



**HAL**  
open science

# L'humour dans les quatre derniers romans de Raymond Queneau : Le Dimanche de la vie (1952), Zazie dans le métro (1959), Les Fleurs bleues (1965), Le Vol d'Icare (1968)

Jean-Charles Chabanne

## ► To cite this version:

Jean-Charles Chabanne. L'humour dans les quatre derniers romans de Raymond Queneau : Le Dimanche de la vie (1952), Zazie dans le métro (1959), Les Fleurs bleues (1965), Le Vol d'Icare (1968). Littératures. Université Paris 10 - Nanterre, 1983. Français. NNT : . tel-03603366

**HAL Id: tel-03603366**

**<https://hal.science/tel-03603366>**

Submitted on 10 Mar 2022

**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.

Jean-Charles CHABANNE

L' "HUMOUR"  
DANS LES QUATRE DERNIERS ROMANS DE RAYMOND QUENEAU:

Le Dimanche de la Vie (1952)  
Zazie dans le métro (1959)  
Les Fleurs bleues (1965)  
Le Vol d'Icare (1968)

-----

Thèse de troisième cycle  
Université de PARIS X - NANTERRE  
sous la direction de M. C. ABASTADO  
23 juin 1983

Jury composé de:

Mme Marie-Claire Bancquart, Professeur, Langue et littérature françaises,  
Université Paris X

M. Louis Forestier, Professeur, Langue et littérature françaises, Université Paris  
IV

M. Jacques Lacant, Professeur, Littérature comparée, Université Paris X



A Paulette et Gérard  
sans quoi tout cela, bien sûr,  
ne serait pas  
Bien affectueusement

Jean-Charles CHABANNE

L' "HUMOUR"  
DANS LES QUATRE DERNIERS ROMANS DE RAYMOND QUENEAU:

Le Dimanche de la Vie (1952)  
Zazie dans le métro (1959)  
Les Fleurs bleues (1965)  
Le Vol d'Icare (1968)

-----

Thèse de troisième cycle  
Université de PARIS X - NANTERRE  
sous la direction de M. C. ABASTADO  
23 juin 1983

Jury composé de:

Mme Marie-Claire Bancquart, Professeur Langue et littérature française,  
Université Paris X

M. Louis Forestier, Professeur Langue et littérature française, Université  
Paris IV

M. Jacques Lacant, Professeur Littérature comparée, Université Paris X

A Petite Mauve, bien sûr

"La Vérité fut fondatrice de la famille et engendra le Bon Sens. Le Bon Sens engendra l'Esprit (Wit), qui épousa une dame d'une branche collatérale, nommée Gaîté, dont il eut un fils: l'Humour. L'Humour est donc le plus jeune de cette illustre famille, et, descendant de parents aux dispositions si différentes, il est de tempérament ondoyant et divers. On le voit parfois prendre des airs graves et des allures solennelles, parfois faire le désinvolte et s'habiller avec extravagance, de sorte qu'il paraît quelquefois sérieux comme un saltimbanque. Mais il tient beaucoup de sa mère, et quel que soit son état d'âme, il ne manque jamais de faire rire la compagnie."

(ADDISON, THE SPECTATOR, 35, 10 avril 1711 -  
ESCARPIT, 1960, p.38)

## REMERCIEMENTS

Je remercie ceux qui m'ont aidé à constituer le fond documentaire de cet essai: Claude Rameil et André Blavier, sans qui l'ami Queneau ne serait que:

QUENEAU, Raymond, écrivain français (1903-1976)...

pour la composition informatisée, Christine Beillot, Jean-Pierre et Marie-Antoinette Maillard, Josiane Bernillon;

pour la reproduction, Georgette Portet et Albert Mars;

pour son soutien amical et ses conseils avisés, M. Claude Abastado.

## SOMMAIRE

---

Remarques préliminaires .....	p.5
0. INTRODUCTION .....	p.7
PREMIERE PARTIE: L'"HUMOUR" COMME DESORDRE TEXTUEL	
1. La désorganisation à tous les niveaux .....	p.21
2. La subversion et ses contresens .....	p.48
3. Tours et détours du sens .....	p.75
DEUXIEME PARTIE: L'"HUMOUR" COMME DESORDRE INTERTEXTUEL	
4. De la citation à l'allusion .....	p.100
5. Les enjeux de la réénonciation "humoristique"....	p.124
TROISIEME PARTIE: L'"HUMOUR" COMME JUBILATION DU DESORDRE	
6. Nouer et dénouer l'aporie du sens .....	p.157
7. L'économie du plaisir de l'"humour" .....	p.171
8. UNE CONCLINTRODUCTION .....	p.196
Bibliographie thématique .....	p.208
Table des matières .....	p.238



## REMARQUES PRELIMINAIRES

---

### 1) NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Afin d'alléger le texte courant, les références bibliographiques sont simplifiées comme suit: seuls sont indiqués le nom de l'auteur, la date de parution du texte, et la page citée.

Si besoin est, on donne l'initiale du prénom (auteurs homonymes), un indice a, b, c... (plusieurs ouvrages du même auteur la même année).

La bibliographie (p.208) donne les références complètes de chaque texte cité.

### 2) ABREVIATIONS DES OEUVRES DE QUENEAU

(Les paginations indiquées sont celles des rééditions en collection de poche, quand elles existent, ou celles des éditions courantes qui sont données dans la bibliographie, p.208.)

- BCL: BATONS, CHIFFRES ET LETTRES (1965), coll. "Idées", n°70;
- BO: BORDS (1963);
- CH: LE CHIENDENT (1956), coll. "Folio", n°588;
- CM: LE CHIEN A LA MANDOLINE (1965);
- CP: CONTES ET PROPOS (1981);
- DV: LE DIMANCHE DE LA VIE, coll. "Folio", n°442;
- EGC: ENTRETIENS AVEC GEORGES CHARBONNIER (1962);
- EL: LES ENFANTS DU LIMON (1952);
- ES: EXERCICES DE STYLE (1947), coll. "Folio" n°1363;
- FB: LES FLEURS BLEUES, coll. "Folio", n°1000;
- HM: UNE HISTOIRE MODELE (1966);
- IF: L'INSTANT FATAL (1948); coll. "Poésie";
- LR: LOIN DE RUEIL (1944);
- OCSM: LES OEUVRES COMPLETES DE SALLY MARA (1962); coll. "Imaginaire", n°48;
- PCP: PETITE COSMOGONIE PORTATIVE (1950); coll. "Poésie";
- VG: LE VOYAGE EN GRECE (1973);
- VI: LE VOL D'ICARE (1968);
- ZM: ZAZIE DANS LE METRO, coll. "Folio", n°103.

### 3) REFERENCES TERMINOLOGIQUES:

Les définitions des termes de rhétorique sont généralement extraites du livre de Bernard DUPRIEZ: GRADUS, LES PROCÉDES LITTÉRAIRES (DICTIONNAIRE), Paris: U.G.E., 1980.

### 4) LE CHOIX D'UN ADJECTIF:

A propos de l'adjectif dérivé de son nom, Queneau a marqué sa préférence pour la forme "quézien", selon R.A. Baligand (1971, p.6, note 2). On trouve aussi d'autres formes: "queneauiste" (Daubercies, Blavier), "quenalien" (Barthes, 1959), "kenoïste" (Panaitescu), ou encore "quenellien" (BENS, 1966, p.49), préféré de Blavier et de Caradec, aux dernières nouvelles...

### 5) REMARQUE:

Pour des raisons techniques, les italiques sont remplacées par des majuscules.

## 0. INTRODUCTION

---

"Il ne peut être question d'explicitement l'humour et de le faire servir à des fins didactiques. Autant vouloir dégager du suicide une morale de la vie."

(A. BRETON, 1947, p.11)

## 0.1. LA PREMIERE PAGE DES FLEURS BLEUES

---

"Jeux de mots, jeux de mortels"  
(BELAVAL, 1975, p.77).

Les lecteurs de Raymond Queneau connaissent bien ce qui est à l'origine de cet essai: l'expérience à la fois énigmatique et familière de ces effets de texte qui produisent chez le lecteur le rire ou plutôt, en ce cas, le sourire. Notre démarche commence avec la lecture du texte, s'arrêtant aux éléments qui produisent cette réaction qui est l'objet de notre interrogation.

Prenons par exemple la première page des FLEURS BLEUES, et suivons le récit au gré des variations du "sourire", en tentant d'affiner, au fil des relectures, les premières intuitions.

Sitôt la page tournée, les surprises commencent. On pense au texte de ce panneau intercalé dans NOSFERATU de Murnau: "quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre". Lecteurs de Queneau, quand nous eûmes passé le titre, les mystères vinrent à notre rencontre.

"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."

Le texte se démarque tout de suite par son "étrangeté", manifestée par certains indices stylistiques:

- des ruptures de niveau de langue: "se pointa";
- des formules pittoresques: "un tantinet soit peu", qui allient à la rupture de niveau de langue une étrangeté lexicale;
- des métaphores singulièrement tirées par les cheveux: "... considérer... la situation historique. Des restes du passé traînaient...";

"Elle était plutôt floue."

La métaphore amorcée précédemment se poursuit par une remotivation; l'effet produit est un certain fantastique, une isotopie "surréaliste". C'est semble-t-il la dissonance de niveau de langue entre ce fantastique et le lexique ("floue") qui produit l'effet "humoristique".

"Des restes du passé traînaient encore çà et là, en vrac."

La remotivation se précise, devient insistante, et sa



dérision s'accroît par le même procédé: la familiarité du lexique. La question qui se pose est celle-ci: où situer le texte? Comment régler la distance entre le fonctionnement apparent de l'énoncé et le déchiffrement de ce qu'il dit?

"Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns; non loin d'eux un Gaulois, Eduen 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."

Voici apparaître les étranges phénomènes de déraillement qu'on désigne habituellement sous le terme vague de "jeux de mot(s)": "deux Huns", "Sarrasins de Corinthe", "Francs anciens", "Alains seuls", etc. A ces effets d'équivoque s'ajoutent toujours les étrangetés du lexique: "silhouettes molles", et, fait nouveau, des anachronismes multiples et désordonnés.

"Quelques Normands buvaient du calva."  
Le fonctionnement "humoristique" de cet énoncé repose sur l'ambiguïté du lexème "Normands", qui renvoie à la fois à un peuple scandinave et aux habitants de la Normandie; or, s'il est tout à fait cohérent d'imaginer que les seconds boivent du calva, ce l'est moins pour les premiers. Mais ce n'est pas tout: à cette incongruité partielle s'ajoute l'immotivation narrative de cet énoncé: les buveurs de calva "complètent" une série de personnages aux activités hétéroclites, rassemblés arbitrairement.

"Le duc d'auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés."  
On retrouve la métaphore remotivée, avec un emploi du lexique à la fois logique (dans l'ordre du récit) et incongru (d'une manière générale): entr'autres, la non-compatibilité classématique entre "usés" et "phénomènes".

"Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols et les Alains regardaient cinq Ossètes."  
On retrouve ici la motivation interne qui semble générer l'énoncé de lui-même, en dehors de toute cohérence globale: association libre d'idées, à partir du premier élément de l'énoncé: les Huns appellent les Tartares qui font partie du même champ notionnel; le Gaulois appelle la Gauloise, qui est à la fois un personnage et une cigarette, d'où la gitane, etc. Mais ce mécanisme parfaitement aléatoire réserve quelques énigmes au lecteur: je n'ai pas pu, par exemple, expliquer l'énoncé "les Alains regardaient cinq Ossètes". L'effet structurel de l'accumulation peut me faire deviner qu'il y a une solution au "rébus", mais laquelle? Je peux aussi imaginer un piège tendu par Queneau: y a-t-il nécessairement une motivation à cet énoncé? On voit dans quels labyrinthes nous entrons...

"Les Normands buvaient du calva."

On voit avec cet exemple de répétition que l'effet "humoristique" n'est pas seulement ponctuel. Il peut, dans le développement du récit, se fonder sur des effets de rappel. Mais cette répétition ne vient qu'ajouter à notre sentiment de déroute: du non-sens sur du non-sens. L'incongruité de l'énoncé n'en est que soulignée; en outre cette répétition choque nos principes esthétiques.

"- 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?"

On voit se creuser, dans cet énoncé attribué au personnage principal, la déroutante duplicité de l'"humoriste". Une "naïveté" singulière lui fait écrire cette répétition superflue: "dit le duc d'Auge au duc d'Auge". L'auteur n'est-il pas censé posséder la maîtrise du code?

A l'inverse, cette apparente nigauderie se combine avec la MISE EN ABIME, par quoi le locuteur inscrit dans le texte le principe de ses procédés. Le singulier d'"histoire" est là pour nous rappeler que cette "histoire", c'est précisément la narration que nous sommes en train de lire. "Tant d'histoire", c'est dix phrases, les premières de ce récit, et par extension les suivantes, fondées sur la motivation interne, sur la perturbation des règles ordinaires, sur "quelques calembours" et "quelques anachronismes".

## 0.2. UN OBJET DIFFICILE A CERNER

---

"Il est sans doute bien hasardeux d'entreprendre de sonder les intentions d'un humoriste. (...) On risque alors de briser le charme, de troubler le divertissement et de méconnaître ainsi l'esprit même de l'oeuvre. (...) Celui qui cherche à l'étudier fait figure de piètre adversaire, empêtré dans les principes, les déductions et les définitions, alourdi par son bagage de fiches, de notes et de références" (DAUBERCIES, 1960, p.20).

On s'est interrogé sur les relations de cause à effet s'établissant entre le texte et cette réaction chez le lecteur, en posant de manière hypothétique qu'elle participe d'un processus cohérent: ce que Dubois, Klinkenberg et alii appelleraient son "éthos" (1970).

Il fallait donner une désignation à ces effets de texte dans leur ensemble: nous avons choisi un terme qui,

parmi tous ceux qui viennent à l'esprit dans une telle intention, nous semblait provisoirement le plus adéquat, sans nous cacher la part d'arbitraire qui présidait à ce choix.

Cette désignation, c'est "humour". Nous aimerions associer à ce terme, à titre de définition provisoire et révocable, une formule de S. Potter:

"quelque chose qui provoque un amusement paisiblement analytique - la capacité immédiate de ressentir cet amusement"

(1954, p.26 - ESCARPIT, 1960, pp.50-51).

Les avertissements ne manquent pas pour décourager l'usage d'un terme aussi problématique. Le plus sérieux est celui de Valéry, cité par Breton:

"le mot "humour" est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, ou qui viendraient à le contenir"

(1921 - BRETON, 1947, p.11).

Pourtant "humour" fait partie d'un champ lexical très employé, aux multiples ramifications: bouffon, burlesque, comique, drôlerie, esprit, fantaisie, farce, farfelu, grotesque, ironie, mot d'esprit, non-sens, parodie, pastiche, plaisanterie, ridicule, rire, etc.

Cette véritable jungle lexicale a été partiellement explorée: d'Aristote à Escarpit, nombreux, très nombreux, sont ceux qui se sont essayés à dégager une organisation et une explication des phénomènes du "rire" et de ses annexes.

Malgré cela, l'unanimité est loin d'être faite. Il ne faut pas compter sur une définition a priori de l'"humour" qui soit satisfaisante, sans préjuger même qu'elle soit possible:

"ce serait (...) une ambition démesurée, et qui ignorerait la nature même de l'objet à définir, que de rechercher une formule épuisante <sic>, pour y enfermer l'humour à jamais"

(PANAITESCU, 1971, p.100).

On peut avancer un certain nombre d'explications: la plupart de ceux qui ont écrit sur l'"humour" ont eu l'ambition d'énoncer le principe universel des phénomènes en jeu (voir en particulier HOFFDING: HUMOR ALS LEBENSGEFUHL, 1930). Ils ont ainsi, à partir de quelques exemples, créé l'artefact d'une théorie du rire. Et surtout, négligeant la variété des situations où le rire entre en compte, ils sont allés directement à une éthique du rire, avant d'aborder sérieusement l'étude concrète des phénomènes.



Devant tant de diversité, devant tant de complexité, faut-il renoncer? Doit-on en rester à la déclaration de Breton, citée en exergue? Doit-on comme CROCE (1904) renvoyer l'"humour" à la transcendance, et le proclamer ineffable? Ce serait faire de l'"humour", comme certains ont cru faire de la poésie, un irrationnel doté de tous les attributs de la divinité, et révélé aux mortels avec les privilèges du "mystère". Ne resterait qu'une voie d'approche, l'intuition.

Il nous semble que l'impression d'indéfinition de la notion d'"humour" ne tient pas à un caractère transcendant, mais plutôt à sa nature complexe, qui explique à la fois la déroute des théories et l'entrecroisement de leurs efforts sur un champ qu'elles ne parviennent pas à circonscrire. On comprend ainsi pourquoi les recherches les plus marquantes ont été conduites au point de contact des disciplines: linguistique et psychanalyse (FREUD); critique théâtrale et littérature (MAURON); sociologie et psychologie (BERGSON), etc.

Aussi faut-il se garder de ce double piège: renvoyer l'"humour" à la transcendance et/ou prétendre à l'exhaustivité. Rejetant toute illusion de cet ordre, il ne nous reste plus qu'à aller de l'avant, sans nous cacher les risques de l'entreprise. Tournant le dos aux définitions a priori, nous avons préféré partir de l'objet même où s'origine notre intérêt pour le phénomène: le texte; et avant toute réflexion éthique, nous voudrions proposer une approche empirique des "mystères" de l'"humour".

Nous aimerions utiliser les notions que nous fournit l'usage courant plus comme des ustensiles critiques, que comme des concepts. Il est plus important à nos yeux de FAIRE JOUER les notions et les textes d'une manière concrète, pour faire apparaître, par des confrontations multipliées, les multiples noeuds de la signification, que de leur chercher des "contenus" arrêtés.

En cela, nous aimerions faire valoir la justesse de cette formule célèbre de Queneau:

"l'oeuvre doit être susceptible d'une compréhension immédiate, telle que le poète ne soit pas séparé de son public possible (tout homme parlant la même langue), ABSTRAIT du monde culturel où il vit. Et cette compréhension immédiate doit être suivie d'appréhensions de plus en plus approfondies. (...)

"Un chef d'oeuvre est aussi comparable à un bulbe dont les uns se contentent d'enlever la pellicule superficielle, tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule: bref, un chef d'oeuvre est comparable à un oignon"  
(VG 141).

Aussi notre approche des phénomènes de l'"humour" ne veut pas présenter l'aspect rassurant mais formel d'une progression assurée. Nous nous réservons le droit de revenir sur les définitions données et de souligner le caractère



hypothétique de certaines propositions. C'est pourquoi nous tenons beaucoup à l'emploi systématique des guillemets pour "humour" et ses dérivés.

Il aurait peut-être fallu choisir un autre terme que celui d'"humour", dont l'usage a en quelque sorte troublé la précision terminologique... Mais créer un néologisme nous a semblé inutile: cette imprécision même, en maintenant ouvert le champ d'usage de la notion, nous permettait de ne pas limiter nos hypothèses et de parcourir fructueusement cette nébuleuse notionnelle.

### 0.3. UNE DEFINITION RESTREINTE ET PROVISOIRE

---

Notre volonté affirmée de fonder cette recherche sur les phénomènes textuels dans leur matérialité impose un cadre à notre démarche: il nous fallait un objet d'étude limité et une définition qui nous permette d'engager l'étude poétique.

La nécessité de rester dans le cadre d'une étude textuelle permet d'éliminer tout ce qui relève d'autres sémiotiques: le gag, le mot d'esprit, etc. C'est à ce domaine que nous aimerions réserver, jusqu'à plus ample informé, le terme de COMIQUE, qui désignera ici l'ensemble des phénomènes qui produisent des réactions comparables à celles de l'"humour", sans être de nature textuelle. Il nous semble que le "comique" est attaché, traditionnellement, aux mécanismes producteurs du RIRE, comportement caractérisé suffisamment, à nos yeux, par son intensité physiologique et par sa nature collective, pour différer des réactions individuelles, intériorisées, du lecteur de textes "humoristiques", qu'on évoquera mieux par le SOURIRE:

"opposé au comique par ce qu'il recèle de pudeur, de réserve, l'humour a moins pour objet de provoquer le rire que de suggérer une réflexion originale ou enjouée. L'humour fait sourire plus souvent qu'il fait rire"

(ELGOSY, 1979, p.14).

Ce n'est pas seulement par goût que nous avons choisi Raymond Queneau. Dans le cadre d'une étude limitée de l'"humour", il nous fallait un corpus riche en "effets de texte humoristiques". Queneau nous offre des textes contemporains, héritiers non seulement de la tradition "humoristique", mais aussi de toute la culture "sérieuse"...

Le premier roman de Queneau (LE CHIENDENT) est déjà

un terrain fécond pour l'analyse; on lira à son sujet le remarquable ouvrage de C. Simonnet (QUENEAU DECHIFFRE <Notes sur LE CHIENDENT>, 1962). D'autres oeuvres ont suivi: romans, essais, poésie. Textes denses, ils fournissent un abondant matériau.

Trop abondant, même: le cadre universitaire de ce travail imposait de limiter le corpus de base: nous avons choisi des romans (éliminant ainsi les problèmes spécifiques posés par les poèmes), et les quatre derniers où il est juste de supposer que la technique de l'"humoriste" trouve sa forme la plus aboutie.

Ceci posé, les oeuvres non-fictionnelles de Queneau apportent nombre d'éléments pour alimenter notre réflexion, en particulier les essais, articles et entretiens: ENTRETIENS AVEC GEORGES CHARBONNIER, 1962; BORDS, 1963; BATONS, CHIFFRES ET LETTRES, 1965; LE VOYAGE EN GRECE, 1973.

Une fois fixé le corpus d'étude, reste à donner une définition préalable qui soit à la fois féconde et souple, susceptible d'être reformulée pendant la progression de l'étude; car nous faisons nôtre cette déclaration de Panaitescu:

"si l'humour se refuse, de par sa nature complexe, à une définition universellement acceptable, il ne se refuse pas cependant à une description raisonnable, pouvant servir comme base suffisante à une analyse objective du phénomène dans ses incarnations particulières"  
(1971, p.4).

Voici celle que nous proposons: nous appellerons "humour" le système des marques de l'énoncé qui produisent un "amusement paisiblement analytique" (selon la formule de S. Potter), à quelque niveau de l'organisation du code qu'elles se situent. Par extension, on appellera "humour" le projet cohérent que manifeste l'organisation du texte (son "éthos"), et finalement, dans un sens large, la COMPÉTENCE nécessitée par l'encodage ou le décodage de l'"humour", précisément ce que l'on appelle le "sens de l'humour".

On ne manquera pas de s'interroger sur l'expression "amusement paisiblement analytique" avancée par S. Potter. Nous voudrions désigner ainsi la combinaison de réaction affective (toute l'économie psychique engagée dans le rire ou le sourire provoqués par une lecture) et de travail intellectuel que nécessite la lecture d'un texte "humoristique".

On voit que notre approche de l'"humour" se définit plutôt comme une pragmatique: on repère d'abord le phénomène par son effet sur le destinataire; on essaye de circonscrire cet objet dans le ou les énoncés où il se manifeste; enfin on caractérise sa structure fondamentale. Pour nous, l'"humour" est d'abord une structure narrative, dans une visée critique qui écarte a priori toute référence à une "psychologie de l'auteur", et qui renvoie à une phase

postérieure la recherche des "intentions". D. Noguez établit cette distinction où l'on reconnaîtra un principe structuraliste:

"autre chose, en effet, la structure du langage humoristique --sa syntaxe, si l'on veut-- et autre chose la vision de l'homme et du monde impliquée, consciemment ou non, chez ceux qui y ont recours, par l'humour --sa mythologie, dirait Barthes" (1969, note 1, p.37).

Cette priorité méthodologique n'élimine pas le sujet, mais permet de préciser sa place dans le jeu: on verra comment, au contraire, il a une place centrale dans notre commentaire. C'est à cette condition que nous pouvons faire nôtre cette remarque de V. Panaitescu, dirigée contre certaines présuppositions de l'analyse structurale (D. Noguez et W. Preisendanz):

"on a pu remarquer qu'en fin de compte, les deux tentatives de "formaliser" l'humour reviennent, par des chemins plus ou moins tortueux, aux sentiments et aux jugements spécifiques de l'humoriste, à son attitude vis-à-vis de l'existence --sentiments et attitude dont il est impossible (ou en tout cas imprudent) de faire abstraction" (1971, p.83).

En effet, le sujet qui revient n'est pas celui de la critique humaniste, essentiellement monadique: c'est un sujet problématique, contradictoire, et dispersé: dispersé par le désordre de sa rhétorique, dispersé entre le discours du narrateur et ceux des personnages, dispersé entre la répétition et l'invention, dispersé enfin par toutes les lectures que chacun est autorisé à faire du texte.

Car enfin, ce que l'"humour" révèle, c'est le rôle essentiel du lecteur, sans quoi le texte ne signifie pas grand'chose, particulièrement dans le cas de Queneau. Nous aurons l'occasion de réaffirmer que le texte ne prend sens effectivement qu'au moment où s'y investit le travail de la lecture.



#### 0.4. COMMENCER PAR LE SIGNIFIANT

---

Notre projet n'est pas strictement grammatical; il voudrait éviter à la fois la lourdeur et la contrainte des listes d'occurrences; il voudrait exploiter des hypothèses. Ce qui nous intéresse, c'est plus ce qu'on peut dire à partir des phénomènes que leur mise en tableau. Mais il faut commencer par le signifiant.

C'est singulièrement à Freud qu'il revient d'avoir insisté sur le caractère essentiellement FORMEL du jeu de mots et sur la nécessité méthodologique d'aborder tout commentaire des phénomènes de l'"humour" par leur stricte observation structurale:

"toute substitution formelle enlève au mot <d'esprit> et son caractère et son effet spirituels <pour nous, 'humoristique'>"

(1905, p.21).

On retrouve là un des principes de la modernité, à qui l'on doit d'avoir insisté sur la primauté du signifiant:

"le signifiant a fonction active dans la détermination des effets où le signifiable apparaît comme subissant sa marque, en devenant par cette passion le signifié" (LACAN - DUCROT/TODOROV, 1972, p.440).

Nous remarquons plus haut comment le code, à tous les niveaux de sa construction, est travaillé étrangement. Ce sont ces marques que nous sommes amenés à désigner lorsque nous nous demandons: "qu'est-ce qui nous fait RIRE ou SOURIRE dans cette page?". On peut relever des marques d'ordre:

- graphique: "stèque";
- phonétique: "Sarrasins de Corinthe";
- syntactique: "du duc d'Auge au duc d'Auge";
- lexical: les diverses dissonances;
- narratif: la motivation interne, qui détermine le nom des personnages plus par rapport à la nécessité de l'équivoque ponctuelle que par rapport à la cohérence générale du récit;
- logique: les anachronismes, l'auto-dérision;
- et même référentiel: le non-réalisme des événements.

Ces marques, nous les désignerons par le terme général de figures ou métaboles, qu'emploient les membres du groupe MÔ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Irinon <1970, p.24>).

Ainsi les pitreries de l'"humour" sont d'abord des manifestations rhétoriques. En les commentant, nous sommes amenés à reprendre le vocabulaire du stylisticien. Peut-on



poser que l'"humour" est une RHETORIQUE, suivant en cela l'affirmation de P. Guiraud dans son étude sur les JEUX DE MOTS (1976):

"les procédés rhétoriques ont une étroite parenté et affinité avec les jeux de mots" (p.83)?

Nous emprunterons à la RHETORIQUE GENERALE du groupe M0 (1970) une définition pratique de la rhétorique:

"la rhétorique est un ensemble d'ECARTS susceptibles d'AUTOCORRECTION, c'est-à-dire modifiant le niveau normal de REDONDANCE de la langue, en transgressant les règles, ou en inventant de nouvelles. L'écart créé par un auteur est perçu par le lecteur grâce à une MARQUE et ensuite réduit grâce à la présence d'un INVARIANT. L'ensemble de ces opérations, tant celles qui se déroulent chez le producteur que celles qui ont leur siège chez le consommateur, produit un effet esthétique spécifique que l'on peut appeler ETHOS et qui est le véritable objet de la communication artistique" (p.45).

Il faut noter cependant que la sensibilité aux effets "humoristiques" demande une certaine accoutumance: il y a une attente du lecteur, qui bien que relativement ouverte au commencement du texte inconnu, reste toujours dans le champ du SERIEUX: et c'est sur le fond de cette attente sérieuse qu'apparaît, en quelque sorte par contraste, les marques de la stratégie "humoristique". Peu à peu, le lecteur réorganise cette attente en fonction des particularités du texte: une CONNIVENCE s'établit et le lecteur entre dans le jeu.

Le lecteur est amené, dans ce contexte nouveau, à une attention nouvelle et les marques les plus subtiles lui deviennent perceptibles. Une sorte de hiérarchie des signes se fait jour; hiérarchie toute intuitive et frappée d'incertitude, mais hiérarchie fonctionnelle: du signe le plus marqué au signe le plus subtil, voire au signe NON-MARQUE dont le contexte implique une signification "humoristique", le texte révèle son relief. Ainsi les marques les plus visibles sont celles qui alertent le lecteur: leur rôle, on peut déjà l'avancer maintenant, est peut-être seulement de permettre une attention soutenue à d'autres indices, plus imperceptibles.

En apparence, les contraintes propres au GENRE ne sont pas respectées: le statut du texte apparaît différent de celui du roman sérieux, qui suppose le respect aussi strict que possible des règles de la langue (une rhétorique conventionnelle) et bien sûr, le respect des règles propres au genre, c'est-à-dire au mode d'énonciation: un texte écrit, récit de fiction, le ROMAN.

L'exclamation du duc d'Auge formule à notre place le scandale apparent du récit "humoristique":

"tant d'histoire < sans S > pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable";

le texte se dénonce en s'énonçant, il s'affirme avec insolence comme VIDE: tant de récit AVEC rien, tant de récit POUR rien.

Ce caractère "spectaculaire" du travail rhétorique de Raymond Queneau en a fait très vite un sujet d'étude. La liste est longue des nombreux ouvrages consacrés en tout ou en partie à la description et à la caractérisation de la rhétorique quénienne:

- DAUBERCIES, LE JEU DES MOTS CHEZ RAYMOND QUENEAU (1960);
  - GRANGE, LA CREATION VERBALE DANS "ZAZIE..." (1961);
  - LEON, "Phonétisme, graphisme et zazisme" (1962);
  - BOYER, "Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique" (1968);
  - BALIGAND, LES POEMES DE RAYMOND QUENEAU. Etude phonostylistique (1972);
  - DOPPAGNE, "Le néologisme chez Raymond Queneau" (1973);
  - PANAITESCU, "Ressources comiques du troisième français dans l'oeuvre de Raymond Queneau" (1974).
  - SIMATOS, LA RHETORIQUE DE DEDAÏLE (1980);
- sans oublier les travaux de Funtane, Waauff-Lethen, Michelson, Brüstle, Van Tresse, Lewi, Campana-Rochefort, Barras, Fournel, Schipper, etc.

