, Paris, 1952.
- [7] QUENEAU Raymond, *Petite cosmogonie portative*, Les Francs-Bibliophiles, Paris, 1954.
- [8] QUENEAU Raymond, *Chêne et chien*, texte publié et présenté par Claude Debon, Europe, juin-juillet 1983, N°650-651, pp. 7-15.
- [9] QUENEAU Raymond, *Les Temps mêlés*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ». Paris, 1941.
- [10] SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1987.
- [11] SIMONNET Claude, *Queneau Déchiffré. Notes sur Le Chiendent*, Slatkine, Genève, 1981.