Le projet des stylisticiens est principalement taxinomique; mais la classification linéaire des figures "humoristiques" ne rend pas compte de la variété et de la complexité des faits: les altérations décrites combinent les niveaux d'organisation et leur mise à plat pour les besoins de la description est contraire à la mise en évidence de leur effet combiné.

La lecture des Fleurs Bleues en donnera quelques exemples:

- "deux Huns": l'équivalent homophonique établi entre "Hun" et "un" superpose à l'énoncé cohérent "deux Huns" un énoncé d'une cohérence plus problématique: "deux uns". Cet énoncé qui apparaît comme en filigrane n'est pas totalement absurde: "deux uns", ce peut être deux chiffres "un"... L'étrangeté provient de ce que le système de référence de l'énoncé équivoque le déplace dans le champ mathématique: ce qui apparaît dans l'isotopie du récit, ce sont deux nombres cardinaux: qu'ont-ils à y faire?
- les deux syntagmes "Francs anciens" et "Alains seuls" participent de deux figures distinctes: et pourtant on les désigne tous les deux comme des jeux de mots... Le premier est une équivoque, dont la double lecture donne soit "habitants de la Francie âgés", soit "monnaie française antérieure au 1er janvier 1960"; l'indice du jeu de mots est soit l'inversion inhabituelle de l'épithète dans la première isotopie (anciens francs); soit son inadéquation classématique dans le second cas (vieux Francs). Le second syntagme appelle phonétiquement le mot "linceul", c'est une métanalyse qui permet la superposition des deux énoncés. Mais le second n'a pas de place, ni logique, ni même grammaticale dans le contexte.

\* \* \*  
\* \*  
\*

Aussi, c'est d'abord sous le masque du désordre que s'offre le texte: désordre que le lecteur et le critique s'occupent à réduire, c'est-à-dire à faire signifier.

Inaugurant cette recherche là où se manifeste son objet, nous étudierons d'abord la "rhétorique de l'humour" et le désordre textuel qu'elle organise, des figures élémentaires aux plus élaborées. Nous nous interrogerons sur la subversion des structures narratives par le jeu, ensuite sur les implications du jeu, jusque dans les contresens que peut nourrir l'assimilation de l'"humour" au jeu pur.

D'un désordre interne au texte, nous passerons à un désordre "externe": nous verrons l'importance du travail de la réénonciation. L'"humour" est aussi un jeu intertextuel dont les enjeux nous paraissent fondamentaux, parce qu'ils sont au fond les valeurs culturelles et esthétiques sur quoi se bâtit l'institution littéraire.

Apparent désordre, le texte déjoue l'auto-destruction et assure la circulation du sens: pour montrer comment le texte surmonte et justifie ses apories, nous aborderons une hypothèse pragmatique pour faire la synthèse des intuitions progressivement relevées par le commentaire: l'"humour" comme faire, l'"humour" comme plaisir, l'"humour" comme échange: l'"humour" comme rétention définitive, mais joyeuse, du sens.

Plaisir du non-sens malgré les risques qu'il implique, l'"humour" est-il un des moyens d'accomplir ce paradoxe: donner au récit la gravité d'une relative "vérité", sans manquer, dans cet effort, le simple et précieux plaisir du texte?

PREMIERE PARTIE:

L'"HUMOUR" COMME DESORDRE TEXTUEL

---

"La poétique moderne est née un jour, sous l'oeil amusé de Raymond Queneau, de l'accouplement inopiné d'Aristote et de Jorge Luis Borges"

(GENETTE, 1983, p.41).

## 1. LA DESORGANISATION A TOUS LES NIVEAUX

---

"Une rhétorique de l'absence et du néant"  
(BLANCHOT, 1943).

### 1.1. UNE ANTI-RHETORIQUE?

---

#### 1.1.1. LES METABOLES SINGULIERES

---

En bonne méthode, l'analyste de l'"humour" se munit d'une série de fiches et s'apprête à relever les effets de texte dont il vient de définir le critère. Il a copié son tableau de classification dans un bon ouvrage de stylistique, et, commençant par les niveaux d'articulation élémentaires, il obtient, par exemple, les résultats suivants:

#### (A) MORPHOLOGIE

\* métaplasmes:

- par addition: prosthèse ("y a pas ddifférence" DV 109); agglutination ("zossi" ZM 122); épenthèse ("squeleptique" ZM 137); paragoge ("pluss" DV 132)...



- par suppression: aphérèse ("pitaine" DV 30); syncope ("ostiné" ZM 15); apocope ("croyab" ZM 52)...

- par déplacement: contrepét: "grimoisse d'angace" (FB 119); "de muscadine et de grenadet" (ZM 185)...

- par division: diérèse ("couaille" ZM 131); contre-haplographie ("se tututurent" DV 111)...

- par assimilation: "esposée" (ZM 104); "escursion" (ZM 32)...

\* cacographies: "vagon" (DV 61); "meussieu" (DV passim); "houille" pour "ouïe" (ZM 100); "lagoçamilébou" (ZM 137); "polocilacru" (DV 24)...

\* métanalyses: "la liquette ninque" pour "hic et nunc" (ZM 131); "un grand brou. Ah ah" (ZM 127); "aussi faux que lorique" (FB 35)...

\* solécismes: "que nous vous admirassassions" (ZM 147); "il se tournit" (ZM 131); "il s'avisa d'intervindre" (ZM 131)...

## (B) LEXIQUE

\* barbarismes: "attentistes" (FB 50) pour désigner ceux qui sont dans une file d'attente; "l'arrivée de Lamélie ne change en rien son manque de comportement" (FB 51); "qu'elle se conjugue, la Julia!" (DV 16); "le plus héraut" (FB 53)...

\* affixations: "guillerettement" (FB 216); ou pire: "ératépiste" (FB 79); "faitdiverse" (FB 49); "itémissaesté" (FB 270)...

\* compositions: "adulte-nappigne" (ZM 249); "orthohippique" (FB 170)...

\* paraphrasie: "comme des chevaux sur la soupe" (FB 257); "un scepticisme solidement encré" (ZM 34)...

(C) SYNTAXE

\* pataquès: "qui va-t-à-zeux" (ZM 46); "aidez-moi z-à-retrouver" (DV 73); "des zaricots" (FB 267)...

\* répétitions: "le duc d'Auge dit au duc d'Auge" (FB 16); "avec l'air d'avoir l'air" (ZM 146); "le camp de campagne pour les campeurs" (FB 21)...

\* dislocations: "vous, dit Brébaga, ne supposez tout de même pas..." (DV 85); "je, lui dit-elle, désirerais..." (DV 100); "je, continua le passant en élevant le ton, vous disais donc..." (FB 29)...

\* zeugmes: "il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois; il battit des serviteurs, des servantes, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie, et, en fin de compte, ses flans" (FB 14); ou encore: "en prenant du même coup la position assise et la parole" (FB 51)...

\* hyperhypotaxe: "on s'est aperçu qu'il y avait quelqu'un qui avait suivi le convoi qu'on s'était pas aperçu qu'il le suivait, et devinez qui c'était qui?" (DV 96)...

\* ellipses perverses: "la bonne d'enfant, c'était lui! (...)  
Le plombier, c'était lui! (...)  
Le haricot de mouton, c'était lui!" (VI 102-103)...

Peu à peu, la recherche s'embarrasse. La première difficulté provient des contraintes propres au classement: chaque figure un peu compliquée pourrait apparaître dans plusieurs cases, et cela d'autant plus aisément qu'elle relève d'un niveau supérieur d'organisation (métalexème ou métataxe, dirait le groupe MQ).

Mais ces problèmes, après tout, sont ceux de toute description grammaticale ou stylistique, quoique rendus ici, par la malice du signifiant, plus ardues encore: l'enchevêtrement et l'abondance des métaboles sont tels qu'on en vient à suspecter toute irrégularité d'être intentionnelle, jusqu'à la moindre faute de typographe!

La seconde difficulté est plus significative: quelle cohérence, quelle finalité commune supposer à cet ensemble disparate de figures? C'est-à-dire, quel "éthos" décrivent toutes ces manifestations de l'"humour", quel projet rhétorique peut-on lire à travers elles? Car si on définit l'organisation rhétorique d'un texte comme le produit d'une stratégie de signification, le travail de l'énoncé manifeste un projet: c'est ce projet qui caractérise et individualise le système du texte.

Or, la singularité des figures mérite d'être formulée plus précisément, avant même de poursuivre la taxinomie commencée plus haut. Car on peut légitimement supposer que cette singularité retire tout intérêt à notre projet initial de classification, qu'elle nous invite à réajuster. Les tableaux d'occurrences rendent encore plus aiguë la question qui les suscite: qu'est-ce qui fait "sourire" dans le texte "humoristique"?

### L'"HUMOUR" COMME SYSTEME DE LA FAUTE

Ce qu'on peut constater dès à présent, c'est que la rhétorique de l'"humour" apparaît d'abord (même si elle se révélera plus équivoque) comme une PERTURBATION réitérée de l'ordre du signifiant:

"la performance de l'humour ou l'acte accompli par le mot d'esprit n'est pas simplement l'acte de faire rire, mais aussi, celui de faire TREBUCHER"  
(FELMAN, 1980, p.170).

Le lecteur est pris aux pièges du signe: sous ses yeux, le sens dérape, s'interrompt, se décale, se bouscule, tourne en rond dans le texte. Selon toutes les apparences, l'"humour" se manifeste comme le système même du non-sens, tout à l'opposé de l'usage sérieux de la langue, qui vise essentiellement à la COMMUNICATION, c'est-à-dire à l'échange du sens. Est-il ce que M. Blanchot appelait "une rhétorique de l'absence et du néant" (1947, p.31)?

Cette absence, c'est évidemment celle du SENS; ou plutôt de ce sens aisé, rassurant et familier, qui est celui du texte sérieux; on ne comprend pas où l'"humoriste" veur en venir. Plus directement, nous dirons que la métabole "humoristique" (du moins celles que nous avons relevées ci-dessus) paraît s'assimiler structurellement à la FAUTE: faute d'orthographe, de syntaxe, de vocabulaire (de logique, comme nous le verrons). Car qu'est-ce qu'une faute, sinon ce point remarquable du texte qui, interrompant la routine du déchiffrement, laisse soudain à nu le signifiant?

Nous ne faisons que suivre sur ce point P. Guiraud, qui dans son étude sur les jeux de mots, affirme que ceux-ci "reposent sur une défonctionnalisation du langage, sur l'exploitation des formes aberrantes ou accidentelles refusées par la communication normale telle que l'ambiguïté, la confusion, le lapsus, la cacophonie, etc."  
(1980, p.39).

Cependant si la métabole "humoristique" peut apparaître comme structurellement assimilable à la faute (c'est-à-dire identique quant à son principe formel), il est tout aussi évident qu'elle relève d'une INTENTION

RHETORIQUE. Or, dans son acception courante, la faute ne relève pas d'une stratégie signifiante: parler d'une "rhétorique" de la faute paraît paradoxal.

D'autant plus que dans le cas de l'"humour", la faute s'exhibe, elle se multiplie, elle s'exagère, sous de multiples formes:

- des redondances: "avec l'air d'avoir l'air" (ZM 160); "un postillon costumé en postillon" (FB 179); "voilà qui paraît louchement suspect" (VI 73);
  - des métanalyses: "du sous-sol émanait un grand brou. Ah ah" (ZM 151);
  - des allographies: "à stage-là" (ZM 137);
  - des cacographies: "encre" pour "ancré" (ZM 34);
  - des à-peu-près: "languistique" (FB 48);
  - des équivoques: "cônerie" (ZM 165);
- et toutes les figures déjà signalées.

Contrairement à tout projet rhétorique, en apparence l'"humour" produit du BRUIT et non du message. En théorie de l'information, on appelle bruit "toute action parasite qui, venant se superposer aux signaux, corrompt ceux-ci et diminue la quantité d'information transmise" (dictionnaire Lexis). C'est bien ainsi qu'apparaît l'"humour" dès le premier coup d'oeil au texte: une perte d'information.

Et ce constat se complète d'observations identiques qu'on peut faire au niveau de structures plus élaborées du texte.

### 1.1.2. LE DESORDRE DE BABEL

---

#### GENERALITES

On a vu comment l'"humour" joue un rôle perturbateur dans les structures élémentaires du langage; en avançant dans notre enquête, on peut étendre cette constatation au niveau plus complexe du "plurilinguisme" qui, selon M. Bakhtine, caractérise le roman (cf. 1978, pp.122 sq.).

C'est en effet à Bakhtine qu'on doit la mise en évidence et l'étude approfondie de l'usage des multiples sous-codes dont est fait le langage concret dans le discours romanesque. Il propose de mettre ainsi fin à la problématique longtemps critiquée de l'ECART, qui supposait de définir la langue comme un corps homogène sur le fond duquel apparaîtraient les styles comme autant d'idiolectes. Selon Bakhtine,

"c'est précisément la diversité des langages, et non

l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît  
comme la base du style"  
(1978, p.129).

Dans ce renouvellement théorique, Bakhtine éclaire ce fait d'expérience, à savoir que la considération attentive des productions langagières fait apparaître le caractère abstrait, pour ne pas dire imaginaire, de la notion de "langue" comme somme cohérente de tous les usages des locuteurs d'un même idiome.

Passé en effet un certain niveau de généralité, qui autorise à distinguer formellement des groupes linguistiques homogènes (les langues nationales, par exemple), on doit constater que la langue se structure concrètement avec autant de variété que la société de ses utilisateurs.

Inscrite dans une histoire et dans un espace social, la langue porte les marques de cet engagement concret, et apparaît comme la combinaison momentanément arrêtée sous le regard, d'un ensemble complexe de sous-codes linguistiques, plus ou moins autonomes, marginaux ou dominants, archaïques ou novateurs, spontanés ou institués, qui caractérisent chacun, sociologiquement et historiquement, tel ou tel groupe d'usagers.

Ainsi le romancier, qui produit une "réfraction" des langages dans son texte, doit-il prendre son parti du plurilinguisme concret:

"le romancier ne connaît pas de langage seul et unique, naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire. Il le reçoit déjà stratifié, subdivisé en langages divers"  
(BAKHTINE, 1978, p.152).

Ainsi, dans l'ensemble du code de la langue française, on peut distinguer un certains nombres de sous-systèmes:

- DIACHRONIQUEMENT, chaque époque voit la langue évoluer, et la grammaire historique peut montrer comment à telle période historique correspond, approximativement, tel état de langue;

- SYNCHRONIQUEMENT, pour un état de langue donné, on peut délimiter une infinité de "langues-dans-la-langue": jargons, argots, provincialismes, idiolectes individuels, etc.

Le degré d'autonomie linguistique de ces sous-systèmes est variable. Certains sont uniquement marqués par un lexique (jargons...), ou ne sont que des cryptogrammes du code majeur (verlan...). D'autres sont presque complètement autonomes, soit survivances régionales d'états de langues qui ont évolué isolément (dialectes, patois...), soit formes croisées avec des langues importées (sabir...).

La façon dont le romancier représente le



plurilinguisme concret caractérise, autant que l'usage des figures, son projet narratif, idéologique et rhétorique: sa stratégie de signification. Car la représentation littéraire du langage, dont M. Bakhtine écrit qu'elle est "le problème central de la stylistique du roman" (1978, p.156), est elle aussi soumise à des règles. Des règles, qui, bien qu'elles ne soient pas formulées expressément, bien qu'elles soient en perpétuelle évolution, sont effectives: nous allons voir comment leur déplacement constitue une des ressources de la rhétorique de l'"humour".

Tenant pour acquis que les lecteurs des textes de Queneau, s'ils ne sont pas compétents pour reconnaître les limites des sous-codes et les règles de leurs usages avec la certitude du grammairien, le sont suffisamment pour percevoir une variation avec un usage donné, on appellera DISSONANCE l'emploi d'un élément de sous-code dans un autre sous-code, sans que cette transposition fasse l'objet d'une convention admise (auquel cas il n'y a pas dissonance, puisque l'élément emprunté n'est plus senti comme étranger au sous-code où il apparaît).

#### DISSONANCES DIACHRONIQUES

Les dissonances diachroniques ou archaïsmes sont abondantes dans LES FLEURS BLEUES, bien évidemment parce que ce roman est fondé sur la perversion des effets de réel dans le récit historique. Mais il convient de distinguer la dissonance proprement dite de l'effet "humoristique" apporté par les MIMOLOGIES, c'est-à-dire par la retranscription graphique des réalisations individuelles.

La mimologie suppose la cohérence de la transcription, tandis que la dissonance est une incohérence. C'est ainsi que les archaïsmes du discours relayé par le narrateur (au style direct) ne sont pas "humoristiques", puisqu'ils sont acceptés dans le cadre de la convention réaliste: il est normal que les personnages situés à une époque historique donnée parlent une langue qui évoque celle de ce temps-là; c'est un des "effets de réel" du roman historique.

Ce qui est essentiel à notre propos, c'est de montrer que l'archaïsme et la dissonance en général font effet "humoristique" quand ils sont incongrus: ponctuels, inattendus, inexplicables --quel que soit le discours où ils se manifestent. Il faut bien noter que les marques de la vieille langue ne sont pas productrices d'effet "humoristique" EN SOI: il suffit de les concevoir intégrées au projet mimologique qui est celui du récit historique. Les archaïsmes ne prennent cette valeur que dans la mesure où la règle sérieuse n'est pas respectée: il n'y a pas imitation de la vieille langue, mais usage pervers de celle-ci: ce que Queneau en garde, c'est seulement ce qui en

fait l'étrangeté aux yeux d'un lecteur moderne. Ce qui est "humoristique", c'est le système GENERAL du texte, qui fait voisiner, dans un même énoncé (pour un même locuteur) des états de langue historiquement incompatibles: "qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là? Je ne les entrave point?" (FB 42).

Il y a sans doute un effet d'étrangeté des graphies archaïques; mais cet effet est renforcé par sa rareté. Queneau les emploie ainsi de manière irrégulière, alternant forme moderne et forme ancienne ("le duc vuida plusieurs petits verres" - FB 33), non pas comme moyen du réalisme, mais comme moyen d'en jouer, de se moquer du roman historique, justement. Par ailleurs, on rencontre des dissonances chronologiques dans les autres romans, où elles ne sont pas motivées.

Leur diversité est grande, intéressant tous les niveaux d'articulation:

- archaïsmes graphiques: "bien amé" (FB 15), "vuider" (passim), "hyver" (ibid.), "acort" (p.26), etc.
- phonétiques: "ffrançouèze" (ZM 130 & FB 35), "françoué" (FB 42), "nigroman" (FB 35), "borgeois" (p.72), etc.
- lexicaux: "feudal" (FB 15); "épouvantement" (p.33); "gabance" (p.15); "ardoir" (p.35); etc.
- syntaxiques: inversion ("Joachim me prénomme" - FB 17); emploi non systématique des pronoms ("point ne le devine" - FB 86); participe absolu ("à l'étage second parvenue" - ZM 140); etc.

En fait, la dérision ne porte pas sur les archaïsmes eux-mêmes, mais sur le genre littéraire dans lequel Raymond Queneau feint de se placer en écrivant LES FLEURS BLEUES: le récit historique réaliste. Plus précisément, il y a dérision du relais de parole imaginaire qu'est un texte du XXème siècle "imitant" les vieux états de la langue.

Ce que les archaïsmes manifestent, c'est un effet d'osmose entre des discours normalement indépendants: celui du narrateur et ceux de la fiction (les personnages); plus encore, c'est l'osmose de tous les discours, même dans les romans situés à une époque contemporaine; la séparation des langages s'est perdue dans la fête langagière.

C'est ainsi que les archaïsmes sont aussi présents dans des discours non-relayés, comme le discours du narrateur, qui devrait être exclu de la mimologie: "se signa le héraut" (FB 55). Il y en a aussi dans ZAZIE: "coyon" (p.178), et dans le VOL D'ICARE: "point ainsi ne me nomme" (p.29); "je n'ose" (p.40); "pas à ma souvenance. Point ne suis fol" (p.208).

La dissonance diachronique la plus courante est l'archaïsme, mais il ne faut pas oublier aussi les anachronismes: apparitions d'éléments de discours incompatibles historiquement dans la même isotopie: "nous n'allons pas nous chamailler pour une question de

signifiants" (VI 143 - cf. pp.186-187).

Ainsi l'archaïsme se trouve assimilable à la graphie pseudo-phonétique: il produit la même étrangeté. Mais tandis que la dérision graphique affecte l'écrit, la dérision dissonante affecte le romanesque, en tant que type de narration défini par la convention. Les genres s'entremêlent, se confondent, et l'enlèvement de Gabriel dans ZAZIE devient une chanson de geste:

"courons sus aux guidenappeurs, et à la Sainte Chapelle nous le délivrerons" (ZM 105).

### DISSONANCES SYNCHRONIQUES

La manifestation du plurilinguisme dans ce que M. Bakhtine appelle le langage "réfracté" du roman est tout aussi réglée que l'organisation graphique, lexicale ou syntactique du texte: c'est ce que l'usage "humoristique" de la dissonance met en évidence en quelque sorte expérimentalement.

Chaque sujet qui prend la parole dans le texte (le narrateur ou ses personnages) est censé employer un discours cohérent. C'est la cohérence de ce discours qui est réglée tacitement: cohérence interne (pas d'éléments inadéquats) et cohérence externe (le discours n'est pas perçu comme écart dans le contexte où il s'enchaîne).

C'est ainsi que le roman (surtout le roman moderne) reproduit, de manière plus ou moins directe, de multiples sous-ensembles du code commun: c'est la fonction, on l'a dit, des mimologies que d'imiter les discours-types. Mais la mimologie a des limites: tous les idiolectes concrets ne peuvent apparaître tels quels dans le texte romanesque; ou bien ils sont réécrits (c'est le cas, par exemple, du langage populaire dans le théâtre de Molière ou le roman du XIX<sup>e</sup>me), ou bien ils sont simplement interdits (l'argot).

A chaque locuteur (narrateur ou personnage) est donc attribué un idiolecte (un usage individuel du code commun) plus ou moins caractéristique; les règles de cohérence et de réalisme imposent à la fois une certaine adéquation entre le discours et le locuteur, et l'homogénéité de ce discours: ne pas dire n'importe quoi, et à n'importe quel moment.

L'"humour" est produit par exemple:  
- quand un animal parle... et parle en outre une langue raffinée: c'est le cas des chevaux des FLEURS BLEUES; "eussiez-vous souhaité que je me laissasse faire?" demande Démosthène, le bien nommé (FB 35). Même le perroquet Laverdure, condamné au ressassement, intervient soudain par un idiolectisme philosophique: "nous ne comprenons pas le hic de ce nunc, ni le quid de ce quod" (ZM 147); à l'inverse, Phélice, fille du duc d'Auge, ne sait que

bêler...

- quand une comtesse emploie un langage de poissonnière: "vous nous reluquez comme si qu'on vous avait vendu des zaricots qui veulent pas cuire" (FB 267); à l'inverse, Cidrolin a quelquefois des tournures de Précieuse: "vous souffrîtes?" (FB 66), et Julie un lexique d'académicien: "une véritable hétaïre" (DV 20); le capitaine Bordeille est "ravi d'avoir jacté avec autant de distinction" (DV 31) et Valentin Brû retrouve la syntaxe du Grand Siècle: "la lui pourrait expliquer" (DV 64);

- enfin, et surtout, quand le narrateur emploie des formes qu'on n'attendrait pas dans le sociolecte littéraire qui paraît être de droit le sien:

\* langue familière: "pogne" (VI 78); "coinstot" (DV 70); "ce qu'il venait foutre en sa boutique" (DV 47); "repiquer au truc" (FB 49); etc.

\* langue précieuse: "obnubiler" au sens classique (VI 106); "céruléinité" (VI 228); "ecphractique" (FB 32); etc.

\* langue technique: "Gabriel s'apprêtait à masser et, dans ce but, bleuissait son procédé" (ZM 129).

\* vocabulaire tabou: "il voulait faire de l'ironie, le con (...) Un gérant, plus con encore..." (ZM 131);

\* désinvoltures: "la sonnerie du truc-chose se mit à téléphonctionner" (ZM 137).

Les énoncés peuvent donc être hétérogènes, entrecroisant les sociolectes incompatibles:

- le discours du duc d'Auge est l'exemple de la dissonance pratiquée comme un des beaux-arts; il est grossier: "c'est un con, votre astrologue" (FB 148); il parle petit-nègre: "moi pas aller croisade" (FB 56); il sait "néologiser" à l'occasion: "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" (FB 42).

La dissonance atteint ses sommets quand elle combine de manière étroite les niveaux de langue: "elle lui foutit un bon coup de pied sur la cheville" (ZM 100 - passé simple littéraire + lexème argotique); "ce qu'il venait foutre en sa boutique" (DV 47 - lexème argotique + syntaxe classique).

Le narrateur ne se fait pas prier pour exhiber la dissonance, voire en la préparant:

"vous eûtes raison d'émigrer, Joachim, dit le comte dans cet excellent français que tout européen cultivé parlait à l'époque. Voyez, si j'ose dire, cette nuit du quatre août, les aristocrates français n'arrêtent pas de faire des conneries" (FB 221).

Mais la dissonance n'est pas seulement limitée aux chevauchements des niveaux de langue et autres sous-ensembles d'un même idiome; une des réussites les



plus spectaculaire du babélisme quénien reste la mimologie du baragouin, de ce que Zazie nomme superbement "les langues forestières" (ZM 92):

- imitation phonético-graphique: "dressé" devient "tressé", "three" devient "sri", "well" devient "ouell" (FB 22); qui s'étend même aux emprunts lexicalisés: "fouftballe" (DV 131); "sandouiche" (DV 65); "chécande" (DV 82); surtout dans ZAZIE, des célèbres "bloudjinnzes" (p.47) au "baïlle-naïte" (p.94), du "coboille" (p.112) au "ouisqui" (p.149), sans oublier l'extraordinaire "apibeursdétouillou" (p.150);

- imitation lexicale: "vous ferchtéez l'iouropéen" (FB 19); ou barbarisme: "on veut ouïr", crient les touristes de ZAZIE (p.96);

- enfin, la verve quenellienne se donne libre cours, entremêlant les idiomes: "adios amigos, tchinn tchinn, à la prochaine" (ZM 168); "vous comprenez le latin peut-être? Usque non ascendam anch'io son pittore adios amigos amen et toc" (ZM 78); "male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reason why this man Charles went away" (ZM 92); ou encore: "wie sind arrivati? sri hundred yards? Andiamo!" (FB 20).

\* \* \*  
\* \*  
\*

Encore une fois, soulignons que la structure de la dissonance n'est pas originale: l'archaïsme, le pérégrinisme sont des figures tout aussi courantes que les figures rhétoriques élémentaires. Ce qui en fait la spécificité chez Queneau, ce n'est pas leur principe formel, après tout familier, que leur DESORDRE.

Par exemple, les archaïsmes des FLEURS BLEUES pourraient être sérieux, comme ils le sont chez Alexandre Dumas, Walter Scott ou Zoé Oldenburg... C'est leur emploi désordonné qui les fait "humoristiques".

Autre exemple: le langage cru de Julia, la langue familière de Valentin ne seraient pas pour nous surprendre si Queneau ne mêlait pas dans le vocabulaire de la première les mots plus rares aux grossièretés; s'il ne faisait pas alterner, dans le discours du second, les aphasies, les naïvetés, avec une aisance qui confine parfois à la logorrhée.

Ce qui importe dans la dissonance à visée "humoristique", ce n'est pas de savoir quels types de sous-codes sont en jeu à tel ou tel niveau d'organisation (phonique, graphique, syntactique, etc., dédoublés selon l'opposition synchronique/diachronique), mais comment l'"humoriste" déroute notre attente, fût-elle préparée par le contexte.

Ce fait est confirmé par des dissonances combinées,



qui mêlent des sous-codes incompatibles, comme l'argot et a vieille langue dans "moult te goures" (FB 18) ou "je ne les entrave point" (FB 42).

Encore une fois, l'"humour" nous semble se résumer à cette fuite constante loin de toute régularité, loin de toute assurance. Ce perpétuel décalage, nous l'appellerons perversion: c'est cet usage tout juste faussé de figures répertoriées qui est pervers. Il institue dans le texte la déroute réitérée du sens, saluée par notre rire.

La dissonance, perversion de l'unité des discours, introduit à l'analyse de la perversion du dispositif narratif: chronologie, personnages, effets de réel, etc.

## 1.2. LES APPARENCES D'UNE SUBVERSION DU RECIT

---

### 1.2.1. PERVERSIONS CHRONOLOGIQUES

---

Notre parcours des formes du désordre "humoristique" (c'est-à-dire de la production de non-sens dans l'énoncé) se poursuit avec une des structures fondamentales du récit: c'est la CHRONOLOGIE, qui organise la succession des événements et leur durée. On sait que le récit a son temps propre, dont le rapport à la durée historique est assuré par les conventions chronologiques.

On peut essayer de montrer comment Queneau perturbe ces conventions, en des points du récit où nous relevons des phénomènes "humoristiques":

"Queneau s'amuse à accélérer ou à ralentir, à détraquer le rythme, le mouvement romanesque. Avec une désinvolture qui tente de détruire jusqu'au livre lui-même, il s'amuse à truquer, puis à dévoiler le truquage, à répéter, à se contredire" (DAUBERCIES, 1960, p.122).

Les types de perversion chronologique varient selon les romans; dans LE VOL D'ICARE on relève un rythme rapide d'enchaînement des événements, qui n'est pas sans évoquer l'agitation frénétique des premiers films muets:

LN rit.  
Le restaurant.

GARCON (un autre)  
Quel grand plaisir! Veuillez vous asseoir.

Icare s'assoit, LN aussi, à côté de lui. Elle prend la carte d'un air décidé.  
Ils mangent.  
Icare paie et ils s'en vont.

La chambre (...)"  
(VI 32).

LES FLEURS BLEUES, par contre, se caractérise par la structure en contre-point systématique, combiné avec l'évolution d'une des isotopies (celle du Duc d'Auge) qui finit par "rattraper" l'autre (par bonds de 175 ans).

Si dans le premier roman, la perversion dominante est celle du rapport entre la durée réelle de la lecture et la durée dans l'univers diégétique (peu de texte pour beaucoup d'action), dans le second, c'est plutôt le principe même de chronologie (comme structure syntagmatique des événements) qui est perverti.

### LE CONTREPOINT

On définit le contrepoint comme une forme de récit où "plusieurs isotopies distinctes se poursuivent en alternance" (DUPRIEZ, 1980, p.133):

"l'isotopie est un terme proposé par Greimas. (...) Considérons un mot lexical; inséré dans un texte, il renvoie non seulement à un sens, mais à un référent (...), il parle de quelque chose qui fait partie du monde. Le type de réalité invoqué par l'ensemble des éléments du texte constitue l'UNIVERS DU DISCOURS ou isotopie. Il y a une isotopie quand les mots renvoient à un 'même lieu'" (ibid. p.268).

LES FLEURS BLEUES révèle une architecture contrapuntique: les deux isotopies entretissées savamment par Queneau sont, d'une part, celle organisée autour de Cidrolin; d'autre part, celle organisée autour du duc d'Auge.

Il faut noter que la seconde est plus complexe encore, dans la mesure où à chacune de ses réapparitions, les embrayeurs chronologiques, c'est-à-dire les indices de l'époque historique (civilisation, langue, références à l'actualité, etc.), sont chaque fois différents, bien que la continuité du récit soit elle aussi assurée par les personnages et leurs préoccupations.

Mais cette structure narrative originale n'est pas en soi "humoristique"; au contraire, sa complexité tire le texte vers une réflexion sur l'Histoire qui est plus métaphysique encore que littéraire --de toute façon, SÉRIEUSE. Mais elle est l'occasion de multiplier les perturbations DE CETTE STRUCTURE MEME! En quelque sorte, Queneau utilise la fiction chronologique comme objet de son travail "humoristique"; elle lui fournit de multiples occasions de nous dérouter plaisamment.

L'"humour" se manifeste de manière systématique, aux transitions entre les isotopies, qui sont l'occasion d'ambiguïtés et de diaphores. En particulier, le jeu des

pronoms permet de créer des actualisations équivoques:

"... le duc d'Auge finit par s'endormir.

Il habitait une péniche amarrée à demeure près d'une grande ville et s'appelait Cidrolin" (FB 16).

"... sa chaise longue l'attend sur le pont. Il se couvre le visage d'un mouchoir et le voilà bientôt en vue des murailles de la ville capitale, SANS SE PREOCCUPER DU NOMBRE DES ETAPES" (FB 17):

dans ce cas, c'est l'élément final qui ajoute à l'effet de déroute du reste de l'énoncé une valeur "humoristique" indiscutable; c'est justement parce qu'il fonctionne comme diaphore, lisible dans chacune des deux isotopies. En effet, Cidrolin rêvant se soucie peu du chemin à parcourir, et le duc peut très bien être pressé...

Le traitement de la plupart des transitions entre les isotopies est basé sur le même principe, mais chaque fois différemment. Voici quelques exemples:

- "Il <Cidrolin> déguste enfin trois verres et demi d'essence de fenouil, et, en fin de compte, il se couche et s'endort. Il se trouve face à face avec un mammoth, un vrai" (FB 103);

- "Il ne sent plus la terre ferme sous ses pieds, il a l'impression de vaciller, la chaumière commence à voguer incertaine, il va pouvoir s'étendre sur la chaise longue sur le pont, mais une fillette le réveilla..." (FB 110) (noter l'usage des temps verbaux);

- "<Cidrolin> décida de s'endormir. Il y eut quelque mal, mais il y parvint. Un cheval lui adressait la parole. - Je peux dire un mot? demanda Sthène" (FB 132);

- "Il ferma les yeux. - Je me demande quelle tête elle aura, murmure-t-il encore.

Nous verrons cela tout à l'heure, dit le sire de Ciry à ses deux beaux-frères..." (FB 117).

On assiste tout au long du roman à l'érosion du contrepoint, avec la disparition progressive de la motivation du passage de l'isotopie à l'autre (le sommeil), et avec l'effacement progressif des oppositions historiques. C'est ainsi que le dernier chapitre multiplie les effets "humoristiques" uniquement déterminés par le travail préparatoire des chapitres précédents.

Ce fait démontre l'importance du CONTEXTE: dans certains cas, l'"humour" fonctionne EN SITUATION, à propos d'énoncés qui ne portent pas de marques particulières. Par exemple, lors de la rencontre Auge/Cidrolin (chap. XVII), cette réplique du duc n'est "humoristique" que dans la mesure où elle fait référence au contexte:

"moi aussi j'ai été peintre, ce qui peut paraître curieux pour un duc, un duc qui a fait les croisades. J'étais même un spécialiste de la peinture pariétale" (FB 226).

Même la graphie peut avoir son importance: le duc ou ses compagnons disent "chevaus" mais Cidrolin ou Lalix disent

"chevaux" (FB 228 & 248).

Tout le sel de certaines répliques repose sur l'effet du contexte: quand le duc avoue qu'il a "toujours rêvé d'habiter sur une péniche" (FB 236) et Cidrolin, symétriquement bien sûr: "j'ai parfois l'impression de les avoir déjà vus en rêve" (248).

Le jeu des isotopies conditionne l'effet "humoristique" des références à l'histoire des sciences: alchimie, préadamisme..., mais aussi les répétitions (colères du duc, dialogues avec l'abbé, "et ils jouèrent jusqu'à l'aube" <FB 110 & 248>, etc.). Il autorise aussi des manifestations ponctuelles, comme la présence de l'abbé Biroton, sous les traits d'un quasi-clergyman à mobylette (FB 45).

#### ANACHRONISMES

L'anachronisme est défini comme l'apparition, dans un récit situé à une époque historique donnée, d'un élément qui appartient à une époque postérieure ou antérieure: notion, objet, comportement, référence culturelle, etc.

Les anachronismes sont naturellement privilégiés dans LES FLEURS BLEUES, mais on en rencontre aussi dans LE VOL D'ICARE: "voilà qui est bien pirandellien" (p.14). Les plus simples sont produits par des références à des isotopies historiques non-compatibles avec celle où se situe apparemment le récit; étant entendu que cette incompatibilité est réglée par la convention, et qu'elle est d'autant plus stricte que l'ambition du récit est le réalisme. Ainsi, peuvent apparaître comme des anachronismes "à-compte provisionnel... l'emende... frais d'enregistrement... timbre" (FB 56), bien que ce vocabulaire moderne évoque les tracasseries fiscales et judiciaires qui sont pratiquement transhistoriques!

L'anachronisme peut être prospectif comme dans l'exemple précédent, ou rétrograde, comme dans cet énoncé du duc: "je vais aller chasser la grosse bête, l'aurochs ou l'urus, par exemple" (FB 93), ou dans la chasse au mammoth (FB 103).

L'anachronisme peut être l'effet d'une figure qui porte sur des niveaux moins complexes de structuration; par exemple, c'est une substitution dans un syntagme figé qui produit les "compagnies royales de sécurité" (FB 53) ou encore "mire de quartier" (p.73) qui est la transformation de "médecin de quartier".

L'anachronisme peut être simple, mais aussi complexe: dans la bouche de Louis IX, le nom de Salammbô peut encore être accepté, dans la mesure où on peut



considérer qu'en tant que personnage historique, la princesse punique lui est antérieure. Mais il est évident dans le texte de Queneau (FB 25), que l'on ne peut plus penser à Salammbô sans penser, évidemment, à Flaubert... On voit comment l'énoncé ne prend sens qu'en situation; si, telle quelle, la référence à Salammbô n'est pas un anachronisme dans la bouche de Louis IX, c'en est un dans le roman de Queneau. Mais un anachronisme qui n'en est pas un, un anachronisme justifiable, un anachronisme pervers:

"on ne prend pas la Bastille tous les jours, surtout au treizième siècle" (FB 36).

Ce qui caractériserait le mieux le traitement infligé au réalisme historique, c'est sans doute la DESINVOLTURE. On comprend que ce qui intéresse Queneau, ce n'est pas l'imitation d'un passé qu'on s'efforcera de rendre dans son "authenticité", d'ailleurs bien problématique. C'est plus subtilement un jeu avec les conventions littéraires, une perpétuelle incongruité qui produit le plaisir de l'"humour" par une désorganisation des structures du réalisme narratif.

Une forme singulière de l'anachronisme est l'hystérologie, qui ajoute à l'incongruité historique une impossibilité logique. On appelle hystérologie,

"dans un récit, la circonstance ou le détail qui devait être après <et qui> est situé chronologiquement avant"

(LITRE, cité par Dupriez, 1980, p.241).

"Sthène se mit alors à dégoiser son répertoire à tue-tête. Il en était à un rondeau que Charles d'Orléans S'APPRETAIT à écrire..." (FB 72).

Encore une fois on retrouve la faute, ici une faute à la fois logique et narrative. L'"humoriste" semble travailler le récit contre le récit, induisant des détournements du sens dont la motivation nous échappe encore.

### 1.2.2. LE STATUT PROBLEMATIQUE DES PERSONNAGES

---

Le "personnage" romanesque se définit aujourd'hui comme le point focal d'un ensemble de fonctions dans le récit. Il est l'unité à laquelle est attachée un certain nombre de caractères définis par la convention. En tant qu'élément structurant de la narration, le personnage est aussi l'occasion pour l'"humoriste" d'exercer ses talents de perturbateur.

La question du personnage apparaît formellement par le court-circuit ou la mise en abîme: c'est évidemment

le cas dans le dialogue entre Hubert et Morcol à propos de l'affirmation du premier: "un personnage de roman ne peut devenir un personnage de théâtre" (VI 85). Question centrale posée par le texte qui joue de l'indétermination des genres.

Le NOM du personnage est le caractère qui assure son unité, malgré l'évolution du récit et les changements de son statut actanciel. A l'image de la personne réelle, le personnage est douée d'une unité psychologique, de traits de caractères, et enfin d'un nom invariable. C'est cela même que Queneau met en question en affublant, à chaque occurrence de son nom de famille, le beau-frère de Valentin dans LE DIMANCHE DE LA VIE; la déroute produite par une telle profusion de patronymes est telle que les critiques ne sont pas d'accord sur leur nombre: A. Blavier en compte 64 (1961, p.40), et A. Bergens 47 (1975, p.213)... (Cf. PRINCE, 1969).

Cette fantaisie n'affecte pas tant le personnage (qui est bien identifiable!) que son statut: sa situation centrale, qui est la sienne dans le récit traditionnel, est en quelque sorte déplacée. A la limite, l'importance fonctionnelle du personnage comme actant est réduit au seul fait de porter un nom, ou encore de justifier le nom qu'il porte; on dirait que Queneau introduit des personnages pour le seul plaisir de les nommer:

"le monde des personnages de Queneau est une sorte de ballet où s'agitent des ombres qui portent des noms burlesques comme on porte des masques: un monde peuplé non de personnes, mais de personnages"  
(DAUBERCIES, 1960, p.100).

C'est le cas dans LES FLEURS BLEUES des multiples noms mystérieux, qu'on croirait inventés par l'auteur pour l'occasion, et qui sont de vrais archaïsmes: Godons, Brabançons, Néerlandais, Suomiphones, Pictes, Gallois, Tiois, Norois; ou des citations: Amaurotes (Rabelais), Hamaxobiens (Hérodote); ou encore des personnages historiques: Mostanser Billah. On retrouve la primauté du signifiant: c'est la matérialité du signe qui motive son apparition et son emploi, non son référent.

On trouve la preuve de cette motivation formelle dans l'abondance des jeux sur la DENOMINATION:

- l'acrostiche: les prénoms d'Auge et de Cidrolin sont Joachim Olinde Anastase Crépinien Honorat Irénée Médéric, soit: J.O.A.C.H.I.M. (FB 255-256); ceux du gardien d'immeuble, Louis Antoine Benoît Albert Léopold Antoine Nestor Charles Emile, soit: L.A. B.A.L.A.N.C.E. (c'est -à-dire le cafardeur en argot...) (FB 250);  
- la remotivation: Aroun Arachide (ZM 184) est une paronomase d'Haroun Al-Raschid, le prestigieux calife des MILLE ET UNE NUITS; ou Altaviva y Altamira, pour lequel Beaumarchais et la géographie préhistorique se sont croisés; ou encore la tribu des féroces Hain Tenys Mérimas, allusion à un titre de J. Paulhan (LES HAIN-TENYS, POESIE DE DISPUTE, 1939 - DV 57); ou plus simplement Virole, Balustre (DV), Pédro-Surplus (ZM), etc.

- la paronomase: Taïau, Taïo, Thailault, Allali et Cétéra (FB 40); le Paltoquet (DV 183); Barbouze de chez Fior (ZM 9), etc.
- l'accumulation: Julia Julie Antoinette (DV 19) et Chantal Marie Berthe Eléonore (DV 21);
- l'incongruité: la veuve Mouaque "comme tout le monde, qu'elle ajouta" (ZM 107); Jeanne Lalochère (ZM); Panigère, Parpillon, Foucole, Panneton, Poucier (DV); Onésiphore Biroton (FB), etc.

La dénomination "humoristique" remplace l'effet de réel qui est la sienne dans la fiction, par un "effet d'étrangeté" qui provient de la remotivation parasitaire du signifiant; le personnage semble être soumis à la forme de son nom qui dicte son apparition par une pure analogie phonétique ou logique.

Le désordre de la dénomination rejoint de multiples effets de miroir commentés par J. Bens au Colloqueneau de Verviers (1982): personnages protéiformes (le Troussaillon de ZAZIE), personnages bi-sexuels (Gabriel/Gabriella et Marcel/Marceline), noms masculins pour des personnages féminins et vice-versa (Yoland, Lucet/ Bertrande, Sigismonde), noms humains pour des animaux (Démosthène, Stéphane), etc.

Avec le personnage, une des figures centrales de l'idéologie réaliste de la fiction est ainsi mise à mal: c'est une des conséquences subversives du travail de l'"humour".

### 1.2.3. UN ANTI-REALISME ?

---

Le projet réaliste d'un texte implique que l'isotopie présente un certain degré d'analogie avec l'univers empirique: cette analogie mesure la vraisemblance, fixée par la convention, c'est-à-dire par l'idéologie.

Le code accepte des degrés de vraisemblance fort variables, mais organise les isotopies non-réalistes selon des sous-codes plus ou moins différenciés: fantastique, féerie, épique, science-fiction, etc.

Le travail de l'"humoriste", dans ces conditions, se ramène à une recherche continue de l'indétermination: le texte "humoristique" travaille la convention réaliste sans respect des limites entre les genres. Sur un fond réaliste --car le texte semble généralement respecter ces conventions-- apparaît soudain un effet d'irréel ou plus exactement "d'anti-réel" qui provoque la réaction caractérisée par S. Potter. Ainsi que le signale V. Panaitescu,

"ce qui caractérise les "humoristes", ce n'est pas un réalisme balzacien, c'est plutôt un REALISME FANTASTIQUE dans le genre des contes de fées" (1971, p.98).

Mais alors que le merveilleux du conte de fées est un système d'irréalité qui possède une certaine régularité et une certaine finalité, l'anti-réalisme "humoristique" n'est jamais que la rupture de l'isotopie, comme la dissonance est la rupture de la cohérence de l'énoncé: incongruité.

On trouvera un exemple singulièrement frappant de ce fantastique dans LE VOL D'ICARE, roman basé sur la coïncidence "accidentelle" entre l'isotopie première du roman (le monde des écrivains Lubert, Surget, etc.) et celle secondaire de leurs oeuvres: Icare, Corentin Durendal, Maître tout, Adélaïde, etc. C'est ainsi que les personnages disparaissent sous les yeux (sous la plume) de leur créateur:

"je vois donc Corentin Du... mais non, je ne le vois pas!"

tandis que les amoureux se retrouvent dans le roman de Surget parce qu'ils

"doivent venir de chez Jean";

et bien entendu,

"ils disparaissent, Jean les ayant transportés au bois de Vincennes" (VI 174).

Ce que l'"humour" met en évidence est à la vraisemblance ce que l'arbitraire est au signe: le fait que l'effet de réel est toujours un effet de l'art, comme le constate Valentin (DV 63). C'est ainsi qu'il est aussi aisé de produire du non-réel vraisemblable que du réel invraisemblable: les formes littéraires sont exactement les mêmes dans le reportage et dans le récit de fiction.

Cette incertitude fait le confort du récit réaliste, qui s'efforce de s'assimiler, autant que possible, à une "histoire" réelle. On peut montrer que Queneau utilise cette ambiguïté liée à toute fiction, pour renforcer l'incertitude qu'il se plaît à installer dans sa narration. Incertitude qui est la perversion par excellence: ni subversion évidente, ni acceptation limpide, juste une inquiétude indécélable et pourtant efficace.

Chevaux qui parlent, humains qui bêlent, personnages qui s'échappent du papier, sont les exemples les plus spectaculaires; il faudrait aussi citer les détails innombrables de l'irréel "humoristique": "le gras-double aux pointes d'asperges" (DV 37), le café qui fait dormir Julia (DV 162), Morcol qui dessoûle en une ligne (VI 35), la "chartreuse chaude" (ZM 51), etc. Il faut, avec C. Leroy, parler de "limites non-frontières entre humour et fantastique" (1980).

Le réalisme québécois est donc là avant tout pour faire ressortir, sur un fond de banalité, l'anti-réalisme "humoristique", que C. Simonnet appelle très justement l'INSOLITE:

"il apparaît de façon évidente, à la lecture de n'importe lequel des livres de Queneau, que la transposition et l'éclairage du réel s'effectuent sous le double signe du banal et de l'insolite" (1962, p.63).

C'est ce travail que S.B. Fertig, dans sa thèse (1982) et dans son intervention au colloque de Verviers appelle "défamiliarisation", ou, d'après V. Chlovski: OSTRANENIE (op. cit., p.110), qui consiste à couper le réel du système habituel de sa représentation, qui le rend à la fois familier et inoffensif, banalisé par la dénomination.

Comme le jeu aléatoire avec le signifiant rend au signe sa pleine épaisseur, son étrangeté objectale, les procédés de la défamiliarisation rendent au référent son indétermination native: son NON-SENS. Un de ces procédés, commentés par C. Simonnet (1962) et par S.B. Fertig (1982), est l'usage de périphrases inutiles, employées pour désigner des objets --comme si on avait perdu leur nom, c'est-à-dire l'usage familier du monde.

C'est, dans LE VOL D'ICARE, "une voiture sans chevaux dans laquelle sont assis deux ours" (p.109); dans LES FLEURS BLEUES, "ce sont bestioles vives et couinantes qui courent en tous sens sur leurs pattes rondes. Elles ne mangent rien de solide et ne boivent que du pétrole. Leurs



yeux s'allument à la nuit tombante" (p.45); ou dans LE DIMANCHE DE LA VIE, "un endroit, situé dans les gares, où l'on pouvait déposer des colis, valises ou musettes sans crainte qu'on vous les dérobat, l'administration des chemins de fer se chargeant gracieusement de leur surveillance, et ce, moyennant une somme modique" (p.66).

Un autre procédé consiste à brouiller l'isotopie en laissant coexister, sans résoudre l'ambiguïté qui en résulte, deux ordres de réalité incompatibles: comme la fin de ZAZIE, quand le perroquet Laverdure et son maître Turandot échangent (semble-t-il) leurs rôles:

"- Et si je me mettais dans la cage, dit Turandot, et que ce soit Laverdure qui me porte? (p.186)

(...)

- Alors au revoir, les gars! dit Laverdure.

- Tu causes, tu causes, dit Turandot, c'est tout ce que tu sais faire.

Et ils s'envolèrent dans la direction Bastille" (p.187).

On retrouvera la même ambiguïté à la fin du VOL D'ICARE: Icare est-il tombé, ou tombe-t-il encore? Cette question, nous le verrons, souleva une controverse significative au Colloque de Verviers...

Ce qui fait l'anti-réalisme "humoristique", ce n'est pas l'institution d'une réalité présentée d'emblée comme différente (comme la féerie ou le fantastique): c'est au contraire un hyper-réalisme qui suspend l'illusion de familiarité que l'épaisseur du langage interpose entre le monde et le sujet, pour le rendre à une perception quasi-phénoménologique (cf. FERTIG, op. cit.). Comme l'écrit M. Blanchot:

"cet art surmonte le réalisme et, en le serrant au plus près, par un accompagnement légèrement faussé, l'attire dans l'insolite et dans l'irréel."

(1943, p.239).

Ainsi l'"étonnement analytique" dont parle S. Potter est en fait l'émergence, à travers l'écran des habitudes, des automatismes et des indifférences, d'une part de la présence des objets réels éclairés par un langage différent, d'autre part du langage lui-même comme médium nécessaire mais contraignant de la représentation. Ce retour sur le langage comme TRAVAIL de signification (ou signifiante) constitue une manière de court-circuit: une sorte de métalangage parasitaire, qui détourne l'attention, de l'écoulement du sens vers l'opacité des signes.

#### 1.2.4. LA LOGIQUE DANS TOUS SES ETATS

---

Le dernier niveau d'organisation du langage qu'affecte l'"humour" n'est plus strictement grammatical. Mais ses catégories sont d'autant plus rigoureuses et nécessaires qu'elles relaient celles de la grammaire en tant que structures fondamentales du discours: nous parlons de la logique. Plus que le réalisme, la logique fonde la cohérence du discours: le logos, c'est à la fois le langage comme pratique et l'ordre du langage. L'illogisme affecte notre représentation du langage radicalement, au sens propre: à la racine.

Il convient encore une fois de distinguer entre l'illogisme attribué au narrateur et l'illogisme de ses personnages; non pas que leur principe ne soit pas le même, ni leur forme textuelle. Mais les implications des illogismes intentionnels qui sont ceux du narrateur sont d'une autre portée que les illogismes naïfs, que B. Dupriez appelle NIGAUDERIES (1980, p.311).

La nigauderie relayée est un indice qui définit le personnage auquel elle est attribuée: elle signifie que le locuteur en question ne maîtrise pas le discours de la vérité: il dit des "côneries" (ZM 165). Ainsi, la nigauderie ne concerne que l'univers personnel du personnage, et non pas, comme dans le cas d'une nigauderie feinte par le narrateur, l'univers de représentations commun au narrateur et au lecteur.

On ne s'étonnera pas de voir Valentin dire de Goethe qu'il fut "l'auteur de FAUST, de WERTHER et de MIREILLE" (DV 187), et que "maître d'hôtel" est la forme allemande de "loufiat" (DV 153). De même, on comprend que Bertin-Poirée, le Protée de ZAZIE, s'exclame en lisant le dictionnaire:

"et qu'est-ce qu'il y a dans les feuilles roses? des cochonneries, je parie... j'avais pas tort, c'est en latin... "fèr ghiss ma-inn nich't"... enfin des mots que tout le monde connaît: vestalat... vésulien... vétilleux" (ZM 161).

Valentin et Bertin-Poirée illustrent la figure la plus courante de la nigauderie: la CACOLOGIE, particulièrement appréciée chez Queneau: c'est le Panthéon de Gabriel, jamais là où il le désigne (ZM 90 - 117 - 147 - 151). Zazie, elle, préfère employer le développement sophistiqué de la cacologie, qu'est le raisonnement faux, ou PARALOGISME:

- "moche comme vous êtes, vous n'aurez pas de mal à

redécrocher un coquin" (ZM 175);

- "maman avait un avocat venu de Paris esprès, un qui cause pas comme vous et moi, un con, quoi" (ZM 52).

Mais après tout, ces énoncés sont vrais pour elle... et peut-être pour le narrateur! Ce qui est "humoristique" dans leur cas, c'est la brusque rupture d'une logique attendue: les voies de la vérité ne sont pas toujours les plus fréquentées...

C'est Morcol, le détective, qui est vraiment le roi du paralogisme: "le temps c'est de l'argent, donnez-moi l'argent de la réflexion" (VI 187). Ou encore, en plus grandiose:

"supposons que je sois ce Nick Harwitt habitant rue Bleue et que je sois en fuite. Je ne retournerais pas rue Bleue. Où irais-je? Comme je n'aurais pas une grande expérience de la vie, puisque vieux seulement de dix, quinze pages, je me rendrais naïvement dans une rue d'un nom analogue. Ne connaissant pas bien Paris, je me retrouverais rue Blanche. Voilà un raisonnement qui me paraît impeccable" (VI 19).

Raisonnement doublement pervers en ce qu'il n'a rien de logique, et en ce qu'il amène quand même Morcol à deux pas d'Icare: la logique, encore une fois, est doublée...

Le paralogisme ne surprend pas chez un capitaine Bordeille:

"- Comment se fait-il que Valentin Brû ne figure pas sur la liste de vos effectifs?

- Comment, très chère, voulez-vous que je le sache? S'il y figurait, je pourrais vous dire les raisons pour lesquelles il ne pourrait pas y figurer, mais, du moment qu'il n'y figure pas, je ne vois vraiment pas les raisons pour lesquelles il ne pourrait pas y figurer.

- C'est vrai, reconnu Chantal"  
(DV 32-33).

Mais il en va différemment avec les cacologies ou les paralogismes qui viennent troubler l'unité psychologique: comment accepter, dans une conception monadique du personnage, que Zazie, Valentin ou Cidrolin allient la finesse et la nigauderie? C'est encore une fois l'image du "héros" qui se trouve contredite par Queneau, exactement de la même manière que celle de la "belle langue".

La nigauderie logique devient plus significative quand c'est le narrateur qui la commet: comme l'usage fautif de la grammaire, l'usage fautif de la logique constitue une distorsion complexe de son comportement attendu. Habituellement maître du sens comme de la narration, le voilà qui s'abandonne au signifiant, en dérive dans le langage. La perversion logique s'accomplit, comme toutes les métaboles de l'"humour", sans esprit de système, sans discours préliminaire: par surprise.

Ses procédés sont très variés. C'est par exemple la RHETORIQUE qui soudain excède la logique par la production de figures excessives:

- des dissociations: "n'importe quelle combinaison syntaxique "conforme au code" imposant l'association de termes aux sémèmes inassociables" (DUPRIEZ, 1980, p.162): "harengs pluvieux" (FB 31); roucoulement des automobiles (FB 235); "la voix pleine d'eau" (ZM 126);
- des métaphores exagérées: "cinq fiacres venant des quatre coins de l'horizon faisaient résonner de façon sinistre qui les pavés, qui l'asphalte, qui même la simple boue" (VI 105); "les lèvres sablonneuses, l'oeil pointu, la voix dérapante" (DV 158);
- des remotivations accidentelles, comme "le zinc en bois depuis l'Occupation" (ZM 20);
- des brachylogies: "la bonne d'enfant, c'était lui! (...) le plombier, c'était lui! (...) L'autre jour, au restaurant, un garçon maladroit me renverse un haricot de mouton sur mon gilet. Le haricot de mouton, c'était lui! Enfin... je veux dire..." (VI 103); etc.

Mais le narrateur n'est pas en reste; sans compter les discours indirects libres où il en partage la responsabilité avec le personnage, on peut lui attribuer quelques cacologies:

- "en rangeant soigneusement sa publication sous ses fesses" (ZM 13);
- "elle pourra attendre, joyeusement, les lourdes conséquences de la sénilité" (DV 206);
- "CINQ fiacres venaient des QUATRE coins de l'horizon" (VI 105);
- "le chapeau fut un problème; Valentin le résolut en se le mettant sur la tête, le problème" (DV 63); etc.

Comme Morcol, le narrateur se livre à d'incertains exercices logiques, et nous conduit à la juste conséquence de ses prémisses par le chemin des écoliers, comme au cours de ce dialogue entre Cidrolin et le maître d'hôtel:

"- Je voudrais retenir une table.

Il lui demanda son nom.

- Dicornil. Monsieur Dicornil. D comme duc, I comme Joachim, C comme capétien, O comme Onésiphore, R comme Riphinte, N comme N et le reste à l'avenant.

- Dupont. C'est bien cela? Pour monsieur Dupont?

- Vous m'avez compris. (...)

Un maître d'hôtel demanda cependant avec hauteur si on l'avait retenu sa table. Cidrolin répondit que oui. A quel nom?

- Dupont. Monsieur Dupont.
- Si vous voulez bien venir par ici, monsieur Dicornil" (FB 122-123).

L'épellation rend l'erreur du correspondant encore plus illogique. La réponse de Cidrolin, qui souligne cette absurdité, peut être comprise soit comme un acquiescement désabusé de Cidrolin, soit comme la réponse convenable dans une situation normale.

Mais les perversions les plus déroutantes de la logique ne sont pas tellement les figures où elle est contredite, mais plutôt celles où elle est dépassée par ses raffinements mêmes: on pourrait appeler ce cas celui de l'hyperlogique:

- "le chapelain devina que le duc envisageait de passer à la rébellion ouverte. Le héraut devina la même chose. Le duc devina que les deux autres avaient deviné. Le chapelain devina que le duc avait deviné qu'il avait deviné, mais ne devinait point si le héraut avait lui aussi deviné que le duc avait deviné qu'il avait deviné. Le héraut, de son côté, ne devinait point si le chapelain avait deviné que le duc avait deviné qu'il avait deviné, mais il devinait que le duc avait deviné qu'il avait deviné" (FB 57);

- "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" (ZM 59);

belle définition de Pédro-Surplus, alias Troussaillon, alias Bertin-Poirée, alias Aroun Arachide...

Mais il est vrai que la logique la plus simple est en soi déroutante, comme le prouve ce passage du DIMANCHE DE LA VIE:

- "- Vous êtes ce qu'on appelle une cliente fidèle.
- Très bien dit. Et savez-vous pourquoi, jeune homme?
- Non, mais dans quelques instants je le saurai.
- Troublée, la dame demanda:
- Comment ferez-vous?
- Je vous écouterai.

Pleine de suspiscion, elle réfléchit quelques instants, mais, comme elle ne savait à quoi réfléchir, elle perdit le fil de son discours..." (DV 93).

\* \* \*  
\* \* \*  
\*



La métabole illogique nous apprend que faire confiance au langage pour dire la vérité naturellement, c'est faire preuve de la même naïveté que Valentin, qui ne comprenait pas "que l'écriture pût servir à transmettre des inexactitudes" (DV 64) et qui "pensait que le langage devait formuler la vérité et le silence la cacher" (DV 205).

Or, le langage, livré à lui-même, produit toujours un effet de réel mais ne garantit pas la vérité de ce qu'il énonce. Alors, si on peut mentir avec le langage, est-ce que le langage n'est pas mensonge? La Vérité n'est-elle qu'un effet de structure, et non une essence, adéquation ontologique entre le juste ordre des choses et le juste ordre du langage?

"C'est toujours une grande affaire que de parler; cela va plus loin que le contenu apparent"  
(EGC 13).

Même sans aller aussi loin, on peut dire que le travail "humoristique" de la logique rompt l'adéquation entre le "bien parler" et le "bien penser". A tous les niveaux du code, y compris les plus complexes et les plus profonds, l'"humour" se présente comme une obnubilation du sens.

## 2. LA SUBVERSION ET SES CONTRESENS

---

### 2.1. L'"HUMOUR" COMME METALANGAGE

---

"Parler c'est marcher devant soi"  
(OCSM 360).

#### UNE CRITIQUE PRAGMATIQUE DU SIGNE

A partir de notre question initiale: comment fonctionne l'"humour"? nous avons commencé par accumuler des observations. Le sourire du lecteur, nous en avons situé la source dans de singulières figures. Deux principes les caractérisent: d'abord, qu'elles affectent la totalité du système langagier, depuis le plus simple niveau graphico-phonétique, jusqu'aux structures élaborées de la narration ou de la logique. Ensuite, qu'elles sont exactement assimilables à des FAUTES, c'est-à-dire à des emplois irréguliers du code, dont les conséquences se ramènent à ceci: l'interruption du fonctionnement "normal" du code, la production du non-sens.

Cette conclusion n'est pas nouvelle, déjà évoquée par C. Daubercies (1960), reprenant la thèse de R. Garapon sur LA FANTAISIE VERBALE ET LE COMIQUE dans le théâtre français du Moyen-Age à la fin du XVIIème siècle (thèse de 1955):

"d'une manière générale, la fantaisie verbale peut se définir comme étant ce qui, dans un texte donné, constitue un jeu libéré du souci de la signification et placé sous le signe de la gratuité. Pratiquement, il y a fantaisie verbale dès que le plaisir d'assembler les mots et de jouer avec eux prend le pas sur la volonté de signifier"

(1957, p.10);  
ou encore par P. Guiraud, étudiant les jeux de mots:  
"le jeu verbal postule une défonctionnalisation de l'activité linguistique normale; et même dans les jeux de mots les plus subtils, l'ambiguïté inhérente au genre va à l'encontre des exigences élémentaires de la signification. C'est un déficit, qui pour être, quelquefois, récupéré par la rhétorique, n'en demeure pas moins une faille dans le discours, à plus forte raison quand ce discours cesse de signifier, de dire quelque chose, quand il viole les règles les plus élémentaires de l'idiome. C'est alors la communication qui est mise en cause et ceci est déjà, en soi, une des grandes causes du rire"  
(1976, p.111-112).

Mais la mise en évidence de la "faille dans le discours" n'est qu'une étape du commentaire. Si l'"humour" (pour le moment) est "défonctionnalisation de l'activité linguistique", voilà seulement le "comment"; reste encore à chercher le "pourquoi". On voit comment, alors que l'"humoriste" semble s'efforcer d'évacuer le sens du texte, le lecteur, de son côté, n'a de cesse que de lui trouver une voie.

Il y a quelque chose de singulièrement grave dans l'exigence de sens: comme si on supportait difficilement que le texte n'accomplît pas sa promesse, c'est-à-dire: signifier de manière ordonnée. C'est pourquoi la déconstruction "humoristique" ne va pas sans un certain malaise, qui, pour n'être qu'une part de l'expérience de l'"humour", n'en constitue pas moins le fond d'inquiétude sur lequel il poursuit son activité singulière. C. Simonnet, encore une fois pénétrant, le signale:

"si la littérature retrouve son caractère trop souvent oublié de jeu, ce jeu à la longue ne manque pas d'être un peu inquiétant, et pas aussi innocent qu'il semblerait au premier abord, car le langage, dans ces étranges variations, est soumis à rude épreuve"  
(SIMONNET, 1947, pp.16-17).

Voilà notre interrogation réorientée: pourquoi cette inquiétude? pourquoi la dysfonction du signe est-elle si déroutante? On va voir comment l'"humour" porte notre curiosité au coeur de la question du sens, en mettant en pratique (en exercices) ce qui fait l'objet théorique de la modernité. Car, comme le note D. Noguez, le travail de l'"humour" repose sur la structure fondamentale du signe:

"tout est donc dans cet entre-deux du signifiant et du signifié, dans leur JOINTURE"  
(1969, p.43).

A sa manière, l'"humour" nous parle du signe, et plus exactement du procès de la signification, du sens EN TRAIN DE SE FAIRE, de ce que J. Kristeva appelle la "signifiante":

"nous désignerons par SIGNIFIANCE ce TRAVAIL de différenciation, stratification et confrontation qui se

pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée" (1969 - DUCROT-TODOROV, 1972, p.445).

En pervertissant le texte, l'"humour" suspend la fuite continue de l'attention vers la signification, ce glissement d'un signe à l'autre qui est la routine du déchiffrement, et la détourne vers la matérialité de l'opération, posant comme opacité ce qui était jusque là transparence: le signifiant.

Il y a comme une fécondité excessive du signe qui produit et prolifère, parasitant ou court-circuitant le procès de signification en toute incohérence. Cela est particulièrement sensible aux niveaux élémentaires d'articulation:

- homophonies: "des mérites ou démerites des machines à laver" (ZM 41); "vous êtes en rupture de ban sur ce banc" (VI 164); "un murmure approbateur suivit ce discours court" (FB 182);
- paronomases: "leurs admonitions et admonestations" (FB 162); "sur un vieil écorné carnet" (ZM 112); "billevesées, bagatelles et bibleries de mes deux" (ZM 151); "leur coeur absinthé s'absente le long d'abscisses abstruses et peut-être abyssines" (VI 88);
- allitérations: "le tonton est une tata" (ZM 78); "la famille Brô ne pipa pas ou pipa peu" (DV 113);
- isolexismes: "sacheurs sachez sachier" (DV 107);
- homéotéleutes: "Lamélie, hagarde, le regarde" (VI 48); "Ah le frocard, le pendar, le flemmard!" (FB 66); "elles demeurèrent silencieuses, penseuses, rêveuses" (ZM 143); "du sainfoin dans les génitoires, du tintouin dans le pancréas, des parpaings dans l'estomac..." (VI 43); "la faim me tenaille et je défaille, vaille que vaille" (VI 168); "c'est mon seul secours et mon unique recours" (VI 175); etc.

Ce que dévoilent ces figures, ainsi que celles, plus complexes, que nous avons recensées plus haut, c'est l'excès du signifiant comme saturant le syntagme d'éléments superflus. C'est exactement cela l'absurde: un signifiant dont on ne sait que faire, un signifiant sans signifié, qui oppose à l'habituelle transcendance du sens l'immanence têtue de la substance du signe.

On peut assimiler ce phénomène à une perversion de la "fonction poétique" du langage, définie par R. Jakobson comme la projection du "principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison" (1963, p.220). Tout se passe comme si le syntagme déterminait son propre développement. C'est ce que décrit L.E. Jones à propos des FLEURS BLEUES, qui devient "le libre jeu des signifiants à la dérive":

"les divers équilibres entre l'événement et la création donnent de plus en plus de place à la texture du langage, aux relations entre les signifiants en tant qu'ils créent et révèlent notre expérience, plutôt

qu'aux relations entre les signifiés"  
(1977, p.335).

### METALANGAGE, MISE EN ABIME, ROMAN TEXTUEL

C'est pourquoi on peut dire que l'"humour" est d'une certaine manière un métalangage en acte dans le texte, en ce qu'il nous parle du signe tout en jouant sur le signe, comme le signalent I. Simatos (1980, p.27) ou J.-M. Klinkenberg:

"on peut poser que l'oeuvre de Queneau --et c'est même là son aspect principal-- se présente comme une vaste méditation sur le langage, méditation dont l'allure cocasse ne doit pas masquer la gravité. Au-delà des problèmes du français parlé, c'est la valeur même du langage humain, notre principal outil de communication et de connaissance, qui est mise en cause. C'est dire si l'oeuvre de Queneau possède une actualité brûlante à l'heure où les récents développements de la linguistique obligent les sciences humaines et toutes les disciplines philosophiques (et particulièrement l'épistémologie) à une révision déchirante"

(KLINKENBERG, 1967, p.48, note 2).

D. Ducrot et T. Todorov ont déjà noté la fonction métalinguistique des énoncés non-grammaticaux (1972, p.168) qui permettent aux grammairiens de fonder la description formaliste du code sur l'opposition grammaticalité/a-grammaticalité. C. Sanders explique comment le jeu sur la graphie est un exercice sur l'arbitraire du signe:

"ces graphies bizarres qui surgissent de façon imprévue de la page imprimée témoignent de façon plus éloquente de l'étrangeté de nos conventions linguistiques que ne le ferait tout un volume de transcriptions phonétiques" (1980, pp.10-11).

Autre leçon: l'effet structurant du langage sur le réel est brouillé par les équivoques et les variations graphiques; ainsi la simple différence entre "chevaus" et "chevaux" "pose pour Cidrolin le problème délicat de savoir si deux mots différents peuvent signifier la 'même' chose" (ibid., p.181).

Cette forme de métalangage n'est après tout qu'indirecte; elle met en évidence le fait de langue, sans le commenter. Le métalangage direct est pourtant une des ressources de l'"humoriste", qui n'hésite pas à interrompre le déroulement du récit pour le commenter à l'improviste: la métaphore proprement métalinguistique, selon B. Dupriez, c'est le COURT-CIRCUIT (1980, p.137).

(1) Le court-circuit direct renvoie au contexte immédiat de l'énoncé:

\* réflexion stylistique ou pseudo-stylistique: "ça



faut avouer, dit Trouzcaillon qui, dans cette simple ellipse, utilisait hyperboliquement le cercle vicieux de la parabole" (ZM 115); "dit-il anaphoriquement" (ZM 116 & 117); "avec un point d'interrogation, car la réponse était percontative" (ZM 125);

\* soulignement de l'énonciation: "Gabriel dit: ah. Charles ne dit rien. Puis Gabriel reprend son discours et dit de nouveau: ah" (ZM 16); à rapprocher de: "ICARE: Je dis: mince" (VI 190);

\* court-circuit sur la phonétique: "les verres riment avec les couverts" (VI 69); "on a bien fourré mon excellent ami Donatien à la Bastille pour des pécadilles. Tiens, cela rime - Pauvrement, remarqua l'abbé Riphinte" (FB 176);

\* court-circuit sur la graphie: "qu'est-ce que tu pratiques comme sports? demanda Bourrelrier en pensant le pluriel d'un s qu'il ne prononçait pas" (DV 156); "il faut te mettre les points sur les i. J'ai des soucis, avec un point sur l'i" (VI 93); "en roulant les derniers mots de sa question entre des guillemets" (ZM 155);

\* soulignement de la convention grammaticale: à deux reprises, dans ZAZIE, dialogues concernant l'opposition des désinences "-a", "-ais" et "-ai" (pp.163 & 165), ou l'opposition "je me vêts/ je m'en vais" (p.160-161); dans LES FLEURS BLEUES:

"alors je me suis permise...

- Permis.

- Permis? Pourtant... l'accord du participe?

- Vous y croyez encore?"

(FB 38);

\* raffinements graphiques: "j'aurais pu décrocher un évêché en intrigant au Concile; mais je ne suis pas un intrigant" (FB 91); "tout fringant et bien fringué" (DV 140);

\* courts-circuits sur la motivation des locutions: "on dit comme ça, jeter le manche après la cognée, et puis, si l'on essaie de comprendre exactement, on ne comprend plus" (FB 125);

\* étymologies: par... le cheval Stèphe (FB 189) à propos de "nostalgie", ou par le duc lui-même à propos de "péniche", "sieste" et "mouchoir" (FB 42):

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

- Vous pratiquez le néologisme, messire?

- Ne néologise pas toi-même: c'est là privilège de duc";

\* réflexions philologiques: "c'était encore un ancien mot? Pourquoi, monsieur, y-a-t-il comme ça des mots qui sortent de l'usage? Moi qui vous parle, en ai vu, de mon vivant même, disparaître quelques-uns sous mes yeux: cinématographe, taximètre, chef d'îlot, etcétera" (FB 127); mais aussi Paul (DV 52) ou Valentin (DV 151).

(2) Le court-circuit emblématique est en quelque sorte la mise en abîme d'un fonctionnement remarquable:

\* "les graffitis, qu'est-ce que c'est? Tout juste de la littérature" (FB 98);

\* "<mes rêves>, dit Cidrolin, si je les écrivais,

ça serait un vrai roman" (FB 156).

\* le roman-type du court-circuit est bien entendu LE VOL D'ICARE: "je suis plus lu que lecteur" déclare Icare lui-même (p.214). Les auteurs voient soudain les isotopies qu'ils créent se mêler à celle où, en tant que personnages, ils sont situés; où est alors le réel de référence? Car Surget et ses confrères "sont peut-être les personnages d'une autre espèce d'auteur" (p.218): "voilà qui est bien pirandellien", dit le texte (p.14).

Ainsi, si LES FLEURS BLEUES est le roman de la réflexion sur le Temps (celui de l'Histoire ou celui de la narration), LE VOL D'ICARE est une réflexion sur l'écriture. On y retrouve les goûts oulipiens de Queneau: "je suis d'origine cruciverbiste", dit LN (VI 30), et le comble du court-circuit, l'intervention directe du narrateur: "montons remettre Icare entre les pages de M. Lubert" (VI 129). Mais on a aussi des courts-circuits dans LES FLEURS BLEUES, dans lequel on peut lire, dès les premières pages:

"tant d'histoire <notez le singulier>, dit le duc d'Auge, tant d'histoires <notez le pluriel> pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais?" (FB pp.13-14).

On pouvait déjà lire chez C. Simonnet que les romans de Queneau

"enveloppent toujours une interrogation sur la nature du romanesque, une mise en question du roman" (1947, p.17);

on retrouve avec la primauté donnée au signifiant une contestation du récit qui a autorisé certains critiques à établir des comparaisons entre le roman québécois et le Nouveau Roman:

"précurseur du roman "métaphysique", <Queneau> l'est aussi du roman TEXTUEL"

écrit G. Picon (1975, p.72); remarque à laquelle fait écho R. Barthes à la parution de ZAZIE DANS LE METRO:

"du point de vue de l'architecture littéraire, ZAZIE est un roman BIEN FAIT. On y trouve toutes les 'qualités' que la critique aime à recenser et à louer (...) Il y a là toute la technique du roman français, de Stendhal à Zola. D'où la familiarité de l'oeuvre, qui n'est peut-être pas étrangère à son succès (...).

Seulement, toute la positivité du roman mise en place, avec un zèle retors, Queneau, sans la détruire directement, la double d'un néant insidieux" (1964, pp.125-126).

Ce retour critique sur le romanesque, c'est ce que les théoriciens du Nouveau Roman ont appelé la "contestation du récit":

"le bon fonctionnement du récit demande une ordonnance littérale telle que le lecteur puisse aisément la mettre en veilleuse (...) IL SUSCITE UNE ILLUSION PAR L'EFFACEMENT DE CE QUI EST MATERIEL DANS LE TEXTE: LA LITTERALITE. Si ce refus, cimentant son passage à la limite, parvenait à faire croire à l'absence de la

dimension littéraire, alors nous accèderions à certaine  
hallucination point trop rare: l'ILLUSION  
REFERENTIELLE.

La courbe de la fiction se divise donc, très  
schématiquement, en deux domaines. Celui de l'EUPHORIE  
DU RECIT, où domine la composante référentielle; celui  
de la CONTESTATION DU RECIT, où domine la composante  
littérale"  
(RICARDOU, 1973, p.31).

Cette contestation --bien qu'elle garde chez Queneau  
une extrême discrétion et qu'elle y est ludique et non  
théorique...-- nous semble aller au-delà du problème  
narratif, jusqu'aux fondements du langage. Le jeu avec le  
non-sens n'est pas innocent, comme le rappelait C. Simonnet  
(op. cit., pp.16-17); et c'est peut-être la fragilité de  
l'édifice du sens qu'il nous apprend à mesurer:

"l'interdépendance des éléments arbitraires est telle  
que toute infraction aux règles risque d'entraîner  
l'écroulement du système entier"  
(SANDERS, 1980, p.289).

L'"humour", en rendant apparente la détermination  
sournoise qu'exerce le signifiant sur le discours, en  
éclaire la gravité paradoxale: comme le dit C. Sanders  
(ibid. p.322), l'effet métalinguistique fait apparaître à  
la fois la fécondité du signifiant et la surdétermination  
qu'il exerce sur le procès d'écriture. Et si tout le sens  
n'était qu'une sorte de jeu de mots?

## 2.2. L'"HUMOUR" COMME JEU PUR

---

"A l'âge moderne, la littérature, c'est ce qui compense (et non ce qui confirme) le fonctionnement significatif du langage (...). Maintenant il n'y a plus cette parole première, absolument initiale, par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours; désormais, le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse. C'est le parcours de cet espace vain et fondamental qui trace de jour en jour le texte de la littérature" (FOUCAULT, 1966, p.59).

### UN REFUS ABSOLU DU SENS ?

Métalangage critique, perversion du langage, subversion du roman, exhibition du non-sens, dérouté des habitudes langagières, inquiétude et désarroi... Voilà qui paraît bien éloigné de l'"humour"! Notons tout d'abord le caractère provisoire et partiel de ces remarques: il convient d'aller jusqu'au bout de certaines intuitions, ne serait-ce que pour finir par les rejeter ou les nuancer.

Notons ensuite qu'il est nécessaire de souligner la gravité latente des textes de Queneau, même si cette gravité (et c'est là, nous le verrons, tout son intérêt) doit passer sous le masque de la désinvolture. Il faut affirmer fermement, avec C. Simonnet,

"que, si l'on vidait ses livres de ce qu'ils contiennent, allusivement ou non, de sérieux, il n'y aurait plus tellement de quoi rire. Ce ne serait pas si drôle si ce n'était pas sérieux" (SIMONNET, 1962, p.13).

Car un des contresens courant chez les premiers lecteurs de Queneau a consisté à le considérer comme un amuseur futile: "sinon pour un simple plaisantin, du moins pour un intellectuel amateur de canulars" (1967, p.54):

"certes Keno a du talent, Quen Ho a l'humour tendre, Cueunot est charmant; mais certains esprits chagrins, sortis, hélas! de la divine enfance, l'aimeraient mieux --toutefois serait-il encore lui-même?-- s'il cédait moins systématiquement à toutes les facilités, et s'il

orchestrait des divertissements un peu moins puérils"  
(PICARD, 1959).

On sait d'où provient cette méprise: de la duplicité de l'énoncé, qui donne le change en offrant en surface la simplicité de ses fantaisies. Mais, contredisant cette approche superficielle, des voix se sont levées pour souligner la part de sérieux qui entrait en composition avec la légèreté:

"Raymond Queneau est un écrivain difficile qui à l'air facile, un moraliste qu'on prendrait aisément pour un farceur, un classique solide qui se présente comme un illusionniste"  
(PIATIER, 1968);

ou, à propos de ZAZIE, cette remarque de P. Daix:

"de ce que ZAZIE DANS LE METRO provoque à de multiples reprises le rire, le fou rire, il ne faut pas en conclure que c'est un roman drôle. Il nous laisse plutôt de l'amertume"  
(1959).

Nous pensons avoir donné quelques-unes des raisons de cette amertume, qu'on pourrait résumer ainsi en paraphrasant C. Daubercies: avec l'"humour", c'est une conception pessimiste du langage "qui se manifeste en action, c'est-à-dire en 'exercices'" (1960, p.156). Conception pessimiste qui n'est pas de l'invention des critiques, puisque Queneau lui-même l'a confiée à G. Charbonnier:

"je n'ai pas une confiance absolue dans le langage (...). Je ne pense pas que le langage soit un absolu, que la vérité soit dans le langage"  
(EGC 14).

Queneau prend ainsi le contre-pied absolu d'une conception herméneutique de l'écriture en général, qui serait chargée d'énoncer petit à petit la Vérité du monde, c'est-à-dire le sens absolu. Cette conception, dont la certitude éclaire un Hegel, dont la nostalgie hante un Mallarmé, dont la dérision nourrit l'oeuvre d'un Flaubert, Queneau paraît la refuser au profit d'une conception absurde du langage et du monde.

Le critique qui a formulé avec le plus de netteté cette thèse, c'est A. Bergens:

"Queneau ne se contente pas de reconnaître l'absurde, il l'admet volontiers, et même s'y installe, non par choix, parce que la position n'est guère confortable, mais par impossibilité de trouver une autre solution"  
(1975, p.88).

A lire certains aveux de Queneau, on ne peut que soutenir, pour le moment, une telle conception: "comment concilier l'absurde et la vie? En vivant absurdement, sans doute?", confie Queneau à G. Ribemont-Dessaignes (BCL 44); "je suis un mélancolique. Je me morfonds", dit-il à D. Bourdet (1959, p.255) --"en riant", précise-t-elle cependant...



"La vérité! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça, c'est du bidon: le Panthéon, les Invalides, la caserne de Reuilly, le tabac du coin, tout. Oui, du bidon. Il ajouta, accablé:  
- Ah là là, quelle misère!"  
(ZM 14-15).

A la conception du langage et du monde comme absurdes correspond une conception particulière de l'oeuvre. Comme celle-ci ne peut être justifiée dans l'absolu (elle ne peut rien dire du monde, puisqu'il n'y a rien à en dire), l'oeuvre est purement immotivée: ainsi,

"la contingence et la gratuité du roman ou du poème sont liées à la facticité de l'existence"  
(SIMONNET, 1962, p.55);

et inversement

"le monde est absurde et l'oeuvre littéraire n'est qu'un exercice de style. Telle pourrait être, résumée en une formule, la position littéraire de Queneau"  
(BERGENS, 1963, p.51).

La conception québécoise de l'absurde est une pratique: comment concilier l'absurde et la création? En créant absurdement. En fait, le travail de l'"humour" n'est pas la mise en évidence du "non-sens" du monde, mais celle de l'arbitraire du sens... du non-sens du sens.

On arrive ainsi à une conception de l'oeuvre comme activité purement gratuite, qui manifeste une métaphysique du néant. Notre "rire" est alors défi de ce néant, ricanement provocateur. A moins qu'il ne soit, au contraire, l'expression de la jouissance du néant, en manifestant la pulsion de mort qui nourrit notre angoisse.

Ecrire devient cette activité creuse, par quoi nous entretenons la construction du non-sens, tandis que le plaisir que donne la réussite du texte (l'"humour") n'est jamais qu'un instant de répit gagné sur le fond de nos incertitudes. Ecrire devient cette activité pure de construction et de destruction, fermée sur elle-même, qui impose ses propres règles et semble se détacher du réel: c'est la définition même du JEU.

Mais un jeu dont les enjeux sont gravissimes:  
"dessous ou derrière l'absurdité du langage, il n'y a pas de plénitude, mais une tombe sur laquelle est écrite cette loi: tu n'obtiendras point le sens que tu désires, ou plus sèchement: tu mourras"  
(SMOCK, 1971, p.179).

## LE JEU COMME EPISTEMOLOGIE

"L'amour des mathématiques conduit-il à l'humour des lettres?"  
(WOLFROMM, 1974, p.19).

Dans un numéro récent du Bulletin des Amis de Valentin Brû (n°15), I. Calvino citait ces lignes d'un article de Queneau paru dans BORDS, et dont il écrivait: "ce passage contient tout Queneau":

"...Mais la logique est aussi un art, et l'axiomatisation un jeu. L'idéal que se sont forgés les savants durant tout ce début du siècle, a été une présentation de la science non comme connaissance, mais comme règle et méthode. On donne des notions (indéfinissables), des axiomes et la façon de s'en servir, bref un système de conventions. Mais qu'est-ce là, sinon un jeu, en rien différent des échecs et du bridge? Avant d'examiner plus avant cet aspect de la science, il nous faut nous arrêter à ce point: la science est-elle une connaissance, sert-elle à connaître? Et puisqu'il s'agit, dans cet article, des mathématiques, que connaît-on en mathématiques? Précisément: rien. Et il n'y a rien à connaître. On ne connaît pas plus le point, le nombre, le groupe, l'ensemble, la fonction, qu'on ne connaît l'électron, la vie, le comportement humain. On ne connaît pas plus le monde des fonctions et des équations différentielles qu'on ne 'connaît' la Réalité Concrète Terrestre et Quotidienne. Tout ce qu'on connaît c'est une méthode admise (consentie) comme vraie par la communauté des savants, méthode qui a AUSSI l'avantage de rejoindre les techniques fabricatives. Mais cette méthode est aussi un jeu, très exactement ce qu'on appelle un jeu d'esprit.

Ainsi la science entière, dans sa forme la plus achevée, se présentera et comme Technique et comme Jeu, c'est-à-dire tout simplement comme se présente l'AUTRE activité humaine: l'Art. L'Art aussi se balance entre ces deux pôles: l'art pris au sens strict, le 'métier' et la gratuité (de l'inspiration aussi bien que de la 'consommation')"  
(BO 126-127).

Queneau est ici en accord avec les théoriciens du jeu, comme J. Cazeneuve qui écrit dans un article sur "Le Jeu dans la société", que

"l'art, comme activité désintéressée, présente avec le jeu des affinités naturelles au point qu'il s'en distingue parfois assez difficilement, sinon par le

fait qu'il est producteur d'une oeuvre esthétique" (1980, p.437);  
et qui ajoute par ailleurs:  
"le jeu est une expérience simulée de l'indétermination, même lorsqu'il est réglementé, puisque ses règles se donnent comme purement arbitraires" (ibid.).

Le modèle structural du jeu tient, on le voit, une place centrale dans la réflexion de Raymond Queneau sur le savoir scientifique, ce qu'on peut appeler l'épistémologie quénienne.

Il peut sembler fort éloigné de l'"humour", tel que nous l'avons défini (ce qui fait "rire" dans un texte), de parler maintenant de ce qui appartient à des sujets philosophiques, voire métaphysiques. Mais ceux qui connaissent Queneau savent combien est forte la cohérence qui unit les aspects les plus variés de son oeuvre: aussi ne peut-on parler du phénomène de l'"humour" sans tenir compte de la valeur universelle que Queneau reconnaissait au modèle du jeu.

En organisant le texte comme pur système de signifiants, comme pure circulation du non-sens, à la fois ordonnée et absurde, l'"humour" fait de l'écriture une pratique ludique, non pas de manière localisée et accessoire, mais de manière globale et essentielle.

"Raymond Queneau (...) semble avoir été poussé à se faire pataphysicien puis oulipien par un certain goût de la spéculation et de l'expérimentation ironiques" précise M. Leiris (1981, p.5), en employant de manière significative les termes de "spéculation" et d'"expérimentation" qui sont les deux moments de la démarche inductive scientifique, ici appliquée à la langue afin de mettre en évidence et d'exploiter en littérature les modes de production du sens.

## L'OEUVRE COMME JEU

La Science, l'Art: deux modes d'activité dont les moyens et les finalités semblent si différents, et qui trouvent cette figure commune: le Jeu. Ainsi l'Oeuvre (le roman, le poème) se conçoit sur le modèle structural du jeu: exactement fermé sur lui-même, fonctionnant avec ses règles propres. En cela, Queneau rejoint la modernité littéraire, dans la lignée des plus grands: Flaubert, Joyce. Ses maîtres, de son propre aveu.

"Il y a toujours un aspect de jeu dans la littérature parce qu'écrire --écrire un texte, quel qu'il soit-- est un pari, un acte qui doit obéir à des règles ou bien les transgresser sciemment; l'aspect ludique, dans la littérature, est méthodologiquement nécessaire. Ce qui ne veut pas dire que la littérature ne soit pas sérieuse: le jeu lui même est quelque chose de très sérieux"  
(CALVINO, 1979).

L'assimilation de l'oeuvre au jeu (c'est-à-dire au non-sens radical) est une conception iconoclaste de l'art d'écrire, car si on refuse à l'activité artistique de signifier absolument, on mine tout l'édifice qui s'est bâti autour des valeurs déduites du postulat selon lequel l'oeuvre apporte de la connaissance sur le monde et sur l'homme.

En fait, la postulation du sens de l'oeuvre permet de fonder un ordre rassurant dans l'activité esthétique. Mais ramener cette activité au jeu pur, c'est rompre l'illusion de la téléologie, dernier avatar de la pensée finaliste (la notion de "progrès"):

"je ne demande pas quel est le but de la connaissance, écrit Nietzsche: elle s'est produite fortuitement, c'est-à-dire sans intention finale raisonnable"  
(1872-1876, aphorisme 129).

"L'oeuvre n'est conditionnée par rien, parce que ce n'est pas une création naturelle, mais quelque chose d'essentiellement artificiel. C'est là, semble-t-il, la clé de toute la poétique de Queneau.

Le roman apparaît dès lors comme un jeu, qui réclame une organisation intérieure, des règles d'autant plus rigoureuses qu'il ne trouve rien en dehors de lui-même qui puisse le justifier et l'étayer.

D'où les contraintes que l'auteur se donne, qui n'ont de sens que pour lui et qui contribuent à la création d'une forme d'autant plus autonome, objective et nécessaire que le point de départ en est plus subjectif et contingent"

(SIMONNET, 1962, p.54).

On voit se dessiner les deux faces du paradoxe: extrême RIGUEUR structurelle, extrême CONTINGENCE dans les motivations. Absurde, d'un point de vue général; cohérent, d'un point de vue particulier, centré sur l'oeuvre; ce que Queneau explique à G. Charbonnier:

"mes premiers livres étaient conditionnés par des soucis d'ordre, je ne dirai pas mathématique, mais arithmomaniacque, et aussi par un souci de structure... Il y a un côté jeu; c'est un jeu dont on invente les règles et auquel on obéit (...) Maintenant, de nouveau, je m'intéresse énormément à toutes les questions, je ne dirai pas de mathématique du langage, mais enfin du langage en tant que jeu avec des règles, disons un jeu de raisonnement, ou un jeu de hasard avec un maximum de raisonnement"  
(EGC 56).

Ce jeu, c'est par exemple la division du VOL D'ICARE en deux fois 37 chapitres, 37 étant un nombre premier hyperpremier simultanément à droite et à gauche (cf. SIMATOS, 1980, p.87); ce sont les deux isotopies des FLEURS BLEUES qui se rejoignent par bonds de 175 ans.

Le travail de Queneau au sein de l'OuLiPo est l'expression du "goût de la spéculation et de l'expérimentation" dont parle Leiris; ce goût se porte ainsi à la langue toute entière, et non pas seulement à ses formes élaborées (la Littérature). Queneau en vient à considérer le langage

"comme un objet fabriqué, insolite, que l'on peut démonter, et sur lequel on se livre à des expériences"; "les EXERCICES DE STYLE ressemblent assez à un manifeste dont l'oeuvre de Queneau toute entière serait l'illustration"  
(DAUBERCIES, 1960, p.113 & p.117).

## UNE SYSTEMATIQUE DU JEU

Les EXERCICES DE STYLE ou les 100 000 MILLIARDS DE POEMES ne sont-ils pas la mise en évidence des privilèges du signifiant, la réduction de l'oeuvre au jeu des formes et des substances des signes?

Le jeu, c'est le choix délibéré du non-sens; ou du moins, c'est le refus d'un certain système du sens: économique, esthétique, épistémologique, logique, etc. C'est l'enfermement dans le cercle des signes, c'est l'abandon choisi à la fécondité poétique du signe (au sens de Jakobson):

"aux temps des créations CREEES qui furent ceux des oeuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des CREATIONS CREANTES, susceptibles de



se développer à partir d'elles-mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisablement imprévue..."  
(DOSSIERS DU COLLEGE DE 'PATAPHYSIQUE, 17 - GAYOT, 1967, p.51).

Cet aléatoire surgit au milieu du système de déterminations du langage, c'est ce qu'une conception réductrice et normative du sens appelle le "non-sens", et ce que nous préférons appeler "humour" comme d'autres "pataphysique" --car nous sommes quelques-uns à savoir qu'il y a encore plus dans tout cela...

Et c'est bien parce que nous en sommes convaincus qu'il faut signaler dès maintenant deux impasses où conduit une radicalisation excessive de la conception de l'oeuvre comme jeu selon Queneau: on en vient à devoir choisir entre l'apologie du jeu et sa condamnation sans appel, positions difficiles à tenir en toute rigueur, et à notre avis particulièrement réductrices de l'intérêt de l'oeuvre de Queneau.

C'est pourtant ce que certains critiques n'ont pas hésité à faire:

"Queneau retrouve la conception de l'oeuvre d'art comme divertissement, au sens pascalien du terme, c'est-à-dire distraction des choses graves: 'quand on joue on oublie un peu' (LR 14)"  
(DAUBERCIES, 1960, p.132).

A. Bosquet, lui aussi, fait l'apologie du pur divertissement, du pur plaisir de rire, à la fois intense, total, et passager:

"le superficiel, le fortuit, ce qui délasse, ce qui ne compte pas, la puérilité et la fantaisie sans lendemain valent, dans l'absolu, le poème qui prétend faire réfléchir"  
(1974, p.21).

Et A.A. Smock réduit enfin l'oeuvre à cette pure activité vide dont parle M. Foucault dans LES MOTS ET LES CHOSES, et dont Homère (auteur élu entre tous par Queneau), avait fourni le plus parfait emblème:

"le discours de Queneau est un tissu comme celui de Pénélope. Le parfait serait prononcer une mort et rendre absolue l'absence qui endolorit notre maison. Puisque c'est toujours vers ce vide que le texte avance, il n'a précisément aucune fin et n'enregistre aucun progrès. Tout au contraire, il se fait et se défait pour se refaire, dans l'intervalle qu'il creuse pour lui-même. Sa seule fonction consiste à conserver l'ouverture de cet intervalle, prolongeant cette période d'attente, au cas où, un jour, Ulysse arriverait. Mais cette arrivée --cette fin heureuse dont il entretient la seule promesse-- n'est pas de sa compétence, puisqu'il ne se reconnaît que celle du jeu et du passe-temps"  
(1975, p.170).

Ces points de vue sont séduisants, mais abstraits.

Encore une fois, les mots de "pureté" et de "radicalité" sont gênants. L'absolu, la pureté et l'essentiel sont EN JEU chez Queneau. Justement, ils sont EN JEU, et gagnent par là une relativité qui les dénature subtilement.

Si on est tenté de voir dans l'"humour" l'apothéose du jeu dans le langage, le pur plaisir du non-sens, ou plutôt la réussite d'une structure ludique qui fonctionnerait à vide, on ne saurait le réduire à cela. Car ce que le jeu pur nous apporte, c'est finalement le SÉRIEUX: un sérieux plutôt glacial et inquiétant, qui n'explique pas la jubilation chaleureuse de l'expérience "humoristique".

Le risque du sérieux apparaît dès que les analyses ou les pratiques deviennent radicales, c'est-à-dire sans nuances, sans variété, sans plurivocité. Réduire l'"humour" à une conception métaphysique du jeu serait encore une fois tromper le texte au profit d'une opinion de Queneau, et d'une seule. Non, le non-sens chez lui n'est pas ABSENCE de sens, corrélatrice à une métaphysique de l'absurde; il est à la fois plus modeste et plus concret. Il se contente de prendre ses distances avec l'évidence rebattue, si trompeuse mais si reposante. Comme le dit R. Barthes dans une belle formule:

"IL Y A DU SENS, mais ce sens ne se laisse pas "prendre"; il reste fluide, frémissant d'une légère ébullition"

(BARTHES, 1975, p.101).

C'est donc cette "prise" qu'il faut à la fois accomplir (pour comprendre) et éviter (pour ne pas méprendre): voie étroite et difficile qu'il convient de choisir aux dépens des multiples impasses que sont les contresens sur l'"humour", qui manifestent le retour du Sérieux.

### 2.3. LES CONTRESENS DU NON-SENS: LES RETOURS DU SERIEUX

---

#### REFUS DE L'HUMOUR NOIR

Un des contresens les plus nets auxquels conduit une interprétation exagérée de l'"humour" comme jeu, et du jeu comme système du non-sens, c'est la conception radicale d'une dérision du sérieux qu'on a appelée l'Humour Noir.

L'Humour Noir, c'est le sursaut convulsif de la conscience devant un monde qui apparaît totalement négatif, nu de toute signification, débarrassé de toute valeur: le rire n'est plus alors jubilation discrète, sourire complice, mais ricanement. Le ton n'est plus à la désinvolture, à la finesse, à la nuance, mais aux traits forcés, aux contradictions insoutenables, au tragique:

"la confrontation tragique entre les dimensions de l'individu mortel et l'univers <ne peut être rendue> que par des petits rires, ou des rires narquois, ou des rires gras ou des éclats de rire convulsifs, ou, dans le meilleur des cas, avec des rires à gorge déployée, des rires à en crever, des rires homériques" (CALVINO, 1981, p.21).

Le sentiment tragique provient de ce que l'"humour" peut donner l'impression de se réduire à une sorte de gesticulation absurde devant l'absurde. Négligeant de s'apitoyer sur le peu de certitude, l'"humoriste" Queneau se contenterait de danser sur l'abîme. Le rire deviendrait alors la seule réponse --une réponse convulsive, déchirée et désespérée-- au "silence des espaces infinis".

On ne peut manquer de reconnaître, dans cette représentation grandiose de l'"humour", la tradition romantique. Du rire de Melmoth à l'article célèbre de Baudelaire, c'est la même idéologie qu'on retrouve: "le comique est un des plus clairs signes sataniques de l'homme" (BAUDELAIRE, "De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques").

Et c'est cette même tradition que reprendront les Surréalistes: sous la forme de l'Humour Noir, que J. Vaché propose d'appeler UMOUR (cf. BRETON, 1947, p.377). L'idée

que les Surréalistes se faisaient de l'"humour" ne manque pas de grandeur, comme le prouve cette formule d'A. Petitjean que Breton cite dans la préface de l'ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR:

"il n'est rien qu'un humour intelligent ne puisse résoudre en éclats de rire, pas même le néant... Le rire en tant que l'une des plus fastueuses prodigalités de l'homme, et jusque la débauche, est au coeur même du néant, nous donne le néant en nantissement"  
(PETITJEAN, 1936 - BRETON, 1947, p.11).

Mais on sait bien que Queneau n'a pas accepté, alors, de participer au grand guignol endeuillé de l'Humour Noir. Ce jeu de gamins provocateurs et irresponsables, ces discours fracassants, faisaient partie de toute une stratégie de provocation et de publicité qui gênait Queneau. De l'époque de la réédition de l'ouvrage de Breton date un article dans lequel Queneau reproche aux "humoristes" d'occasion de céder à la facilité, et de retourner au Sérieux:

"l'humour a été promu au rang de valeur suprême et prétendue métaphysique (...) L'humour, le vrai, imposant le sérieux par le comique, il est aisé pour des roublards de se prétendre sérieux ou comiques selon les occasions. (...) Ils ont fini par envelopper du rien avec du moins-que-rien. (...) Ils rigolent des plus authentiques valeurs humaines, celles qu'il est le plus difficile de préserver contre l'appel gravifique de la médiocrité, mais eux, les humoristes, d'eux-mêmes, les humoristes, ils ne rigolent pas, ah mais non. C'est que c'est sérieux l'humour (...)"  
(VG 80-88).

N. Arnaud a pris soin de souligner avec quelle défiance Queneau avait accueilli l'usage immodéré du terme "humour" pour parler de son oeuvre:

"on sait en effet l'hostilité marquée --et répétée-- de Queneau à l'égard de l'humour noir en particulier"  
(1982, p.33).

Queneau refuse la tentation du tragique rieur, ou du rire tragique. Car ce qu'il lui reproche, ce n'est pas la mise en évidence de l'absurde, c'est qu'en fin de compte ce radicalisme-là n'est pas autre chose que du SERIEUX, un sérieux d'autant plus irritant qu'il se donne les apparences de la dérision.

A la subversion Queneau oppose la perversion: ce n'est pas un recul, mais une conception plus subtile et plus lucide de la subversion; considérer l'"humour" comme une sorte de "panacée universelle" pour les malaises métaphysiques, c'est caricaturer ce qui n'est après tout qu'un jeu de textes; c'est confondre, encore une fois, le langage avec le monde.

En cela, il faut suivre les pertinentes remarques de M. Blanchot; si Queneau se révèle un écrivain dans la lignée des Céline, Sartre, Cioran, Beckett, il tient une place à

part:

"je me demande, par rapport à d'autres formes du désespoir, où celui-ci se situe. Je crois que dans la philosophie de la désolation, nos écrivains ont toujours montré une volonté systématique qui, d'une certaine manière, amenuise leur désarroi, fût-il sincère et profond. (...)

Ces ruptures, ces incursions du langage en porte-à-faux au sein du langage normal au moment où il va convaincre, voilà la forme la plus désopilante de ce que j'appelle le désespoir absolu de Queneau" (BLANCHOT, 1943, p.238).

Dans de telles circonstances, le rire a un effet de contraste encore plus fort: si le tragique de l'absurde peut virer facilement à une "pose" factice, un cabotinage romantique, la dérision est en quelque sorte une protection prise a priori contre la tentation de ce cabotinage. C'est vraiment saper toutes positions de retrait, c'est assurer la radicale contestation du sens en le jetant, avec le rire, dans tous ses états: "chez Queneau, tout bonnement il n'y a pas de valeurs" (ibid.).

Mais est-ce bien sûr? Queneau déclare par exemple: "il y a des choses que je prends au sérieux: l'amour ou la mort" (CHONEZ, 1947), et on sait combien l'angoisse (au sens quasi-médical du terme) a été une expérience constante pour lui. Plus qu'à un refus absolu des valeurs (tout aussi dérisoire que les valeurs elles-mêmes), c'est à leur relativisation qu'il lui convient d'arriver.

D'une certaine manière, il n'y a pas d'absolu possible, et pourtant il y a bien des absolus, sans quoi cette proposition serait fausse... On voit comment un usage "démessuré" du langage produit l'aporie; c'est-à-dire comment la pensée des limites est toujours une pensée impossible, un pur effet de langage, et un affrontement tragique et stérile du non-sens.

Il faut donc se résigner --ou bien est-ce quelque chose qu'il faut conquérir?-- soit à l'absurde impliqué nécessairement par la pensée des limites (et on risque alors de revenir au pathos et au sérieux), soit à un usage du langage qui soit conscient de cette incapacité intrinsèque de penser l'absolu sans s'y perdre, et qui se refuse aux mirages que le langage édifie au-delà de son usage pratique.

Pour faire plaisir à N. Arnaud, laissons un 'pataphysicien tirer la leçon de ce contresens: A. Blavier dit très justement que la position de Queneau (qu'il appelle une "sagesse") passe par le refus du pathos tragique:

"la sagesse se conquiert par le refus (peut-on dire que c'est ça l'humour? serait-ce proprement la 'fonction queneauque', 'par quoi les Grandes Têtes Molles sont réduites au zéro' --et réduire, c'est désoxyder-- ou la 'Pataphysique?'), le refus de répondre à l'absurde du monde par le tragique" (1961, p.46).



La conception du non-sens chez Queneau n'est donc pas radicale, mais simplement relative: "il y a du sens", mais un sens ramené à sa juste mesure: des valeurs locales et précaires, qui sont après tout le réel, et dont on doit se contenter. C'est pourquoi A. Blavier peut ajouter:

"je préfère dire 'privé de signification' qu' 'absurde', car, pour le 'pataphysicien, l'absurde, qu'il nomme plutôt 'aberrance', n'est jamais ressenti comme une atteinte, une effraction, mais plutôt comme une plénitude et une délectation. L'absurde de nos camus par contre, suppose un ordre préexistant, donc, potentiellement stable, une logique abstraite, ou du moins une possibilité de logique, violée par leur absurde. L'absurde se pose alors comme regret, nostalgie, haine, ou quête d'un ordre considéré comme souverain bien, et tout cela n'est point fort sage."  
(ibid., pp.46-47)

La conception de l'absurde comme MANQUE est peut-être, jusque dans la soi-disant subversion de l'Humour Noir, la nostalgie d'une représentation ordonnée du monde, du paradis perdu du Sens:

"tournée vers la présence, perdue ou impossible, de l'origine absente, cette thématique de l'immédiateté rompue est donc la face triste, négative, nostalgique, coupable, rousseauiste, de la pensée du jeu dont l'affirmation nietzschéenne, l'affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence du devenir, l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offert à une interprétation active, serait l'autre face"  
(DERRIDA, 1967, p.427 - SMOCK, 1971, p.195).

Peut-être faut-il, dans l'"humour", concevoir le "sourire" non pas comme fuite hors de l'absurde, mais comme jouissance malgré l'absurde, au coeur de l'absurde. Ou mieux, comme manifestation d'une métaphysique de l'absurde enfin dégagée de l'obligation du pathos.

Aussi, loin de s'en lamenter, l'"humour" peut être cette extrême bienveillance de l'esprit qui accepte de saisir le paradoxe d'un monde regorgeant de significations qu'on ne sait --ou ne peut-- pas organiser. Parce que l'ordre n'est jamais que l'objet délicieux et toujours déceptif du désir.

## L'"HUMOUR" COMME NARCISSISME

Le contresens de l'Humour Noir trouve son origine dans un mécanisme psychologique fondamental, qu'il convient d'analyser pour voir comment l'"humour" quénien le perçoit et le contourne. Un article de S. Freud, paru en 1928 dans IMAGO, et joint en appendice au MOT D'ESPRIT, lors de sa traduction en 1953, avance une hypothèse que notre comparaison des deux "humours" semble confirmer.

Selon Freud, l'"humour" serait un comportement de protection qui consisterait à enfermer le Moi dans le narcissisme:

"l'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux autres modes d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. (...)

L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe de plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables"  
(FREUD, 1928, pp.402-403).

Après avoir rappelé l'ensemble des dispositifs de protection du moi contre les affects pénibles, Freud conclut ainsi:

"l'humour peut être considéré comme la manifestation la plus élevée de ces réactions de défense. Il dédaigne de soustraire à l'attention consciente, comme le fait le refoulement, le contenu de la représentation lié à l'affect pénible, et il triomphe ainsi de l'automatisme de défense; pour ce faire, il trouve moyen de soustraire au déplaisir son énergie déjà prête à se déclencher et de transformer cet énergie en plaisir par la voie de la décharge"  
(ibid., p.393).

Mais Freud note le caractère extrêmement transitoire de ce déplacement dans l'économie psychologique. Et ce que rejette Queneau, ce n'est pas le principe de cette économie, c'est son installation dans la permanence: ce qu'il appelle "l'humour à perpétuité", dont il pense qu'"il est véritablement une forme de la lâcheté intellectuelle" (VG 83).

En fait, l'analyse de Freud est celle d'une situation ponctuelle, circonstancielle. On comprend que, si elle se fait permanente, elle devienne une PERVERSION du

système de défense du moi: une névrose. Autrement dit, l'"humour" ne peut se concevoir dans la permanence: il est essentiellement circonstanciel. Si donc l'"humour" manifeste la réaction de défense du sujet dans une situation angoissante (devant l'absurdité du monde et du langage), il ne se réduit pas à cela.

Certains critiques sont allés dans le sens des analyses de Freud, par des voies différentes:

- A. Bergens: "aux difficultés de la condition humaine et à l'angoisse née de l'absurde, Queneau oppose son humour" (1975, p.89);
- A. Clancier: "l'humour est défense devant l'angoisse: ce monde pour mourir devient alors, TENU A DISTANCE, un monde pour rire, le scepticisme désespéré se transforme en ironie sans espoir" (1966, p.73);
- G. Picon: "l'humour est la réponse de Queneau (...) comme d'autres opposent le plaisir, l'héroïsme, la foi, l'amour" (1975, p.781).

Ce qui fait l'intérêt de l'"humour", c'est qu'il permet cette prise de distance transitoire avec des affects trop pénibles: mais cette prise de distance n'est pas une indifférence, voire même une jouissance froide qui confinerait à la cruauté morbide: d'abord parce qu'elle est limitée dans le temps, ensuite parce qu'elle est limitée dans ses effets: elle est relative.

On comprend ainsi comment l'"humour systématique" apparaît une attitude irritante pour ceux qui réagissent aux affects pénibles: l'individu ainsi barricadé dans sa "forteresse intérieure", pour reprendre le mot de Bettelheim, n'a plus les réactions affectives par lesquelles il manifeste sa SYMPATHIE (au sens propre). Devenu pur sujet de la dérision, pur glissement sur la surface des événements qu'il se contente de constater en ricanant, l'"humoriste" systématique apparaît comme une figure déshumanisée, un automate rieur.

Cet aspect négatif n'est pas perceptible tant qu'il demeure limité à des situations où les participants n'ont pas d'engagement affectif important, et peuvent se situer là où se place l'"humoriste". Mais à partir du moment où cette distance n'est plus possible, dans les situations concrètes (Queneau écrit en 1945, et fait allusion à l'"Humour Noir nazi"), la dérision systématique n'est plus qu'une position abstraite, intenable, ou alors elle révèle une volonté d'agression.

## L'"HUMOUR" COMME AGRESSION

Le non-sens pur n'est pas drôle: il rompt abruptement le contrat tacite entre locuteur et destinataire, et le rompt définitivement. Dans le cas des textes de Queneau, on le verra, cette rupture n'est que provisoire: il y a au moins promesse d'un sens caché à chercher derrière les jeux de mots, d'un sens riche en implications diverses. La perturbation de la communication n'est qu'apparente.

Par contre, l'Humour Noir s'assimile à un piège tendu au désir de communiquer que manifeste le lecteur. Il assène l'affirmation hautaine de l'absurde, et retire à l'autre le droit d'affirmer tel ou tel sens. On peut le comparer au pseudo-mot d'esprit que signale Freud lorsqu'il parle de la "sottise d'apparence spirituelle":

"ce sont des traquenards qui font un certain plaisir au narrateur, en déroutant et en irritant l'auditeur"  
(1905, p.228, note 1).

On retrouve alors un échange qui n'est plus d'ordre linguistique, mais psychologique et même, s'il faut insister sur sa valeur agressive: "éthologique". L'échange de non-sens une pure agression, quand tout est fait pour que l'absurdité ne soit pas contournée.

La valeur éthologique agressive du rire est d'expérience quotidienne:

"des diverses explications du rire, celles qui en font une manifestation de supériorité sociale (Platon, Hobbes, Bain) sont sinon les plus générales, du moins celles qui semblent fournir le terrain de recherches le plus fertile"  
(SAUVY, 1959, pp.203-204).

On voit qu'encore le rire et l'"humour" ne sont pas entièrement assimilables. Une notion proche, comme l'ironie, trouve là le trait pertinent qui l'en distingue: l'ironie emporte une part d'agression: soit dirigée sur quelque chose ou quelqu'un, soit parfois dirigée sur les auditeurs dans leur ensemble, soit même dirigée sur le locuteur lui-même.

On retrouve dans le texte des charges agressives, mais plus limitées, car la finalité de l'"humour" est ailleurs. L'agression, ce peut être la multiplication des pièges posés au lecteur, la volonté délibérée de "faire trébucher" (FELMAN, 1980, p.170). Plus largement, l'agressivité de l'"humour" se manifeste sous la forme d'une subversion radicale du langage, qui confine à l'auto-destruction: le mouvement de sape de l'"humour", d'une certaine façon, tourne en dérision jusqu'au langage par lequel il exprime la dérision du langage.

Sans doute. Mais pour ajouter aussitôt que si l'"humour" peut se concevoir comme une autodestruction de l'énoncé, il en réchappe. L'"humour" ne frôle le non-sens que pour rebondir encore mieux sur le sens, mais un sens que ce détour a sans doute essentiellement transmuté: "du sens" qu'il conviendra d'élucider dans sa complexité et son incertitude nouvelles.

C'est en effet sur ce fond d'inquiétude que notre sourire et notre plaisir viennent, d'un seul élan, marquer notre assurance et notre plaisir. Sans cette réaction --énigmatique dans ses motivations profondes, mais évidente-- c'est par l'angoisse que nous réagirions au délire des signes.

Car on peut continuer à s'interroger sur la sombre origine de ce plaisir: d'où vient cette jouissance cruelle pour la langue, qui se plaît à sa perte et se réjouit de l'échec soigneusement prémédité de la communication "sérieuse"? Peut-on dire que l'"humour" manifeste, localement, sous la forme du non-sens pur, la pulsion de mort dont on sait, depuis Bataille, qu'elle participe du projet littéraire et du projet érotique?

Tout au fond, l'espace ouvert par la perturbation des signes porte un nom, qui ne surprendra pas les lecteurs des ENFANTS DU LIMON: la folie. Qu'est-ce que la folie, sinon le passage définitif dans l'au-delà de l'ordre du discours, comme l'a commenté M. Foucault (1971, pp.12-13, ou 1972). Le Fou, avant tout, c'est celui qui ne sait plus communiquer, qui a perdu, cette fois-ci sans recours, la possibilité de "faire semblant"...

Et pour ceux que ce rapprochement surprendrait, nous renvoyons à un texte inédit de Queneau, intitulé "Comprendre la folie", dont A. Blavier cite la conclusion dans sa préface aux FOUS LITTÉRAIRES:

"il n'est pas non plus inutile de penser à cet accomplissement qui consiste à dévoiler POURQUOI des hommes se sont séparés de nous derrière la vitre opaque du délire. L'homme, perdu au milieu des constellations et des champs de betteraves y trouvera peut-être, peut-être! les origines de son enthousiasme pour la théorie des fonctions automorphes, de son inquiétude lorsqu'un miroir se brise, de son rire devant un pot de moutarde ou un chapeau-claque, l'origine de son rire, de son rire un peu fou"

(in BLAVIER, 1982, p.145).



## RETOUR DU SERIEUX

On voit comment s'effectue le contresens de l'Humour Noir: en systématisant une pratique circonstancielle, attachée à des situations particulières, et surtout manifestée par l'ambiguïté irrésoluble du texte, bref, en prenant le texte à la lettre, l'Humour Noir ramène l'"humour" au sérieux.

Le non-sens apparent de l'énoncé est ainsi hypostasié: c'est faire un contresens complet sur l'"humour" qui finit par le vider de toute efficacité fonctionnelle:

"vidé de tout contenu, qu'est devenu l'humour? Une devinette, car la devinette dit aussi quelque chose pour en faire entendre une autre, mais une devinette sans réponse, sans mot. Pour nos contemporains, une devinette sans mot, c'est le comble de l'humour. Du moment qu'il n'y a pas à comprendre, on est content, on se gargarise, on se sent de l'élite"  
(VG 88).

On trouvera des échos de cette méfiance devant la "récupération" d'une prétendue subversion aussi bien auprès de proches de Queneau comme N. Arnaud, qui reproche aux "amateurs de rigolade et aux gens d'esprit" de ne penser qu'

"il n'y a (...) d'esprit que futile, nécessairement, professionnellement futile et qui serve, aux heures de loisir, non point à combattre, mais à justifier, par contraste, le sérieux nécessaire et professionnel de leur quotidienne existence"  
(1974, p.24);

qu'auprès d'analystes du fonctionnement textuel de l'"humour", tels que G. Genette:

"il ne faut pas abuser de ce terme ("humour"), qui presque inévitablement tue ce qu'il épingle: l'humour officiel est une contradiction dans les termes"  
(1982, p.453).

Se prenant au piège, on n'a pas manqué de revenir incidemment au sérieux: l'exigence d'un sens assuré est si forte qu'elle favorise des exégèses qui n'ont de cesse que d'en finir avec l'incertitude --cette incertitude assurée pourtant, qui fait notre délice...

Car "la gravité, au double sens de sérieux et de géotropisme, est notre tendance naturelle", écrit V. Jankélévitch dans son essai sur L'IRONIE. On comprend alors quel risque sous-tend toute énonciation "humoristique": le projet de dérision qui s'y manifeste peut être détourné; en fait, la tendance géotropique des amateurs de certitudes les conduit à combler les manques du texte "humoristique" par un discours qui annule les effets de la perversion.

Ainsi le sourire ironique peut se figer en grimace sarcastique, c'est le contresens de l'Humour Noir, quand il devient attitude systématique. Mais un autre contresens guette le texte "humoristique": nous l'appelons le contresens de la transcendance. Au lieu de concevoir la dérision comme un pur désordre, un manque jamais comblé, certains ont voulu y voir seulement la preuve par l'absurde que l'homme est impuissant à donner sens à son univers, prouvant par là la nécessité d'un sens transcendant: or, quelle instance est apte à posséder le sens de toutes les énigmes et le moyen de dénouer tous les paradoxes, sinon la figure même de la divinité? C'est ainsi que certains se sont accordés pour donner comme "solution" aux apories de l'"humour" ... un discours théologique.

R. Escarpit cite un certain J. Moreau, selon lequel la représentation de l'absurdité des valeurs humaines renverrait à la nécessité des valeurs surnaturelles: à la nécessité de la Foi:

"seul le mystique a le droit d'être ironique; il faut croire à quelque chose, avoir une foi en ce qui dépasse l'homme pour être autorisé à persifler la conduite et les opinions communes des hommes"

(MOREAU, 1958 - ESCARPIT, 1960, p.121).

On peut rapprocher cette opinion de celle d'un commentateur de l'"humour" de... Claudel, P. Ganne:

"l'homme naturel et l'homme moral sont déconcertés par le 'paradoxe' qu'est l'insertion de l'Infini dans le Fini, de l'Eternel dans le temps. L'homme doit faire le 'saut', contraint par le sentiment du péché. Il ne peut éviter la perte de lui-même qu'en se perdant en Dieu, en choisissant le paradoxe absolu.

C'est ici qu'apparaît l'"humour", parce qu'ici l'homme entre dans la joie au-delà du plaisir et de la vertu. L'humour est le signe de la victoire sur le monde qu'est la foi. L'homme religieux découvre que le renoncement au temps et au fini a sauvé l'un et l'autre. Le renoncement n'est pas le mépris et la vie est rendue à l'humilité du chrétien. Ce dernier est libéré de l'avoir et il peut user de tout avec liberté" (GANNE, 1960, p.242).

G. Elgossy, lui, n'hésite pas à faire de Dieu le Grand Humoriste:

"tout choix implique diversité, fantaisie, donc humour créateur. En l'occurrence, l'humour du Créateur" (1979, p.92).

On voit bien à quelle distance de Queneau nous arrivons... Quel intérêt, alors, de signaler ce contresens qui s'étend tout à fait à l'opposé de l'Humour Noir? Pour montrer jusqu'à quel point il est "insupportable" (scandaleux) de concevoir, nous pourrions dire de VIVRE, le Paradoxe. A la limite, l'esprit préfère soit le non-sens, soit le sens mystique, à cette richesse, à cet excès, à ce mouvement critique irrépressible qu'est le sens de l'"humour".

Quel soulagement de régler la question une bonne fois pour toutes, en renvoyant à la divinité, aux Valeurs, à l'Absolu, qui vient combler sans problème la faille creusée dans notre confort par le texte "humoristique", et par la question du sens telle qu'il la pose. Si le sens n'est pas de ce monde, alors il est de l'autre.

On devine, derrière la tentation de ramener le non-sens toujours renaissant de l'"humour" à un sens arrêté, définitif, l'impossibilité de vivre le paradoxe sans angoisse. Or peut-être est-ce là le noeud essentiel pour comprendre le "sérieux" de l'"humour": l'"humour", c'est justement le paradoxe par excellence, c'est-à-dire du sens dans le non-sens, ou encore du non-sens qui fait sens, bref, un procès de signification plurivoque et contradictoire sans être pour autant inintelligible, puisque, tout compte fait NOUS EN JOUISSONS.

C'est pourquoi il faut se garder de réduire l'"humour" à une lecture, et tenir en main, envers et contre tout, les multiples sens qu'on peut y voir. Car l'"humour" est justement dans la plurivocité et la contradiction, non pas de manière circonstancielle, mais essentielle.

Il faut s'installer dans le paradoxe.

### 3. TOURS ET DETOURS DU SENS

---

"L'humoriste: le prisonnier du Cocasse"  
(OCSM 359).

#### 3.1. LE SENS CACHE: L'"HUMOUR" COMME CRYPTOGRAMME

---

L'impasse des contresens possibles à propos de l'"humour" nous ramène à nos premières intuitions. Tous les lecteurs de Queneau sentent bien combien le non-sens absolu n'est pas le fait du texte de Queneau, mais qu'au contraire le sens n'y est que surabondant, d'une fécondité telle qu'elle brouille les pistes et affole notre perspicacité.

"L'insistance évidente de Queneau sur les thèmes de l'apparence, de l'absurde et du vide semble justifier la tendance qu'on a trop souvent à tirer de ses récits une leçon strictement négative. (...)

Mais aller trop vite, ne pas voir l'ambiguïté de ces déclarations, c'est commettre un contresens fondamental sur l'attitude littéraire de Queneau et le sens de son humour"  
(SIMONNET, 1962, pp.159-160).

Outre qu'elle ne paraît pas satisfaisante intuitivement, la réduction de l'"humour" à la production de non-sens apparaît théoriquement intenable: peut-on affirmer qu'un énoncé NE SIGNIFIE PAS absolument? Ou bien faut-il comprendre que l'énoncé absurde en apparence n'est peut-être qu'un énoncé destiné à être lu selon un code différent de l'habituel?

On peut supposer, au vu de certains specimens, que la perturbation qu'est la métabole "humoristique" a une fonction signifiante latente: le non-sens n'est que l'indice local d'une forme irrégulière, mais pas sa finalité. Comme

l'écrit R. Barthes en bon structuraliste:

"un récit n'est jamais fait que de fonctions: tout, à des degrés divers, y signifie. (...) On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot): c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire" (1966, p.17).

Ce à quoi nous amène maintenant notre réflexion sur les phénomènes de l'"humour", c'est à une analyse plus fine des rapports entre la production du non-sens et celle du sens dans la figure "humoristique".

### EFFET PERVERS DU SERIEUX...

Cette ambiguïté de la figure "humoristique" peut se mesurer sur la question de la GRAPHIE. Question sur laquelle Queneau semble avoir longtemps réfléchi, puisqu'un projet de réforme de l'orthographe a paru sous son nom en 1937. Les propositions de cet article répondent à des préoccupations en grande partie fort sérieuses: simplifier l'apprentissage de la langue, améliorer la retranscription graphique des réalisations réelles, et enfin, idée intéressante, rendre par la graphie les caractères "non-discrets" de chaque "voix": accents, particularités, etc., que l'orthographe et les conventions de transcriptions avaient jusqu'alors gommés. Voici un extrait de ce texte:

"il s'agit, à mon sens, non de corriger l'orthographe de l'ANCIEN français (celui que j'écris en ce moment), mais de choisir QUELLE orthographe donner au nouveau français. La plus phonétique semblerait s'imposer; on pourrait employer l'alphabet: a, â, b, d, e, é, è, ê, f, g (toujours dur), i, j, k, l, m, n, o, ô, p, r, s (toujours ç,ss), t, u, v, y, z, ch, gn, ou, an, in, on, en observant cette règle que toute lettre se prononce, et sans jamais changer de valeur, quelque soit sa position" (BCL 22).

Ce projet orthographique aurait pu rester sérieux s'il n'avait atteint ponctuellement que les absurdités les plus criantes et les règles les plus inutiles du code traditionnel: par exemple, la graphie "meussieu" pour "monsieur" ou celle de "vagon" pour "wagon" qui sont utilisées systématiquement dans LE DIMANCHE DE LA VIE.

Mais le paradoxe apparaît au moment où il faut mettre en application à grande échelle ce qui n'est, dans son principe, qu'un projet tout à fait rationnel, ce qu'il y a de plus sérieux. Car la transcription phonétique, loin de servir le projet théorique, produit un effet d'étrangeté qui remet tout en question: la graphie imitative s'assimile



pratiquement à la graphie fautive... Queneau n'en a pas été dupe, dans le même temps qu'il plaidait pour une orthographe réformée:

"il y a en effet une ambiguïté dans l'emploi de l'écriture phonétique (...); elle ne sert pas seulement à rendre le langage tel qu'il est, il y a aussi un effet comique <nous dirions 'humoristique'>"  
(Queneau, entretien avec DAUBERCIES, 1960);

et c'est dans le même texte de 1937 qu'il poursuivait malicieusement:

"mézalor, mézalor, késkon obtyin! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, ranversan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonruyin pa. On lrekoné pudutou, lfransé, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninversanbarbasé stupéfyan. Avrédier, sémêm maran. Jérлу tousduit lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré. Mézifobyindir, sé un pur kestion dabitud. On népa zabitué, sétou. Unfoua kon sra zabitué, saira tousel. Epui sisaférir, tan mye: jécrida pour anmiélé lmond"  
(BCL 22).

L'ortographe fonétique apparaît alors comme ce que nous avons appelé le BRUIT (cf. supra §1.1.1.): elle contribue à l'opacité du message; "la transcription phonétique prête au comique", confirmera Queneau à G. Charbonnier (EGC 89).

#### EFFET SERIEUX DU PERVERS...

Pourtant, l'efficacité mimologique des graphies imitatives n'est pas discutable dans certains cas: diphtongaison régionale: "de couaille, de couaille" (ZM 31) ou d'intensité: "enfouarés" (ZM 131); ouverture de voyelle: "alle" (ZM 47) pour "elle"; coup de glotte: "hun" (ZM 18), "houille" (ZM 100); assimilation de groupes consonantiques: "egzactement" (DV 145), "esposée" (ZM 104); syncope des voyelles atones: "dvant msieu lmaire" (DV 89); etc.

La même constatation peut être faite tant en ce qui concerne le lexique: (mots familiers, mots forgés ou barbarismes: "mathieusalé" (DV 124) pour Mathusalem...); qu'en ce qui concerne la syntaxe: dislocation ("elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû" - DV 15), hyperhypotaxe ("on s'est aperçu qu'il y avait quelqu'un qui avait suivi le convoi qu'on s'était pas aperçu qu'il le suivait, et devinez qui c'était qui?" - DV 96), segments phatiques ("vous alors, ah ça, vous alors" - FB 51), interruptions (... "on dirait que." - DV 238; "ah ça mais c'est que." - ZM 171), etc.

Cette logique graphique est aussi indiscutable en ce qui concerne les pérégrinismes: "stèque" (FB 13), "sandouiche" (DV 65), "ouisqui" (ZM 149) seraient rationnellement plus cohérents dans un contexte français que

"steak", "sandwich" ou "whisky"; on ne manquerait pas de citer à ce propos le cas de "boulingrin", "carlingue", etc. pour prouver la réalité historique de l'assimilation orthographique.

Mais la rupture du code habituel est si brutale que la transcription graphique sérieuse finit par présenter exactement la même force comique que la faute délibérée... Peut-on cependant conclure à la nullité du projet mimologique? Certainement pas: car la fantaisie de l'imitation, au lieu d'affaiblir l'effet de réel que produisent les figures phonétiques, laisse entier leur pouvoir évocateur des particularités de chaque discours. Finalement, "quelques centaines de mots suffisent à créer le 'climat sonore'" (LEON, 1962, p.79) et accomplissent le projet imitatif en renforçant de manière sensible le caractère réaliste des romans.

Le paradoxe est à ce point même: poursuivant et réussissant à atteindre un but somme toute rationnel et sérieux (améliorer les moyens du romancier en l'autorisant à une plus grande expressivité graphique), Queneau produit des formes incongrues: le non-sens se mêle au sens dans un "entre-deux insituable" (DEBON, 1982).

Queneau d'ailleurs sait jouer de cet état de fait: la preuve en est qu'il n'a pas de système de transcription. Ses graphies imitatives ne sont ni régulières ni systématiques: tout n'est pas transcrit et les mêmes phonèmes le sont différemment d'un livre à l'autre, d'une page à l'autre:

"du point de vue orthographique, les graphies de Queneau ne représentent aucune amélioration pratique, puisque leur petit nombre relatif s'accompagne encore de multiples contradictions. Nous sommes encore loin d'une ORTOGRAF FONETIK, même approximative" (LEON, 1962, p.73).

C'est encore une forme d'expression de la perversité de l'"humoriste": il contredit son projet initial (ici: le réalisme mimologique) en le faussant. Les graphies de pérégrinismes familiers sont ainsi de vraies provocations: les lecteurs sont plus déroutés par "coboille" (ZM 112) et "baille-naïte" (ZM 94) que par "cow-boy" et "by-night"... Pourquoi "au quai" (DV 34) au lieu de "O.K." universellement connu? Pourquoi "céhéresses" (FB 53)?

On retrouve alors la production de non-sens, la fantaisie et la désinvolture, comme dans "onivati oder onivatipa" (FB 22) qui combine l'amalgame syntagmatique, la syntaxe populaire (-ti interrogatif) et le baragouin... Dans un autre exemple, la transcription phonétique des formes raffinées de l'imparfait du subjonctif renverse totalement la valeur stylistique de l'énoncé, qui désormais hésite entre le soutenu et le désinvolté: "jamais on upu croire qu'il y en á tant" (ZM 179).

"C'est précisément dans la mesure où elles sont

écrites que les tournures verbales acquièrent leur pouvoir comique. A la limite elles sont comme un graphisme original dont le pouvoir sur le lecteur est d'ordre essentiellement visuel et qui confère à la phrase une sorte d'épaisseur déroutante et insolite" (SIMONNET, 1962, p.82).

## LES CRYPTOGRAMMES

Finalement, la graphie apparaît comme un CRYPTOGRAMME: un cryptogramme facile, d'ailleurs, ce qui réduit d'autant la durée du déchiffrement: plus l'incongruité est nette, et plus son contournement est aisé, plus le plaisir sera grand. C'est ainsi que tout retard du déchiffrement diminue l'intensité de l'effet "humoristique"; on peut en faire la facile expérience en découvrant, ici ou là, un jeu de mots qu'on n'a pas remarqué, ou une figure restée trop longtemps obscure. Expérience qui varie selon les lecteurs: pour moi ce fut le cas de l'amalgame "apibeursdètouillou" (ZM 150), la déglutination "les coudocors" (ZM 38) ou la métanalyse "la liquette ninque" (ZM 40)... On se trouve dans le même cas que V. Brû incapable de trouver ce qui peut être plaisant dans un dessin représentant des anachorètes, légendé comme suit: "les cénobites tranquilles" (DV 64).

Ainsi, pour que le plaisir du jeu de mots éclate, il faut que le sens ait été retenu, mais aussitôt découvert: le plaisir de l'"humour" est celui de cette subtile feinte, qui montre que la métabole de l'"humour" aiguise, ponctuellement, le désir du sens: le texte se dévoile alors comme un rébus signifiant, cryptogramme offert à la perspicacité du lecteur. La lecture, un instant déroutée, se fait plus habile, cherchant à retrouver, sous le codage, une signification cohérente:

"l'essence du DIVERTISSEMENT VERBAL est de trouver un sens caché; le jeu consistant dans le défi lancé au joueur de découvrir ce sens; ce qui met à l'épreuve à la fois la virtuosité de l'émetteur et la sagacité du receveur"  
(GUIRAUD, 1976, p.95).

Les formes du cryptogramme sont nombreuses: c'est par exemple

- un ALLOGRAPHE: "texte transcrit en d'autres mots" (DUPRIEZ, 1980, p.34). Il participe de la métanalyse: depuis le "langage cuit" de Desnos, on connaît bien "seau d'eau mégots morts" (Prévert), "la garce (un l'a tzar)" (ES 127), etc. auxquels il va falloir ajouter: "et mademoiselle LN? - LR." (VI 125); "aussi faux que lorique" (FB 35); "ire au quoi" (FB 38); ou encore: "je suis libre comme l'r" (ZM 110);
- une TRANSLITTERATION: "de muscadine et de grenadet" (ZM 185); "grimoisse d'angace" (FB 119); "simplet comme une

bonne de nuit" (VI 97);

- une PARONOMASE ou A-PEU-PRES: on trouve chez Queneau de multiples variantes: la série "bouddhoir", "confucional", "mahomerie", "sanct-lao-tsuaire" (FB 15); les patronymes de Paul dans LE DIMANCHE DE LA VIE, etc.

Cependant les métaboles "humoristiques" ne sont pas des cryptogrammes, au sens habituel de "jeux d'esprit": le caractère artificiel, cérébral, du cryptogramme n'est pas compatible avec la jubilation spontanée que semble produire le désordre du texte "humoristique". L'"humour" ne peut se réduire à "un passe-temps raffiné pour intellectuels fatigués de littérature", sous peine de tourner "parfois à la virtuosité et à la technique, (...) à l'agacement et à l'exaspération" (DAUBERCIES, pp.130 & 112).

Car il ne s'agit pas de se contenter de substituer un sens simple à un énoncé obscur; on peut le souligner: le chiffre doit être donné avec le message, sans quoi l'"humour" ne fonctionne pas. C'est-à-dire que le projet de l'"humoriste" n'est pas de cacher des doubles-sens comme on cache des oeufs de Pâques, mais bien de changer radicalement le mode de signification du signe, en lui donnant capacité "d'en dire plus"...

### 3.2. LE FOISONNEMENT DU SENS

---

"Le Bon Mot, c'est la souplesse de l'esprit et l'agilité de l'imagination. Sautant légèrement d'une idée à l'autre, et sans se soucier des disjonctions que le classicisme pratique entre ses catégories, le Bon Mot fait se rencontrer les idées amies qui étaient depuis longtemps tenues à l'écart l'une de l'autre; il favorise les attractions mystérieuses, les sympathies et les rapports piquants; escamoteur et tricheur, il passe furtivement du sens figuré au sens propre et de l'esprit à la lettre; il a un talent spécial pour l'amphibologie" (JANKELEVITCH, 1964, p.138).

Le non-sens ou le bruit ne sont après tout que des figures négatives: on en a vu les implications. Au contraire l'"humour" apparaît avant tout comme une surabondance de sens, surabondance qui déroute et peut passer, aux yeux du lecteur désarmé, pour une absence de sens. La faute interrompt le sens, le cryptogramme le retient: la figure maîtresse de la prolifération du sens, de la fécondité jubilatoire du signifiant, c'est l'équivoque.

On l'a dit, le travail de l'"humour" met en évidence, par contraste, l'importance des oppositions pertinentes régies par le code. La moindre altération du signifiant produit des effets pervers: le sens ne s'interrompt pas, mais foisonne au contraire autour de la faute; ainsi briser un miroir n'en éteint pas l'éclat, mais le fragmente et l'augmente en le multipliant:

"l'erreur presque programmée souligne l'importance des oppositions phoniques, puisque leur confusion mène à un autre sens ou au cafouillage" (CALVET, 1980, p.29).

Le "cafouillage", c'est le pur non-sens; l'"autre sens", c'est justement l'équivoque par quoi l'"humour" existe, par quoi l'"humour" triomphe.

L'équivoque, c'est le dédoublement, voire la multiplication des significations. Alors que la communication ordinaire redoute et rejette de telles plurivocités, l'"humour" les cultive.



Ainsi le roman de Queneau intitulé LE VOL D'ICARE a pour titre, justement, cette équivoque fondatrice entre le vol qui est l'essor (celui fameux de Dédale ou celui des premiers aéronefs) et le vol qui est l'enlèvement du personnage. Ainsi l'auteur invite-t-il d'entrée à y regarder de plus près, à relire deux fois plutôt qu'une ce texte piégé. Il invite à poser un regard préparé à l'équivoque, un regard entraîné aux raffinements des sous-entendus et des allusions, jusqu'à la chute --qui est à la fois celle du texte et celle d'Icare (p.253).

On peut proposer d'unifier les phénomènes sous un seul modèle structural, celui de "disjoncteur", que nous fournit l'étude de V. Morin sur les histoires drôles: elle montre comment le fonctionnement "humoristique" de chaque micro-récit repose sur une bifurcation du sens:

"la bifurcation est possible grâce à un élément polysémique, le disjoncteur, sur lequel l'histoire enclanchée (...) bute et pivote pour prendre une direction nouvelle et inattendue"  
(1975, p.102).

## LES DIAPHORES

Le disjoncteur le plus simple est évidemment un lexème équivoque sans altération, à l'état naturel pourrait-on dire. On appelle DIAPHORE cette métabole qui permet de lire deux signifiés superposés sur un seul signifiant. La diaphore pure est assez rare: la disjonction se fait sans forcer le texte:

- "nous sommes faits pour nous entendre" dit Adélaïde à Icare, exprimant son désir et renvoyant au projet de Surget qui était de les fiancer (VI 214);  
- "et les Américains, dit Paul? - Ils font la bombe, répondit Julia" (DV 241), c'est-à-dire la fête ou la bombe atomique.

Les diaphores peuvent donner lieu à des effets d'équivoques complexes. Nous en donnerons deux exemples:

\* "... ayant donc fait le point, il ne me reste plus que la latitude d'aller me coucher sur la longitude de mon pieu" (VI 82).

On voit que dans cet énoncé l'"humour" repose sur l'emploi fautif du terme "longitude"; tout un paradigme prépare, en quelque sorte, cette faute: "faire le point", "latitude", sont ici les AMORCES du jeu de signes.

Plus précisément, le disjoncteur est "latitude", grâce à son double sémantisme: soit "liberté" soit "distance angulaire par rapport au plan équatorial", dans lequel cas il est étroitement lié par l'usage à son complément technique, "longitude". Ce deuxième champ sémantique motive l'apparition de "longitude", qui vient

exprimer, d'une manière analogique, la position du dormeur (cf. "couché de tout son long").

On voit comment le champ sémantique paradigmatique se combine avec l'enchaînement syntagmatique des phonèmes pour produire ce jeu de mots.

\* "Ils sablent un champagne qui leur crisse sous la dent" (VI 130).

Le syntagme traditionnel "sabler le champagne", à l'étymologie problématique, est l'occasion d'une autre disjonction, à partir du lexème "sabl-"; cette fois-ci, la motivation de la suite de l'énoncé repose seulement sur un amorçage sémantique. Par analogie avec l'emploi technique du verbe "sabler" (sabler un objet, une plaque de verglas), l'isotopie du texte se déplace dans l'invraisemblable, comme si sabler le champagne revenait à y verser du sable... Il y a dans cette distorsion logique comme une naïveté qui rappelle le fonctionnement de l'étymologie populaire ou enfantine. Autant qu'à un défaut de logique, on peut assimiler cette faute à un excès logique, à un désir feint de cohérence du lexique.

Cette rupture du réalisme narratif est pourtant ARTICULEE: les deux isotopies ne sont pas purement juxtaposées; la motivation diaphorique qui s'appuie sur le disjoncteur "sabl-" est une motivation minimale, arbitraire, mais suffisante pour constituer l'interface par laquelle circule un sens (parasitaire, si l'on veut, mais effectif).

V. Morin considère que la seule disjonction est le mécanisme de base du "comique" (de l'"humour", dirions-nous: ce qui fait rire):

"le comique est donc, au niveau le plus général, ce mécanisme disjonctif où ce que j'appellerai deux ondes sémantiques (le linguiste dirait deux isotopies) croisent leurs sens sur la polysémie d'un signe pour jouer en double file le jeu d'une seule" (1975, p.126).

Par l'effet de l'équivoque, ramassée dans cette phrase suspendue en fin de chapitre --et par cette place d'autant plus importante--, se produit une sorte d'osmose sémantique. Sabler le champagne n'est plus l'opération aussi familière que la locution, c'est désormais la consommation d'un produit fantastique, pétillant comme le sable et crissant comme un champagne.

On peut rapprocher de ces disjonctions complexes le tissage d'isotopies comme on en rencontre dans ZAZIE: "un tailleur deux pièces salle de bains avec un chemisier porte-jarretelles cuisine" (p.142); "la boule motrice était située en f2, l'autre boule blanche en g3 et la rouge en h4" (p.129).

## LES ANTANACLASES

L'exploitation des diaphores se fait surtout par la figure de l'ANTANACLASE, qui consiste, dans un dialogue, à donner une réplique qui fait apparaître l'ambiguïté latente de l'énoncé précédent: c'est exactement le procédé disjonctif, ce déraillement immotivé du sens qui le propulse d'une isotopie à l'autre: "tu es sans coeur! - Et toi sans pique!" (DV 51).

Mais on doit souligner combien chaque figure a ses règles propres, et qu'elle nécessiterait un commentaire détaillé de sa préparation dans le contexte et de sa réalisation. L'antanaclase, en particulier, apparaît motivée par le jeu du contexte qui autorise la présence d'autres isotopies dans la conscience des interlocuteurs.

Par exemple, Trouzcaillon ayant été reconnu malgré son déguisement, tente de s'expliquer:

"pour vous amuser.. c'est comme vott tutu... c'est le même tabac...

- Le même passage à tabac, dit Gridoux inspiré"  
(ZM 170).

Quelquefois, la motivation de l'antanaclase lui est postérieure:

"- Qu'est-ce que tu as derrière la tête?

- Le dos de ma chaise, répondit Julia qui n'était pas bien grande et qui était assise dans un fauteuil"  
(DV 136).

Tantôt l'aiguillage de la diaphore peut conduire sur une voie de garage:

"- Tout ça ne me paraît pas bien catholique, dit le hanvélo qui causait. (...)

- J'ai pourtant fait ma première communion..."  
(ZM 171-172);

tantôt elle peut être intégrée comme fonction narrative en motivant une réplique incongrue: à la question banale de Cidrolin, exprimant simplement ses doutes: "- Vous pensez?" le gardien répond par le Cogito: "-Ah monsieur, je vois que vous connaissez mon péché mignon. Eh oui! je pense. Lorsque je me lève, je pense (etc.)". L'effet "humoristique", on le voit, est ici amoindri, comme si la circulation du sens, à peine affectée par une légère diaphore, ne laissait pas au plaisir "humoristique" l'occasion de se produire.

Ce dernier exemple, en montrant que l'effet "humoristique" s'affaiblit quand la rétention du sens est moins sensible, semblerait confirmer l'hypothèse de Freud, selon lequel

"dans le rire, les conditions sont telles qu'une somme d'énergie psychique, employée jusque là à un

investissement, peut se décharger librement"  
(1905, p.243);

cette énergie proviendrait de l'effort supplémentaire  
nécessité par l'illisibilité de la métaphore "humoristique",  
effort que la reconnaissance du non-sens, quasi-immédiate,  
rendrait alors inutile (cf. infra §7.1.).

Mais l'économie de la figure "humoristique", à lire  
attentivement Freud, est complexe: elle s'enrichit en  
particulier du plaisir de transgresser l'interdit sexuel  
dans le langage, qui est la motivation psychologique de bien  
des jeux de mots et autres histoires drôles, mais aussi de  
quelques-unes des figures "humoristiques": Freud montre que  
le principe de la CONDENSATION est commun au lapsus, au  
rêve et au mot d'esprit:

"la condensation demeure donc la catégorie à laquelle  
sont subordonnées toutes les autres. Une tendance à la  
compression, ou mieux, à l'ÉPARGNE, domine toutes ces  
techniques"  
(1905, p.67).

L'équivoque est la figure de l'inconscient quand il prend la  
parole, déjouant ainsi la surveillance du Sur-moi... et  
d'autrui:

\* "- J'en rapporterai une grosse" vient de dire un  
loufiat chargé d'amener du champagne;  
"- Une grosse quoi? demanda Zazie en se mêlant tout à  
coup à la conversation"  
(ZM 149).

\* "-Après tout, ce que j'en dis, moi j'm'en fous.  
- Et moi donc, dit Gabriel, au fond.  
- Vous avez un fond, vous?"  
(ZM 43).

\* "<Gabriel:> - C'est tout de même embêtant de se  
mettre à dos un bourin.  
Le type ricane.  
- Ce que vous pouvez avoir l'esprit mal tourné, dit  
Gabriel en rougissant"  
(ZM 66).

## LES EQUIVOQUES FORCEES

Le travail de condensation ne se contente pas d'utiliser les équivoques naturelles, sans altérations, qui d'ailleurs, du fait qu'elles ne sont pas marquées, peuvent rester inaperçues ou incomprises. La plupart des équivoques sont FORCEES, c'est-à-dire qu'elles doivent être lues à rebours de la lettre (cf. "les cénobites tranquilles" - DV 64) ou même que la lettre est intentionnellement déformée pour les laisser apparaître: "nous n'allons pas en Egypte (à quoi na sert?) mais nous voguons vers Carthage" (FB 25).

Dans ce dernier exemple, la simple substitution permet de faire apparaître une deuxième isotopie: "à quoi na sert" est marqué par la seule alternance entre ç et n, qui permet de faire apparaître le nom célèbre du chef d'Etat égyptien Nasser... On voit comment le DOUBLE-SENS ne résoud pas la question du sens; car on peut à juste titre s'interroger sur la finalité d'une telle substitution. La deuxième isotopie n'est pas cohérente: quel rapport entre cette question et le personnage Nasser? C'est bien ici un jeu de mots ABSURDE: le détour du double sens débouche sur le non-sens.

Dans le premier type d'équivoque forcée, on peut compter les METANALYSES:

\* "-J'ai l'estomac dans les talons. - On aimerait mieux avoir l'étalon dans l'estomac"

(DV 86-87);

ici, métanalyse et chiasme alimente l'antanaclase.

\* "- Je vous propose de venir un de ces jours boire un verre de porto dans mon petit studio Léviton tout neuf.

- C'est en l'évitant qu'on reste honnête femme, répondit madame Butaga distraitement.

- Charmant! Charmant! Très fin! Très fin!"

(DV 31).

Ces figures sont encore assez simples, ce qui leur donne cet aspect rebattu qui, n'en doutons pas, est pris en compte dans le projet de Queneau... Mais elles peuvent se compliquer très vite, comme le prouve cet escalier d'équivoques dans LES FLEURS BLEUES:

"- 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)

Très nettement, le dialogue est seulement motivé par les jeux du signifiant: c'est bien là un pur non-sens, un pur jeu d'apparences. L'"humoriste" n'hésite pas à produire des formes a-grammaticales, dans la mesure où elles servent son projet: dans "aussi faux que lorique" (FB 35), métanalyse de



"folklorique", "aussi... que..." est une forme intégrée au code; mais si "faux" peut être accepté dans ce contexte (cf. "aussi faux que ridicule") il n'en est pas de même pour "lorique" qui 1) n'est pas élément du lexique, 2) n'a pas de sens, même néologique.

Il faut souligner combien la métabole réelle est toujours plus complexe que la figure "théorique": ainsi dans ce dialogue des FLEURS BLEUES:

"- Ne seriez-vous pas aïno?

- I? No." (p.19),

la métanalyse se combine avec une TRADUCTION. Preuve supplémentaire de la difficulté d'une taxinomie; qui plus est, de la réduction qu'elle suppose.

L'antanaclase métanalytique joue un rôle narratif dans LE VOL D'ICARE, puisque Morcol notera "Nick Harwitt" après avoir entendu "retrouvez-moi mon Icare vite" (p.18); mais elle peut aussi avoir un rôle emblématique: c'est le cas dans le même roman:

MORCOL

C'est le cas de le dire, mademoiselle fait le tapin.

LN

Je suis le tambour d'Arcole.

Elle lui tape sur le ventre; celui-ci résonne.

MORCOL

De la tête aux pieds, je ne suis que raisonnement" (p.37);

les disjonctions sont enchaînées: "tapin", c'est "racolage" et c'est aussi "tambour" dans la vieille langue; le tambour fait "résonner" un corps creux; résonnement qui appelle à la fois par analogie et par homophonie le "raisonnement". Raisonner comme un tambour, c'est penser creux, ce qui est bien digne de Morcol, dont l'agilité mentale n'est finalement qu'agitation vaine dans les filets du signifiant.

Le second type d'équivoque forcée est l'A-PEU-PRES, qui consiste à marquer littéralement l'ambiguïté: "un moustique vola dans la cônerie de la lueur d'un réverbère" (ZM 165); "à stage-là, c'est du flan" (ZM 137); "le buffet genre hideux" (ZM 156); "un scepticisme solidement encre" (ZM 34); "la linguistique" (FB 48); etc.

Enfin, la condensation trouve ses formes les plus représentatives dans les CARAMBOLAGES, comme "demi-toyens" (ZM 124) ou "Maître tout-à-l'heure" (VI 226); la comparaison avec des figures non-"humoristiques" comme les mots-valises montre que si structurellement carambolage ludique et mot-valise sont assimilables, c'est bien leur relation au sens qui les différencie. Dans le premier cas, la circulation du sens TOURNE COURT: l'absurde permet ce dégagement d'énergie plus net que dans le cas du mot-valise, pour lequel seule l'inhabituelle forme peut retenir notre

sourire.

Un exemple complexe est fourni par LES FLEURS BLEUES: "chaud-froid de bouillon" (p.55) est un à-peu-près fourni par croisement entre le nom "Geoffroy de Bouillon" et le terme populaire "chaud-et-froid". Remarquer le lien logique incongru qui unit l'idée de maladie liée à "chaud-et-froid" et celle de thérapeutique liée à "bouillon"... On voit comment à la motivation purement phonétique se superpose --tout aussi vide de sens mais FONCTIONNELLE-- une motivation paralogique.

Le carambolage fonctionne aussi en antanaclase:

"- Voilà qui semble friser l'injure.

- C'est pas une frisure, dit Zazie mollement, c'est une permanente"

(ZM 172).

Un autre champ d'expression privilégié de l'équivoque est celui du procédé qui consiste à remotiver les patronymes ou les toponymes, procédé qu'on désigne par le terme d'ANNOMINATION:

"remotivation de nom propre par étymologie, ou métanalyse, ou traduction. En d'autres termes, un nom propre est utilisé avec le sens soit du nom commun, soit des segments qui l'ont formé ou que l'on peut y déterminer, même par simple homophonie, voire dans une autre langue"

(Littré, cité par DUPRIEZ, 1980, p.48);

comme le bar Biture (FB 94) ou le vicomte de Péchiney (FB 73), le capitaine Bordeille (DV 25), le night-club Mont-de Piété, Aroun Arachide, etc.

La figure symétrique, qui consiste à donner à un objet commun un nom propre célèbre, est singulièrement illustrée par l'emploi de "gallimard" (FB 109), nom de l'éditeur et de l'employeur de Queneau, assimilé à l'archaïsme "galémard" ou "galimard", pour "encrier". Autre exemple avec le nom d'un des personnages du VOL D'ICARE, Surget, croisement de "Paul Bourget" et de "point de surjet" (par exemple...); la tribu des Hain-Tenys Merinas (DV 54), allusion aux joutes orales pratiquées par les Merinas de Madagascar, étudiées par J. Paulhan (1939). Nous avons déjà parlé du rôle subversif de l'onomastique quénalienne, motivant en partie le jeu actanciel par le simple plaisir du jeu de mots (cf. supra §1.2.2.).

### 3.3. LES SINGULARITES DE L'ENONCIATION "HUMORISTIQUE"

---

#### LA DIFFUSION CONTEXTUELLE

L'analyse de la mécanique "humoristique" découvre une complexité que l'aisance de la lecture fait oublier. Rire avec un texte, ça n'est pas si simple. La complexité de la figure "humoristique" tient à deux caractères qui la singularisent et limitent l'ambition d'une taxinomie: d'une part elle se développe dans tous les niveaux d'organisation, d'autre part elle s'étend sur un contexte, sans pouvoir être limitée à un énoncé précisément.

Logique, graphie, syntaxe, phonétique, lexique, tous les niveaux d'organisation s'interpénètrent. D'où la difficulté de rationaliser la taxinomie des figures de l'"humour" et la nécessité de ne pas les ordonner selon des critères formels, mais de leur faire l'honneur d'un commentaire individuel. Plus encore que la grammaire des formes, la grammaire des fautes "humoristique" révèle qu'une description taxinomique du signifiant est problématique, car le sens n'est pas "contenu" dans le signe, mais "produit" par lui dans l'économie textuelle globale.

Les problèmes de classement sont aussi nombreux que les métaboles: la graphie de l'onomatopée "houille" (ZM 100) doit-elle être classée avec les mimologies phonétiques ("h" d'insistance) ou avec les équivoques? Même problème avec "de couaille, de couaille" (ZM 100), qui fait irrésistiblement penser à "couille"; ou avec "baille-naïte" (ZM 94) qui peut aussi être une remotivation (cf. bâiller); que dire alors de "braisaient à houilles rehaussées" (DV 34) qui est une PSEUDO-contrepèterie, ou de "onivati oder onivatipa" (FB 22), qui est un amalgame syntagmatique, un baragouin lexical, et une mimologie de la syntaxe populaire de l'interrogation!

Ce que la complexité de la figure "humoristique" met surtout en évidence, c'est sa diffusion dans le contexte. V. Morin fait remarquer que le jeu de mots n'est pas toujours limité à un syntagme précis, mais qu'il peut se préparer sur un contexte étendu:

"chaque jeu de mots, ou simplement chaque bon-mot, est

un lieu du texte où le rire éclate comme un gaz trop comprimé par le contexte. D'où l'art du signifiant minimum que l'impassible (le Sérieux tout terrain) pourrait confondre avec l'insignifiance. D'où la difficulté de découper des citations où le comique n'ait pas séché aussitôt sur pied et de trouver le bon-mot qui ne soit pas signifié seulement par l'élément résiduel d'un long chevauchement de logiques impossibles à réduire..." (1975, p.133).

L'échec relatif d'une taxinomie montre bien qu'une conception dualiste du signe ne rend pas compte du procès réel de la signification. En effet, si on suppose que l'énoncé est strictement articulé en signes, sur le plan de la substance et sur le plan du contenu, on devrait pouvoir isoler facilement la métaphore "humoristique", qui ne serait qu'un syntagme. C'est bien sûr le cas des formes les plus simples: "polocilacru" (DV 24); "les coudocors" (ZM 38); "le loufiat qu'on appelait en allemand le maître d'hôtel" (DV 153), etc.

Mais ça n'est plus le cas avec les figures les plus complexes, qui sont les plus remarquables par la subtilité de leurs effets et par la richesse de leurs sens. On le verra en particulier avec la réénonciation, la figure de l'"humour" à une dimension grammaticale (elle peut reposer sur plusieurs niveaux d'organisation) et une dimension transtextuelle: contextuelle et intertextuelle.

Cette préparation de la figure sur un large contexte est particulièrement nette dans les cas suivants:

- répétitions et symétries: chapitres I et XXXVII, ou la série XXVI, XXVII, XXVIII, du VOL D'ICARE, par exemple; multiples occurrences dans LES FLEURS BLEUES où il est d'ailleurs dit que: "la répétition est une des fleurs les plus odoriférantes de la rhétorique" (p.69 - cf. pp. 110/248; 13/14; etc.); dans ZAZIE: "elle s'envoie une petite lampée de bière, etc." (pp.52 & 53), "les enfants, c'est bien connu, etc." (p.176 deux fois), "tapage nocturne, boucan somnivore, etc." (pp.174 & 176), etc.;

- ruptures dans une régularité: la surprenante réplique de Laverdure: "nous ne comprenons pas le hic de ce nunc, ni le quid de ce quod" (ZM 147) reçoit sa valeur "humoristique" autant du pastiche du style philosophique que de ce qu'elle survient dans la série des répétitions de "tu causes, tu causes, mais c'est tout ce que tu sais faire", dont on compte une trentaine d'occurrences; de même, son "changement de disque" fait entrer dans le jeu "humoristique" un énoncé qui n'est en soi que très banal: "charmante soirée, charmante soirée" (ZM 180);

- allusions du texte à lui-même: "l'essence de fenouil" appelée "Cheval Blanc" (FB 232); "et moi aussi je suis peintre" (FB 224); sans compter les références de Queneau à ses oeuvres antérieures, que nous étudierons plus loin.

## LA DIMENSION PRAGMATIQUE

La dimension transtextuelle de la métaphore "humoristique" va même au-delà d'une simple question de motivation contextuelle. Les apories de la taxinomie prouvent que l'observation formelle du message ne rend pas un juste compte de la signification. L'énoncé doit donc, pour être décrit complètement, être replacé dans son ENONCIATION, c'est-à-dire dans la situation complexe, textuelle et transtextuelle, dans laquelle il fonctionne en réalité.

On retrouve encore une fois une question importante de la linguistique, que R. Barthes formule ainsi:

"la linguistique doit-elle s'occuper du message ou du langage? C'est-à-dire en l'occurrence de LA NAPPE DE SENS TELLE QU'ON LA TIRE. Comment appeler cette linguistique vraie, qui est la linguistique de la connotation?"  
(1975, p.82).

Si l'on néglige pour le moment les critiques faites à la distinction connotation/dénotation, en se contentant de l'acception "classique" de ces termes, on peut dire qu'elle est particulièrement adaptée à la figure "humoristique". Le texte "humoristique" ne présente en effet, littéralement, qu'un tissu de "fautes". La perte du sens est marquée dans la lettre, puisque le premier degré de la lecture montre avec une évidence tangible le non-respect du code. Ce qui est INSCRIT, au sens propre, c'est le désordre du signifiant.

Pourtant il y a plaisir, et pourtant il y a signification, car la graphie ludique devient mimologie (c'est-à-dire efficacité imitative, effet de réel), et la nigauderie devient vérité: "tu causes, tu causes, ...": c'est bien là un des postulats fondamentaux de l'oeuvre de Queneau.

Le paradoxe tient à cela, que plus la matière même de l'énoncé se place au centre de tout (puisqu'elle est objet d'un désir renforcé de déchiffrement), moins l'énonciation (en tant que procès concret de la signification) la prend en compte littéralement. Plus le message est chiffré, plus la lecture doit apprendre à s'en dégager pour développer une interprétation hors des voies habituelles. Le lecteur passe de l'adhérence confiante aux signes qui caractérise le sérieux à cette danse à leur surface qui est précisément ce qu'on appelle "faire de l'esprit":

"tout se passe à la frontière des choses et des propositions. Chrisippe enseigne: 'Si tu dis quelque chose, cela passe par la bouche; or tu dis UN CHARIOT,



donc un chariot passe par ta bouche'. (...) D'une part le plus profond c'est l'immédiat, d'autre part, l'immédiat est dans le langage. Le paradoxe apparaît comme destitution de la profondeur, étalement des événements à la surface, déploiement du langage le long de cette limite" (DELEUZE, 1969, p.18).

Le texte sérieux (par exemple le roman réaliste du XIXème siècle, la poésie lyrique, le Code Civil...) tient aux signes et ne les lâche pas: qu'on se rappelle l'illustration célèbre qu'en donne Beaumarchais dans LE MARIAGE DE FIGARO, à propos d'un signe illisible autour duquel tout se joue: "y-a-t-il ET dans l'acte, ou bien OU?" (III, 15). Le sérieux tient à un "sens premier" des mots, il cherche l'efficacité et la précision, l'univocité: un signe pour chaque chose. Le texte sérieux est centré sur le message, beaucoup plus que l'usage oral de la langue. Ainsi la situation d'énonciation du texte sérieux suppose une lecture "au premier degré": le scripteur donne à lire, en toute simplicité... ce qui est écrit! Et il insiste pour être jugé à la lettre.

Or, induisant la défiance devant l'énoncé, le texte "humoristique" invite à lire entre les lignes. Désormais, le lecteur est convié à DEVINER ce qui se dit; plus même, à lire à rebrousse-texte...

Si l'"humour" produit du non-sens, c'est bien qu'il n'est pas DENOTATIF: la "fonction ludique" (GUIRAUD, 1976, p.97) rejette la fonction dénotative dans la forme même où elle est fondamentale: le récit, le roman. La dérision continuelle des moyens de la narration prouve que le texte "humoristique" n'est pas seulement là pour raconter, il est là aussi pour FAIRE RIRE. Evidente qu'il convient de ne pas perdre de vue.

La perversion fondamentale qu'inaugure l'"humour" est justement dans ce détour qu'il impose au sens. Si le sens ne peut se faire par l'énoncé, c'est qu'il se fait malgré lui, et, devrait-on ajouter comme hypothèse, en DEHORS de lui.

L'"humour" est un effet de texte qui se singularise par le fait qu'il feint de se centrer sur l'énoncé; feinte d'autant plus trompeuse que l'énoncé joue aussi son rôle dénotatif: il y a aussi chez Queneau du récit, des interventions de l'auteur, etc. Tout ce dont un texte sérieux est fait, comme le souligne R. Barthes:

"du point de vue de l'architecture littéraire, ZAZIE est un roman BIEN FAIT. On y trouve toutes les "qualités" que la critique aime à recenser et à louer: la construction, de type classique, puisqu'il s'agit d'un épisode temporel limité (une grève); la durée, de type épique, puisqu'il s'agit d'un itinéraire, d'une suite de stations; l'objectivité (l'histoire est racontée du point de vue de Queneau); la distribution des personnages (en héros, personnages secondaires et

comparses); l'unité du milieu social et du décor (Paris); la variété et l'équilibre des procédés de narration (récit et dialogue). Il y a là toute la technique du roman français, de Stendhal à Zola" (1964, p.125).

Or, de même que ZAZIE trouve tout son sens dans la distance qu'il entretient avec le type de roman dont Barthes rappelle les principes, la signification de l'"humour" se fait justement dans cette DISTANCE qu'il établit avec l'énoncé; il est cette négation de l'énoncé, il est le non-énoncé, précisément cela QUI N'EST PAS DIT, mais qu'il faut lire.

Désormais, pour comprendre l'"humour", "il nous faut comprendre la duplicité de la conscience, en d'autres termes la disjonction qui ne cesse de s'aggraver entre l'esprit et les signes de l'esprit" (JANKELEVITCH, 1964, p.52).

L'énoncé "humoristique" se lit en fait entre les lignes. Notons bien, entre les lignes, entre ce qui est matériellement écrit: l'énoncé n'est plus le lieu de production du sens, mais l'occasion de sa production. L'énonciation "humoristique", c'est-à-dire non-sérieuse, chasse l'énoncé de la place centrale qu'il occupe dans le procès ordinaire de la communication. On ne peut comprendre l'"humour" que si on pratique ces difficiles exercices de transmutation que rendent nécessaires, à chaque détour du texte, les perturbations "humoristiques".

L'énonciation "humoristique" a cette spécificité de dénoncer l'énoncé dès qu'il s'énonce, et d'inviter à lire le texte autrement que dans sa forme brute, à aller chercher dans un double-sens, voire dans un non-sens, ce qu'il advient du sens. C'est strictement EN SITUATION, dans le fil d'une lecture, que l'"humour" peut être:

"la signification, c'est 'autre chose'. Dans certains énoncés, le sens global est attribuable au contexte (aux 'circonstances', dit Etienne), mais dans d'autres, la signification ou l'effet va au-delà des composants de l'énoncé, de sorte qu'on 'ne peut l'exprimer'. On a beau analyser chaque partie de la phrase, le sens apparaît 'à l'intersection et comme dans l'intervalle des mots', et l'énoncé 'se dépasse vers ce qu'il signifie' <MERLEAU-PONTY, 1960, pp.53 & 101>" (SANDERS, 1980, p.294).

Si l'on parle de "premier" ou de "second degré", c'est par volonté de décrire en simplifiant. Il va de soi que l'accommodation est immédiate: dans la mesure où il prend plaisir au texte, le lecteur montre qu'il s'y adapte très vite. L'importance de ce tempo est telle que si on peut expliquer en l'analysant la figure "humoristique", elle ne fonctionne plus dès lors qu'elle n'a pas fonctionné immédiatement: commentée, elle ne fait plus rire.

## PRESENCE DU SUJET

En toute rigueur, entre les lignes, force est de constater qu'il n'y a rien, sinon ce que le lecteur y met: on voit se profiler, dans cette absence, la nécessité de faire intervenir le sujet de l'énonciation:

"l'énoncé, objet ordinaire de la linguistique, est donné comme le produit d'une absence de l'énonciateur. L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage; elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans; elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irrepérable, inconnu et cependant reconnu comme une inquiétante familiarité: les mots ne sont plus conçus comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs: l'écriture fait du savoir une fête"  
(BARTHES, 1978, p.20).

Jusqu'à présent, nous nous étions limités à considérer les marques de l'énoncé "humoristique". En nous avançant dans l'analyse, il nous faut reconnaître la nécessité de prendre en compte l'ensemble de la structure énonciative: destinataire, destinataire, texte. Il nous faut considérer le texte en situation (cf. NOGUEZ, 1969, p.44).

Toute énonciation institue un équilibre structurel entre situation d'énonciation et énoncé; ce rapport varie en fonction du projet signifiant. Dans la conversation courante, l'énoncé à moins d'importance que sa périphérie: mimiques, contexte, etc.

La lecture suppose une situation particulière, où les instances semblent absentes. La lettre du texte porte seule la charge de la communication: d'où l'importance de la LETTRE, d'où l'extrême niveau de redondance de l'écrit. L'énoncé sérieux est la forme-limite de ce type d'énonciation; tout le sens est en quelque sorte ramassé en lui.

L'"humour" suppose un fonctionnement différent. Il se manifeste par la PERVERSION des signes: il est l'anti-message, le BRUIT qui perturbe ou même annule l'énoncé. A tel point que le NON-SENS n'est pas l'échec de l'énonciation "humoristique", mais, pourrait-on dire, son apothéose, son chef d'oeuvre. L'"humour", c'est d'abord une déperdition, un manque.

Pourtant, aucun lecteur de Queneau ne niera que DU sens subsiste, parce que l'énoncé est seulement affecté par

le non-sens, et non pas détruit. Perversi plus que subverti. Ainsi, même dans les formes les plus radicales du non-sens, le sens continue à circuler. Mais cette fois, en dehors de l'énoncé, ou à travers lui, comme on voudra. Essentiellement: sur la perturbation du SENS se construit un sens qui ne tient pas de l'énoncé MAIS DE L'ENONCIATION.

L'énoncé n'est donc, en partie, qu'un "prétexte" à l'échange "humoristique" qui, nous le verrons, repose largement sur la relation entre les instances de l'énonciation, sur leur connivence. Car celui qui règle l'énonciation, qui décode l'énoncé "humoristique", c'est le sujet: il comble le manque creusé dans le message par le non-sens; il le comble par la reconnaissance du jeu, par la découverte des doubles-sens, des allusions culturelles ou érotiques, par son plaisir...

#### UNE IMPROVISATION PERPETUELLE

Mais, contrairement au déchiffrement sérieux, il n'y a pas de lois qui règlent ce décodage; le lecteur est contraint à l'IMPROVISATION: il n'y a pas de CODE de l'"humour":

"malgré sa réglementation et sa noétisation par la société, le rire adhère trop étroitement à sa nature primitive, ainsi qu'aux circonstances dans lequel il se produit, pour se conventionnaliser entièrement, pour devenir un langage"  
(VICTOROFF, 1953, p.153).

L'"humour" produit des formes essentiellement précaires. Les règles de déchiffrement sont chaque fois renouvelées et transitoires. Lié au hic et nunc (à la liquette ninque de ZAZIE), le sens "humoristique" n'est pas seulement un effet de code, il est aussi une performance, un acte illocutoire. Il est, fondamentalement, un fait d'énonciation: un "hapax". C'est pourquoi l'"humour" est toujours sous la menace du contre-sens, puisque rien ne vient assurer que telle ou telle interprétation est la bonne; c'est pourquoi il faut avec soin se garder de donner un sens "simple" à des formes dont le projet fondamental est de trouver des voies paradoxales, c'est-à-dire délibérément incertaines, à la signification.

L'"humoriste" s'engage et nous engage dans des cheminements qui n'ont rien d'aisé. Les risques de malentendu sont grands: car c'est le CODE qui assure la régularité de la communication. Sa mise en cause est ambiguë: elle constitue un risque pour le procès signifiant, dans la mesure où la signification n'est plus rapportée à un code préétabli. LA PERFORMANCE EXCEDE LA COMPETENCE, c'est de ce risque que se nourrit l'"humour": il est une énonciation PRECAIRE.

Le travail de l'"humoriste" affirme une compétence qui sort de l'ordinaire. Non content d'utiliser le code, il le pervertit; et non content de le pervertir, il en élargit les moyens par la création. Nous ne lisons plus les signes de l'insuffisance pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils cachent: une maîtrise assez assurée des signes pour feindre sans risque de malentendu l'incapacité à énoncer selon les règles.

Le locuteur ordinaire n'est qu'un usager des sentiers battus du langage: il produit un sens enclos dans les limites déjà fixées du code: sa performance n'est jamais originale grammaticalement. L'"humoriste" est un franc-tireur, un audacieux. Ses expériences multipliées ignorent les règles rassurantes de la communauté linguistique; il ouvre au sens des cheminements nouveaux, c'est l'acrobate de la langue.

Or, loin d'être déroutés, ce sont ces audaces et ces pirouettes que nous saluons, à la lecture, de ce sentiment de plaisir surpris qui caractérise notre perception de ce "mélange de désinvolture et de maîtrise" dont parle C. Simonnet (1962, p.12).

Ce qui est singulier, c'est que cette précarité ne menace pas le fonctionnement "humoristique": la perturbation du décodage (le moment où le lecteur s'interroge sur le sens à donner à l'énoncé "humoristique") est l'occasion même de l'éclat de rire. Plus la communication devient périlleuse et plus la lecture y trouve satisfaction.

Chaque lecture est donc un événement unique, une PERFORMANCE: "l'humour, entre langue et parole", écrit D. Noguez (1969, p.39). Plus précisément, chaque performance "humoristique" (marquée comme nous l'avons dit par le "sourire") suppose de donner sens à l'énoncé non pas selon le code, mais selon des modalités chaque fois réétablies; l'"humour" nécessite un réajustement permanent du décodage; une sorte de code non codé, qui n'est plus un code, puisqu'il n'est plus permanent, mais une connivence mouvante, chaque fois provisoire. Un système de décodage établi pragmatiquement, chaque fois déplacé et toujours transitoire: "un code au second degré, le code d'un code" (ibid.).

Aussi le centre de gravité de l'échange "humoristique" se déplace-t-il de l'énoncé vers la situation d'énonciation, vers la PRATIQUE même de l'énonciation (écriture/lecture). La lecture de l'"humour" est une activité empirique, qui répond à des lois complexes, mobiles. On pourrait dire, en consacrant l'expression triviale, qu'il faut "faire avec", c'est-à-dire se débrouiller pour que CA signifie...

En cela, l'"humour" ne fait que développer le potentiel de la situation d'énonciation sérieuse: la dénotation, projet essentiel manifesté par l'énoncé, implique une multiplicité de significations latérales.



accessoires, les connotations si on veut, qui interviennent dans l'acte illocutoire avec une importance variable suivant le projet propre du texte, et qui échappent d'une certaine façon à la formalisation par leur nature aléatoire. Mais il est certain que les locuteurs, selon un degré variable suivant leur "compétence", mais d'une manière efficace, perçoivent une quantité considérable de ces informations "périphériques".

### L'"HUMOUR" COMME "FAIRE-PLAISIR"

La nature empirique de l'"humour" lui dénie les privilèges de l'énoncé: la durabilité, la stabilité, la finitude, qui sont ceux des objets matériels. Le "sens de l'humour" est donc une pratique, et c'est dans cette pratique qu'on trouve la jouissance de l'"humour". L'"humour" ne raconte pas, disions-nous, il est là pour faire rire: la fonction dénotative (par quoi le langage parle des choses) fait place concurremment à d'autres finalités: fonction poétique, fonction métalinguistique (parler du signifiant et de la signifiante), fonction expressive (parler du destinataire), fonction phatique (maintenir le contact par la promesse du plaisir)... Nous y reviendrons.

C'est finalement vers la pragmatique qu'on se tourne pour dénouer les paradoxes du sens-dans-le-non-sens; si l'énoncé "humoristique" n'est pas le non-sens que sa forme promet, c'est que sa "force d'énonciation" excède la signification littérale qu'il note:

"l'acte de MANQUER aboutit ainsi, paradoxalement, à un EXCES d'énonciation: manifeste par sa jouissance, indépendante de la 'félicité' de son entreprise de connaissance, la 'force d'énonciation' (...) est constamment en excès sur le SENS de l'énoncé théorique. Cet excès d'énergie est, précisément, ce qui sans cesse se décharge par l'humour" (FELMAN, 1980, p.160).

L'"humour" n'est pas une signification, mais une pratique du faire-sens. D'où la nécessité de considérer avant tout le SIGNIFIANT textuel où la signification prend son contexte, son prétexte... et son échec: l'énoncé "humoristique" répète toujours le non-sens: on a beau le tourner dans tous les sens, à la lettre IL NE VEUT RIEN DIRE.

D'où la multiplicité des lectures possibles de l'"humour", et donc des théories de l'"humour". Chacun y cherche ce qu'il y trouve, car c'est la performance de la lecture qui pallie les manques de la compétence.

Ainsi l'"humour" porte à l'extrême la question de la signification: tout énoncé est problématique, emportant

avec lui une part de trouble. Mais l'énoncé "humoristique" est plus que problématique: l'"humour" ne fonctionne pas sur le signe, mais sur l'entre-deux-signes: entre les mots, entre les lignes. Autrement dit, il n'y a pas d'être de l'"humour", comme il y a un être du texte: l'"humour" est un FAIRE: un FAIRE-SIGNIFIER.

On doit donc dire qu'au contraire de l'énoncé et du texte, l'"humour", instantané, informulé, ineffable, échappe à la matérialité, donc au discours déictique (celui qui cherche à montrer là où le sens se fait). On peut le cerner, le circonscrire, désigner ici et là ses marques; mais on ne peut pas lui assigner une forme,

"car, par opposition au dire, le faire est toujours trivial: il est ce qui, par définition, ne se généralise pas"

(FELMAN, 1980, p.166).

Le faire dans sa LIBERTE, sa gratuité, sa superfluité, sa transitivité, c'est ce qui se fait et s'efface, au gré du désir et du plaisir. Cela porte un nom: c'est le JEU.

DEUXIEME PARTIE:

L'"HUMOUR" COMME DESORDRE INTERTEXTUEL

---

"Peut-être la parodie caractérise-t-elle, dans son essence, l'écriture moderne où des fragments figés de discours et des 'topoï', perçus en filigrane, organisent l'oeuvre comme lieu de tensions, s'y réfractent et s'y déforment, l'ouvrent sur la totalité culturelle et la font finalement éclater?"

(ABASTADO, 1976, p.14).

#### 4. DE LA CITATION A L'ALLUSION: LA REENONCIATION "HUMORISTIQUE"

---

"Toute l'oeuvre romanesque et poétique de R. Queneau est placée sous le signe de la 'réécriture'" (DEBON, 1982).

#### 4.0. GENERALITES

---

##### PRESENCE DE L'INTERTEXTUALITE

L'"humour" dans les textes de Queneau ne se manifeste pas seulement par un travail interne de l'énoncé; on est régulièrement frappé, à leur lecture, par l'abondance des effets "humoristiques" liés à ce que nous appellerons les procédés de la réénonciation: à savoir, le traitement par Queneau de citations ou de formules connues, ce que G. Genette appelle d'un terme générique "la TRANSCENDANCE du texte:

la façon qu'il a, ou qu'on peut lui prêter, de s'évader de lui-même, à la rencontre ou à la recherche d'autre chose --qui peut être, par exemple et pour commencer, d'autres textes" (1983, p.40).

Cette abondance méritait une étude particulière qui rendit compte du rôle singulier joué par l'"humour" dans l'INTERTEXTE, c'est-à-dire dans le rapport qu'entretient un texte donné avec des textes ou des discours contemporains ou antérieurs. Alors que dans un projet littéraire "sérieux", la réénonciation est soumise à des règles strictes (conformité à l'original, par exemple), Queneau renouvelle avec la même désinvolture que pour la grammaire ou le genre narratif, les formes de la réénonciation.

1- "L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît..." (ZM 90);

2- "... 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..." (FB 94);

3- "Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite" (DV 13);

4- "Encore choux creux! J'ai beau battre la campagne, je suis à caquia. C'est à donner sa mangue au rat. Et pourtant je raisonne... je raisonne... mais, comme l'on dit, comparaison n'est pas raison et rime sans raison n'est que ruine de l'orme..." (VI 35).

Ces énoncés se caractérisent tous par le fait que l'effet "humoristique" y est lié à la relation que le lecteur établit entre le texte de Queneau et d'autres énoncés identifiables: on dira, reprenant la terminologie d'A. Compagnon (LA SECONDE MAIN, ou LE TRAVAIL DE LA CITATION, 1979), que les énoncés ainsi définis sont des énoncés répétants; et que les énoncés par rapport auxquels on mesure cette répétition sont les énoncés répétés.

Le procès qui consiste à énoncer à nouveau s'appelle la REENONCIATION (Compagnon), ou encore, quand il s'agit de réénonciation textuelle, REECRITURE.

#### SITUATION DE LA REENONCIATION DANS L'OEUVRE DE RAYMOND QUENEAU

Homme au savoir impressionnant, Queneau se situe continuellement en référence à tout l'espace culturel: romanesque, poétique, scientifique, philosophique... et à tout l'espace du langage quotidien: locutions, clichés, etc.:

"toute l'oeuvre romanesque et poétique de R. Queneau est placée sous le signe de la "réécriture". Depuis LE CHIENDENT, qui doit son origine à un exercice de traduction en passant par les innombrables collages citationnels ou discursifs qui émaillent ses textes jusqu'à l'ultime roman, LE VOL D'ICARE, Queneau n'a cessé de pratiquer l'emprunt systématique aux figures de style lexicalisées de la langue et aux textes antérieurs".

Comme preuve de cette affirmation de C. Debon au colloque Queneau de Verviers (1982), on peut citer le nombre de pages critiques consacrées aux problèmes de la réénonciation chez Queneau. Pas un ouvrage général, pas un article qui ne parle, ne serait-ce qu'incidemment, de



l'allusion littéraire, de la citation manipulée ou de l'usage québécois des clichés.

Signalons en particulier les pages toujours remarquables de C. Simonnet sur "la parodie et le thème de Hamlet chez Raymond Queneau" (1959), celles de V. Panaitescu dans "Aphorismes et paradoxes - allusions et parodies" (1971, XVI.C.6, pp.545 sq.), celles de Barthes sur la réénonciation subversive du modèle romanesque (1959, p.125), celles de C. Debon (op. cit.), et enfin le mémoire de J.-M. Poncin intitulé LA CITATION CHEZ RAYMOND QUENEAU. UNE SYSTEMATIQUE DE LA REENONCIATION (1980), basé sur l'ouvrage de A. Compagnon (op. cit.), auquel essai nous devons beaucoup.

L'intérêt porté à la réénonciation chez Raymond Queneau s'inscrit dans l'actualité de la critique littéraire; elle reprend les termes de l'ancienne rhétorique (parodie, pastiche, imitation, forgerie, allusion, etc.); elle suscite de nouveaux concepts, liés plus ou moins étroitement à des auteurs mais rapidement "mis en circulation", contestés, précisés: tels "dialogisme" (BAKHTINE), "intertextualité" (KRISTEVA), "hypertextualité" (GENETTE), etc.

Une telle abondance de matériau (les textes de Queneau) et d'outils (les discours critiques) offre une somme de résultats que nous utiliserons pour essayer de répondre à des questions de principe: quels sont les enjeux de la réénonciation "humoristique" dans le texte de Queneau? En particulier, comment fonctionne l'"humour" dans la configuration triangulaire lecteur /énoncé répété /énoncé répétant? Quels rapports nouveaux permet-il d'instaurer entre les textes, entre les discours? Enfin, que peut apporter à la connaissance du fonctionnement textuel de l'"humour" l'analyse de la réénonciation chez Raymond Queneau?

On a vu comment la perversion de l'énoncé impliquait de reconsidérer le mode de déchiffrement du texte, déplaçait l'équilibre fonctionnel de la dénotation vers les fonctions pragmatiques du texte, et finalement affectait la transparence du langage, aiguissant la méfiance du lecteur devant les maléfices du signifiant.

La perversion de la répétition implique elle aussi de reconsidérer les lois habituelles qui régissent dans le texte la reprise des discours et la citation des textes: on verra que ce nouveau désordre affecte la constitution du texte dans le champ culturel, et au-delà, le rapport du premier avec le pouvoir de coercition qu'exerce le second.

## STRUCTURES DE LA REENONCIATION

La structure de la réénonciation est donc triangulaire; scripteur/lecteur, énoncés répétés, énoncés répétants. Apparaît dans la constitution du texte un hors-texte, un pré-texte, finalement tout un fond culturel qu'on savait présent dans tout acte d'écriture, mais qui dans ce cas devient spécialement important, en entretenant avec le texte non plus un rapport de simple référence, mais d'identité/différence très précis.

On n'échappe pas à l'intertextualité: tout texte est nécessairement tissé d'autres textes, antérieurs ou contemporains, qu'il est toujours possible d'y lire plus ou moins nettement. Ce tissage du texte (répondant à l'étymologie...) marque le jeu des déterminations: sociologie, idéologie, inconscient, culture, etc. Ainsi le texte n'est pas seulement à lire comme une structure immanente, mais aussi comme réfraction transtextuelle; on mesure le style non plus dans l'écart de l'idiolecte de l'auteur avec une langue de référence imaginaire, mais dans le rapport concret qu'il établit entre les différents langages réels:

"c'est comme si l'auteur ne possédait pas de langage propre, mais avait son style, sa règle unique et organique d'un jeu avec les langages et d'une réfraction en eux de ses intentions sémantiques et expressives"

(BAKHTINE, 1978, p.132 - cf. supra §1.1.2.).

Mais l'intertextualité peut autoriser, dans un mouvement illimité, la lecture de TOUS les textes dans un seul... G. Genette, dans PALIMPSESTES (1982) a proposé une notion plus restrictive: l'hypertextualité. L'hypotexte est le texte répété, l'hypertexte le texte répétant. Mais précision d'importance: l'hypertexte est le produit d'un travail DELIBERE de réécriture; ce qui le distingue d'une manière fondamentale du texte constitué de manière organique par des références intertextuelles inconscientes, latentes. L'intertextualité est une DETERMINATION, et l'intertexte est une STRUCTURE; l'hypertextualité est une STRATEGIE, et l'hypertexte est un PRODUIT. C'est parce que le sujet TRAVAILLE à l'hypertexte qu'il peut y marquer ce qui produit cette mise à distance et cette interrogation amusée auprès du lecteur.

A. Compagnon rappelle longuement combien la réénonciation est une pratique instituée, réglée, et tout récemment apparue dans le discours métalinguistique. En particulier, il étudie la CITATION, qui dans son emploi

traditionnel est un usage sérieux de la réénonciation. Elle peut être considérée comme une figure: elle répond à une finalité particulière, et se définit par un ensemble de règles: le respect de la lettre du texte, l'emploi des guillemets, l'indication du texte-source, du nom de l'auteur, etc.

Pareillement, ce que Genette range sous le régime "sérieux" (transposition ou forgerie) ne participe pas d'une stratégie "humoristique": la réécriture des mythes dans l'Antiquité, des romans au Moyen-Age, des tragédies antiques par les dramaturges du XVIIème siècle, etc.

Dernier exemple, la répétition du discours de la Doxa: dictons, proverbes, aphorismes, idées reçues, etc., d'une part; et des stéréotypes: lieux communs, topoï, poncifs et autres clichés, d'autre part, participe aussi du régime sérieux de la réénonciation, dont l'importance, on le voit, est grande dans l'usage le plus banal du langage.

Ainsi la réénonciation apparaît comme une pratique caractérisée, et intégrée au code qui la règle; et de même que l'"humour" est une perturbation des structures simples du code, il est aussi perturbation de la structure complexe qu'est la réénonciation.

#### LES MALENTENDUS DE LA REECRITURE

La réénonciation "humoristique" devient un PARI: il n'y a réussite du dispositif textuel que dans la mesure où le destinataire décode la réénonciation comme telle, et mesure le degré de transformation de l'énoncé répété.

La réénonciation suppose donc une compétence commune entre l'auteur et le lecteur; ce qui explique qu'un certain nombre de clins d'oeil de Queneau passeraient inaperçus sans la perspicacité d'érudits lecteurs...

"on peut très bien, emporté par le mouvement du roman et la cocasserie de l'ensemble, glisser sur la subtilité des allusions"  
(SIMONNET, 1962, p.108).

Toutefois, le décodage de la réénonciation repose parfois seulement sur une impression de "déjà vu": autrement dit, il ne nécessite pas l'identification complète et sûre de l'énoncé répété.

Reconnaître dans tel passage des FLEURS BLEUES une "phrase historique" suffit à faire fonctionner le mécanisme "humoristique" d'un énoncé tel que "et moi aussi je suis peintre" (pp.222 & 224); ou encore tels que "hennit soit qui

mal y pense" (p.148), "nenni soit qui mal y pense" (p.146), ou encore "Copernic soit qui mal y pense" (p.151) -- sans qu'il soit nécessaire de reconnaître la première phrase comme l'exclamation du Corrège devant la Sainte-Cécile de Raphaël ("anch'io son'pittore"), et la seconde comme les avatars de la devise de l'Ordre de la Jarretière, attribuée à Edouard III, roi d'Angleterre: "honnit soit qui mal y pense".

Inversement, entraîné à soupçonner chaque ligne de cacher une allusion, le lecteur peut s'évertuer à en chercher une dans un paragraphe "innocent", et se perdre en conjecture à la rencontre du premier énoncé qui "lui rappelle quelque chose"...

#### 4.1. ORIGINE DES ENONCES REPETES

---

Les quatre exemples donnés au commencement de cette étude font preuve de la diversité d'origine des énoncés répétés:

1- "L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît..." (ZM 90):

l'énoncé répété est un énoncé textuel, le monologue de Hamlet (acte III, scène 1). Il s'agit précisément d'UN texte, défini et unique; mais sa notoriété provient d'une fréquence de répétition particulièrement élevée.

2- "... 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..." (FB 94):

encore un énoncé textuel, mais déjà plus diffus; plus qu'un texte, la réénonciation concerne DES textes caractérisés par un discours spécifique, qu'on peut désigner comme celui du Nouveau Roman. Ce n'est donc pas UN texte, mais plutôt une "écriture" (au sens de Barthes) qui constitue en fait le référent de cette énonciation.

3- "Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite" (DV 13):

là encore un énoncé textuel non-individuel; il s'agit de la phrase traditionnelle qui fait partie, avec le titre, les épigraphes, les dédicaces, etc., de l'"avant-texte". C'est son retournement antonymique et antilogique qui produit l'effet "humoristique"; on peut attribuer cette métabole à la cacologie.

4- "Encore choux creux! J'ai beau battre la campagne, je suis à caquia. C'est à donner sa mangue au rat. Et pourtant je raisonne... je raisonne... mais, comme l'on dit, comparaison n'est pas raison et rime sans raison n'est que ruine de l'orme..." (VI 35):

c'est là tout le domaine de la réénonciation qui ne participe pas de la réécriture de TEXTES, mais de la réécriture de DISCOURS. Les énoncés textuels sont ici un



ensemble de SYNTAGMES LEXICALISES, locutions, expressions imagées, etc. Plus de texte de référence, mais le système de la langue lui-même, le "méga-lexique". On reconnaît: "faire chou blanc", "être à quia", "donner sa langue au chat", "sans rime ni raison", etc., auxquels syntagmes se mêlent une citation textuelle: "science sans conscience n'est que ruine de l'âme" (Rabelais, PANTAGRUEL, chap. VIII) et une allusion au personnage de Voltaire: le docteur Akakia.

Après J.-M. Poncin, nous reprendrons la distinction générale qu'il effectue entre citation discursive et citation textuelle:

"d'une part, l'auteur recourt à plusieurs codes différents pour élaborer ses textes. Ce repliage de plusieurs codes sur un texte, nous l'avons nommé interdiscursivité. (...) R. Queneau reprend dans ses romans toutes sortes de sous-codes.

"D'autre part, il ne néglige pas non plus les reprises intertextuelles, originales ou non, et qui, à l'instar des citations discursives, possèdent des origines diverses (elles ne se rapportent pas à un seul texte, mais à plusieurs)" (1980, p.151).

#### 4.1.1. LA CITATION TEXTUELLE

---

Elle se caractérise essentiellement en ce que la répétition concerne un texte unique, identifié --et par l'entremise de ce texte, un auteur identifié.

#### L'AUTO-CITATION

C'est un cas particulier de la citation textuelle, dans lequel les énoncés répétés sont constitués par les textes antérieurs de Queneau. J. Bens a relevé dans LES FLEURS BLEUES une dizaine d'exemples, citant cette remarque de P. Gayot: "les romans <de Queneau> fourmillent d'allusions aux romans précédents" (GAYOT, 1967, p.115 - BENS, 1966, p.49).

On peut citer dans ZAZIE:

"non mais fillette, qu'est-ce que tu t'imagines?" (p.17)

qui rappelle les vers célèbres:

"Si tu t'imagines  
si tu t'imagines

fillette fillette  
si tu t'imagines (...);  
et on trouve la suite:  
"ce que tu te goures  
fillette fillette  
ce que tu te goures"  
(IF 181),

dans LES FLEURS BLEUES, sous une forme différente: "ce que  
vous vous gourez, Monsieur! ce que vous vous gourez!"  
(p.39).

De même, "magnétophone mes narines" (FB 47) et "ce  
joyau de l'art gothique" (FB 27) font écho aux célèbres  
"Napoléon mon cul" (ZM 16) et "ce joyau de l'art gothique"  
(ZM 123); "qui cause? qui ose?" (VI 36) reprend un vers du  
recueil LE CHIEN A LA MANDOLINE:

"Qui cause? qui dose? qui ose?".

J. Bens fait remarquer que la réécriture de la scène  
du cimetière dans HAMLET atteint chez Queneau un tel degré  
de répétition "qu'on peut la considérer comme faisant partie  
de l'univers quenellien" (op. cit.):

"il aperçut (...) le duc en méditation devant une  
tombe; il aperçut aussi juste devant lui deux  
fossoyeurs qui exhumaient des ossements et en faisaient  
des petits tas"  
(FB 170).

La réécriture aboutit à une véritable appropriation: il y a  
ainsi des répétitions de répétitions: le mot du Corrège  
("anch'io son pittore") se trouve une fois dans ZAZIE (p.78)  
et deux fois dans LES FLEURS BLEUES (pp. 222 & 224 - cf.  
WRIGHT, 1971, p.212). Cette insistance peut apparaître  
comme une véritable dénudation de l'intertextualité.

#### LES CITATIONS TEXTUELLES D'AUTEURS

Leur abondance et leur diversité révèlent l'étendue  
de la culture de Queneau. Longuement commentées par tous les  
critiques, chacun en fait une liste qui se garde bien de se  
prétendre exhaustive...

- C. Debon (pour le seul VOL D'ICARE): "Je m'en tiendrai à  
une approximation sommaire <!>; on reconnaît des allusions  
à et des "citations" de: Homère, Ovide, Stendhal, Balzac,  
Dumas, Sue, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Jarry,  
Apollinaire, Pirandello (...) sans compter d'autres plus  
épisodiques (...) et celles que je n'ai pas vues" (1982,  
p.10);

- B. Wright: Hugo, Rimbaud, Cervantès, Joyce, Gide,  
Rabelais, Shakespeare... et elle ajoute: "il y a des  
références occasionnelles aux classiques et à d'autres  
écrivains --Malherbe, Julien Gracq, Raymond Queneau, inter  
alia-- et ne pas manquer la parodie désopilante de  
Robbe-Grillet dans les trois ou quatre dernières pages du  
chapitre VII" (FB pp.94-97) (1971, pp.xxvi-xxvii);

- J.-M. Poncin: (dans ZAZIE): Evangile selon Saint-Matthieu, Perrault, Carné, Pline, Sartre, Shakespeare, Malraux, Leilhac et Halévy, Molière, Hugo, Rimbaud, Rabelais, Apollinaire, Vian, Calderon, Térence, Steinbeck, La Fontaine.

La liste n'est certes pas close; d'ailleurs peu importe. La réénonciation pose moins le problème du recensement exhaustif des "sources" du texte (voir la critique que fait C. Bouché de cette conception de la réécriture, 1974, p.60 sq.), que celui de son élucidation; il serait vain de déplacer le problème de la signification de l'hypertexte en la cherchant dans les hypotextes, comme si le détournement de sens qu'implique la réécriture n'était qu'un simple déplacement, alors qu'il est une intégration:

"il n'y a pas de sens du roman qui serait extérieur au roman lui-même"

(SIMONNET, 1959, p.16).

Mais un des problèmes qui se posent, à ce moment de notre étude, est celui de la délimitation de la citation. La citation textuelle excède, chez Queneau, les contraintes de la citation sérieuse, de deux manières:

- d'une part, en transformant (en réécrivant) l'énoncé répété jusqu'à le défigurer complètement...
- d'autre part, en ne faisant pas référence à un énoncé précis du texte source, mais à une combinaison d'éléments caractéristiques de l'hypotexte, non à un énoncé littéral.

Le problème se pose pour les cas-limites: si dans "et moi aussi je suis peintre" (FB 222) on reconnaît facilement la version française de "anch' io son' pittore", il est beaucoup moins évident de considérer comme des réénonciations délibérées le fait qu'

"on trouve chez Queneau la philosophie de Hegel (...), le monologue de Joyce, le vide de Kafka, l'existentialisme de Sartre, la notation rapide d'Hemingway et de Cadwell, l'argot de Prévert, l'humour noir de Faulkner..."

(MAYA, 1952).

Réénonciation ou simple similitude stylistique, effet général d'intertextualité ou hypertextualité résultant d'un projet de réécriture? Il est difficile de répondre, devant la variété possible des degrés de transformation de l'énoncé initial,

- qui peut être littéral, imité, tronqué, truffé: la phrase de Rabelais: "l'alme, inclyte et célèbre académie que l'on vocite Lutèce" (Pantagruel, IV) devient: "alme et inclyte cité" (FB 17) et même "st'urbe inclite qu'on vocite Parouart" (ZM 121);

- ou encore ne se composer que d'un titre, comme "les visiteurs du soir" (ZM 30 & 158), d'après le film de Marcel Carné; "alchimie du verbe" (DV 171), d'après Rimbaud (UNE SAISON EN ENFER); "jadis et naguère" (FB 246), d'un recueil de Verlaine; et surtout "du côté du rivage des Syrtes" (FB 56) qui combine à la fois Gracq et Proust...;

- ou combiner les références culturelles: "Altaviva y Altamira" (FB 215) signalé par B. WRIGHT (1971, p.212), qui

l'appelle "a typical Queneau hotchpotch", convoque à la fois Beaumarchais (le comte Almaviva du BARBIER et du MARIAGE), et la géographie (la grotte d'Altamira où on a découvert de magnifiques peintures rupestres, dans le style du duc d'Auge).

La réénonciation, comme toutes les figures de l'"humour", se plaît à brouiller les pistes de son élucidation. Nous ne voulons pas signifier que le lecteur parcourt tous ces cheminements; mais il est certain que l'effet "humoristique" de l'énoncé répétant repose sur l'une ou l'autre de ces "figures" latentes, voire sur leur effet combiné, ceci selon les compétences du lecteur, et même, on peut le supposer, selon sa perspicacité à l'instant même de sa lecture.

#### 4.1.2. LA REENONCIATION DISCURSIVE

---

Le texte est au code ce que la parole est à la langue: c'est un produit individué, un objet unique, un HAPAX.

Mais la répétition qu'instaure et qui instaure, réciproquement, la notoriété, dénature cette spécificité:

"nous avons observé aussi que la plupart des citations textuelles découvertes dans les romans avaient souvent été reprises auparavant, et que par conséquent il fallait reconsidérer la discursivité et la textualité comme deux limites virtuelles entre lesquelles une forme est susceptible de venir s'insérer, sur un axe parcouru par une seule direction: le seul mouvement possible sur cet axe est orienté vers la discursivité (plus une forme se répète, plus elle appartient à la discursivité, et ce processus est irréversible)" (PONCIN, 1980, p.151).

Ainsi la citation textuelle tend à perdre ses caractères d'identification selon deux axes: synchroniquement, la transformation vise à la fondre dans l'hypertexte; diachroniquement, la répétition l'assimile au discours et la désindividualise.

Qu'est-ce que la notoriété (condition nécessaire au fonctionnement de la réénonciation "humoristique"), sinon la fréquence de répétition de l'énoncé? Qu'est-ce qui manifeste la célébrité d'un texte, sinon qu'il est dans toutes les mémoires parce qu'il est dans tous les écrits?

La formule de Rabelais "revenons à nos moutons" est tirée du célèbre épisode des moutons de Panurge (Quart Livre, VIII). Mais beaucoup de locuteurs qui emploient cette

phrase ne la rattachent plus à son texte d'origine, et seraient bien en peine d'en expliquer le sens "logiquement".

J.-M. Poncin cite à ce propos l'exemple de la phrase attribuée à François Ier: "tout est perdu, fors l'honneur", dont la formulation originale était "de toutes choses ne m'est demouré que l'honneur et la vie qui est saulve" (1980, p.33). On voit comment la répétition n'affecte pas seulement l'identification, mais aussi la forme, de l'énoncé répété.

On peut comparer cette évolution à l'exemple donné ci-dessus de la phrase de Rabelais devenue: "alme et inclyte cité" (FB 17); l'effet allusif, par quoi l'énoncé répétant renvoie sans ambiguïté à sa source, repose dans ce cas sur les deux épithètes: leur rareté les caractérise suffisamment pour qu'à eux seuls ils assurent le marquage de la réénonciation.

Sur un autre plan, le texte évolue vers le discours: la constitution des modèles narratifs et la répétition des schémas actanciels caractéristiques d'un genre est une réalité littéraire: il est certain que l'effet "humoristique" des FLEURS BLEUES repose en grande partie sur le décalage que ce roman établit avec ce que G. Genette appelle son "architexte": le roman historique, entre autres; pour LE VOL D'ICARE, c'est un certain type de roman qui est visé, comme le rappelle un personnage:

"ah je connais l'antienne, j'ai lu bien des romans et je sais comment l'affaire tourne"  
(p.79).

Mais plus qu'à un seul archétype narratif, les romans de Queneau font référence à plusieurs d'entre eux: roman à l'eau-de-rose (FB), roman policier (ZM), ou même modèles cinématographiques:

"t'as vu ça dans les vieux films, dit Zazie. Maintenant à la fin ils se marient moins que dans le temps"  
(p.168).

La dérive diachronique de l'énoncé ou de la structure narrative les soumet à une évolution irrésistible: c'est la répétition d'un énoncé dépersonnalisé qui fonde la citation discursive, ou syntagme figé; c'est la répétition des modèles qui fonde le stéréotype naratif. Il n'y a plus de texte identifiable, c'est-à-dire d'auteur, en ce qui concerne le discours.

"- Qui vivra verra.

Le gardien secoua les cendres de sa pipe sur le parquet. Il ajouta:

- Je n'ai pas trouvé tout seul cette expression, mais elle dit bien ce qu'elle veut dire" (FB 199).

"Je n'ai pas trouvé tout seul cette expression", avoue le gardien... Et pour cause! "Qui vivra verra" relève justement de la propriété collective; sans locuteur identifiable, elle circule comme une monnaie d'usage courant. Ainsi intégrée par le système de la langue, cette formule lexicalisée est un élément du DISCOURS:



"par discours, on entend toute manifestation plurielle, nécessairement idéologique, du langage, dotée d'une cohésion propre"  
(BOUCHE, 1974, p.40).

## LA "JACTANCE"

Le discours, tel que nous l'entendons ici, se caractérise essentiellement par la REPETITION et la PREVISIBILITE. Il se répète chez les locuteurs, substituant à leur idiolecte, c'est-à-dire à leur individualité, les énoncés démonétisés par l'usage, ce que R. Barthes appelle la "jactance" (1975, p.152). Il faut la pureté d'âme d'un Valentin pour la dénoncer:

"Valentin hoche la tête, sourit, répète une phrase qu'il a lue dans le journal et qu'on apprécie tout particulièrement, ce qui surprend toujours Valentin, puisque les autres le lisent aussi, le journal"  
(DV 131).

Prévisible, la "jactance" suppose une complète détermination du discours: on est à même de prévoir quels énoncés sont adéquats à telle situation: la Sainte-Chapelle ne peut être que "le joyau de l'art gothique" (expression attribuée à Malraux par Poncin, op. cit.) dans ZAZIE (pp. 93, 96, 110 & 123) comme dans LES FLEURS BLEUES (p.27)...

Qui plus est, la notion de "vérité" est subordonnée au discours: l'opinion courante, la sagesse des nations, la "Doxa", est un catalogue de formules dans lequel on puise à volonté pour appuyer n'importe quelle affirmation. Finalement, le discours gomme pratiquement l'individuel: "as-tu jamais été foutu de sortir une connerie que t'aurais pas trouvée à toi tout seul?" (ZM 71).

Le discours entre en littérature par le biais des relais de parole: les personnages quéniens sont souvent les locuteurs privilégiés de la "jactance": clichés, idées reçues, locutions, banalités, lieux communs, affluent par leur truchement dans les romans. Citons par exemple les formules creuses: "et pardonnez-moi si je m'excuse" (DV 66) - "vous m'excuserez si je m'excuse" (VI 29 & 58); ou les "idées reçues": sur le Marché aux Puces...

"ah, la foire aux puces, dit Zazie (...) c'est là qu'on trouve des ranbrans pour pas cher, ensuite on les revend à un Amerlo et on n'a pas perdu sa journée"  
(ZM 46);

- sur les distractions à Paris...
  - "- On ira aux Folies-Bergère.
  - Et au Casino de Paris.
  - A la Tour Eiffel.
  - J'aurai le vertige.
  - Et au Père Lachaise.

- Où sont enterrés les grands morts"  
(DV 23);

- sur les Gaulois...

"à qui l'on doit, en outre, comme chacun sait, les  
braies, la tonnellerie et l'art non figuratif"  
(ZM 130).

- ou sur le flic: "un brun moustachu, avec un chapeau melon,  
un pébroque et des gros godillots"  
(DV 208).

## 4.2. LE TRAVAIL DE L'"HUMOUR" SUR LES ENONCES REPETES

---

### 4.2.1. LE DEGRE ZERO

---

A. Compagnon a souligné l'originalité de ce qu'il appelle l'"énonciation répétante": répéter un énoncé, ce n'est pas transporter globalement sa signification, comme on déplace un objet. C'est inscrire l'énoncé dans une nouvelle situation d'énonciation.

On peut affirmer qu'il n'y a pas, chez Queneau, de citations sérieuses, c'est-à-dire qui respecte les règles de présentation et les finalités de la réénonciation textuelle. Une des rares citations annoncée telle quelle est faite par Cidrolin dans LES FLEURS BLEUES. Mais son contexte la rend à une relative étrangeté:

"- ...l'automne approche. Mon automne éternel, ô ma saison mentale.  
- 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).

On peut considérer que la réénonciation, dans sa forme la plus pure: la répétition "littérale" de l'énoncé, est déjà un travail sur le procès de signification de cet énoncé. Par exemple, la reprise du vers de Du Bellay:

"Qui m'est une province et beaucoup davantage"

(Les Regrets),

sous la forme: "je me demande quand je reverrai mon écurie natale qui m'est une province et beaucoup davantage" (FB 189 - WRIGHT, 1971, p.211), ne fonctionne pas comme une véritable citation, dans la mesure où le locuteur est... un cheval: c'est le décalage entre le contexte original de l'énoncé et son nouveau contexte qui gauchit sa valeur. En fait, dans ce cas, ce n'est pas l'énoncé qui importe, mais le DECALAGE lui-même; c'est l'irrespect du texte notoire qui constitue l'acte "humoristique".

"En résumé, tout texte qui par sa forme en rappelle un autre JOUE sur le sens de ce dernier.

Si une relation sémantique s'institue entre les deux textes, ils réagissent l'un sur l'autre" (GUIRAUD, 1976, p.106).

On peut rapprocher de ces exemples le traitement du vers de Malherbe: "comment! le roi n'est pas en son palais du Louvre aux barrières duquel veille la garde?" (FB 74), qui renvoie à la "Consolation à Monsieur du Périer"; l'énoncé "aux barrières duquel etc." n'a pas de fonction dans son contexte narratif; sa superfluité fait sa valeur "humoristique". Comme le jeu de mots se motive d'un segment quelconque qui sert d'AMORCE, ici "palais" sert d'amorce à ce qui est en quelque sorte un "jeu allusif" qui a la même structure que l'à-peu-près.

Ainsi, pour les énoncés discursifs, on trouve un "degré zéro": "pardonnez-moi si je m'excuse" (FB 198), qui dans la bouche du gardien d'immeuble marque un sociolecte populaire, aussi bien que certains lexèmes ou syntèmes; mais en outre, le contraste que cette formule produit avec le référent philosophique du dialogue crée un effet de dénudation de sa redondance et de sa vacuité discursive.

Avec "incroyable mais vrai" (FB 179), c'est comme une CARICATURE du langage familial que trace Queneau à propos d'un personnage secondaire. Il prend soin de souligner le trait, d'enfoncer le clou, comme pour insister sur la banalité, sur l'extrême degré de codage de son texte. Ce qui en fait l'"humour", c'est justement cet excès de soulignement qui retourne la banalité: on peut comparer l'effet "humoristique" de cet énoncé à celui d'un élément de description attribué au même personnage: "un postillon costumé en postillon" (ibid.).

Ce travail de la réénonciation, Queneau l'accentue et le cultive. On a vu que la citation "sérieuse" avait comme principe fondamental le respect aussi intégral que possible de la forme de l'énoncé (par exemple: "une fois n'est point coutume" - VI 124), et qu'elle signalait conventionnellement le relais d'énonciation.

Queneau effectue sur l'énoncé répété un travail de modification de degré variable, degré que J.-M. Poncin appelle la "proportion de répétition":

"il nous faut donc avouer que l'évidence de la citation circule entre deux limites. D'une part, nous avons l'intégrité, le respect du texte cité, et de l'autre, le régime inverse, régime de licence où seules quelques bribes de l'énoncé sont rapportées fidèlement, et où le reste est constitué d'éléments apocryphes. Nous voyons donc que chez Raymond Queneau, la répétition de l'énoncé est relative: elle s'applique tantôt à l'énoncé complet, tantôt seulement à quelques éléments de celui-ci" (PONCIN, 1980, p.22).

#### 4.2.2. MODALITES DE LA TRANSFORMATION

---

##### PERVERSION DES INDICES DE LA CITATION

Finalement, le premier degré de la transformation est simplement l'incongruité de l'énonciation, le simple effet d'"étrangeté" que dégage sa présence dans un contexte donné. C'est cette étrangeté qui dénonce la réénonciation "humoristique"

C'est ainsi que la citation textuelle dans le sens traditionnel du terme, est quasi-absente des textes de Queneau:

"la plupart des citations qu'il fait visent à mettre le paradigme <l'énoncé répété> en péril, soit en le modifiant, soit en le dotant de marques excessives d'énonciation, affirmatives ou dénégatrices" (PONCIN, 1980, p.147).

Ces "marques excessives d'énonciation", on les trouve dans le simple SOULIGNEMENT, marqué par des italiques. L'exemple le plus significatif est le passage des FLEURS BLEUES où le duc et "Russule Péquet, une manante", se rencontrent dans une chaumière de la forêt (pp.106 sq.): Queneau se paye le luxe de souligner les poncifs: "comme par enchantement", "radieuse apparition", "le souffle coupé", "tendre enfant", "timidité de bon aloi". En outre, dans l'intention de ne pas figer le travail parodique, de rompre la figure même de la rupture, il pervertit la perversion en créant de FAUX-CLICHES par des dissonances: "vachement mélodieuse", "réceptionner le madrigal"; par des incongruités: "modeste pâtée"; ou encore par des effets d'énonciation: langage familier du Prince Charmant, verveur des répliques de la bergère. Complexité de la stratégie du désordre!

Ailleurs, l'énonciation d'une formule lexicalisée suffit à justifier un dialogue sur la "logique" de la métaphore qui s'y développe: "il ne faut pas jeter le manche... avant ou après la cognée?" (FB 125 sq.).

Queneau se plaît aussi à la DENUDATION de la répétition, comme dans "quelqu'un finira bien par le dire: en France, le ridicule tue" (FB 182); Queneau dénude ainsi la réénonciation de personnages-types, comme celui de l'enquêteur cher au roman policier: "Morcol (...) figure dans de nombreux romans sous différents noms. Un autre Vidocq. Un autre Lecocq" (VI 13).



Le travail de l'"humoriste" est de fausser les annonces conventionnelles de la citation:

- soit en signalant une citation textuelle alors qu'il s'agit d'une citation discursive: nombreux exemples dans LE VOL D'ICARE, avec la série des phrases: "comme il est di quelque part" (pp. 12, 13, 85, 185, etc.) qui annoncent en fait des énoncés qui ne sont dits nulle part (aucune origine textuelle assignable), sauf pour "ne ultra crepidam" (p.114) qui est dans Plin (HISTOIRE NATURELLE, 35-36) ou pour "le bon sens est la chose du monde la mieux partagée" (p.185) qui est dans Descartes (DISCOURS DE LA METHODE).
- soit en dénudant l'apparition de la banalité:
  - \*"elle a de la suite dans les idées, fit observer la dame qui croyait le jugement original" (ZM 103);
  - \*"il entreprit d'énoncer quelque chose de mémorable: - Alors, qu'il dit, ça y est? L'affaire est dans le sac?" (ZM 139);
  - \*"voilà une bonne chose de faite, dit le gendarme avec esprit" (DV 177).

Il y a enfin le métalangage direct que nous avons signalé: "on dit qu'il est toujours très intéressant de se joindre à des funérailles d'inconnu (...) Valentin savait que ce n'était là qu'une de ces banalités qui s'échangent sans conviction" (DV 81); "voilà qui est bien pirandellien" (VI 14).

#### LA REMOTIVATION

La pratique la plus constante de Queneau est la suppression radicale des marques conventionnelles de la répétition, et son usage ludique: par exemple, pour des énoncés attribués à un cheval: "je me gèle le train arrière" (FB 256); "Sthène rongea son frein" (FB 126 & 202); "tu me fends les sabots" (FB 202)...

La remotivation est essentiellement un effet de contexte: on voit comment l'énoncé banalisé par la répétition est tout à fait transformé par sa nouvelle situation d'énonciation; la remotivation procède plus généralement d'une figure déjà familière à l'"humoriste", la DIAPHORE: on peut rappeler le propos d'un personnage sur lequel le duc brise une escabelle, et qui proteste en demandant "de ne plus discuter à bâtons rompus" (FB 69). Ou encore dans LE VOL D'ICARE: "le temps c'est de l'argent: donnez-moi l'argent de la réflexion" (p.187).

Mais la remotivation s'effectue aussi syntagmatiquement: telle locution qui paraissait épargnée par le travail "humoristique" se voit soudain remotivée, en quelque sorte, au tournant... du paragraphe:

"tout ce petit monde dormait (...) non pas à la belle étoile, car le ciel était couvert, mais à la fortune du pot.

Le pot commença bientôt à se déverser et la pluie se mit à tomber" (FB 195).

Ou encore: "revenons à nos moutons, qui sont d'ailleurs des chats"... à fouetter (FB 192)! "On s'en fout comme de l'an quarante"... prononcé en 1940 (DV 241).

## LA SUBSTITUTION

1) dans les CITATIONS TEXTUELLES: les exemples sont innombrables; et innombrables les modalités de la substitution:

- "c'était l'heure où les houateurs vont boire" (FB 31) et "l'heure où les gardiens de musée vont boire" (ZM 99), c'est évidemment Hugo:

"C'était l'heure tranquille où les lions vont boire"  
("Booz Endormi") (WRIGHT, 1980, p.203);

- "ici, la boue est faite de nos fleurs" (FB 15), c'est Baudelaire:

"Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs"  
("Moesta et Errabunda");

- "qu'importe la richesse si l'on n'a pas la classe" (VI 66), c'est Musset:

"L'important c'est aimer, qu'importe la maîtresse!  
Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse"  
("La Coupe et les lèvres");

- "tant va l'autruche à l'eau qu'à la fin elle se palme" (DV 179), c'est un vieux dicton repris par La Fontaine: "tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse", et curieusement adapté au darwinisme...;

- "Ogre ne daigne, bougre ne veut, Auge suis" (FB 68), c'est la devise des Rohan: "Roi ne craint, duc ne daigne, Rohan suis" (WRIGHT, p.207); là encore, combinaison de figures: à la substitution se superpose une paronomase: Auge > ogre; ogre > bougre. De plus, les lexèmes ne sont pas tout à fait absurdes, à leur signification propre se combine donc l'effet de la répétition.

On peut retrouver aussi des figures comme le "syntagme-valise": "ma fortune, ma fortune pour Durendal" (VI 181), hybride de Richard III et de la Chanson de Roland; "un cent de clous de girofle" (FB 84), formé de "un cent de clous" et de "clous de girofle"; "je suis franc comme l'ambre" (VI 39): "franc comme l'or" + "fin comme l'ambre"; ou encore: "ma thébaïde d'ivoire" (VI 51): "thébaïde" + "tour d'ivoire".

2) dans les ENONCES DISCURSIFS: "il n'y allait pas

de pied mort" <de main morte> (FB 184); "tu me fends les sabots" <tu me casses les pieds> (FB 202); "comme des chevaux sur la soupe" <des cheveux> (FB 257); etc.

Il faut noter, dans l'ordre des répétitions de répétitions, que les substitutions permettent de constituer des séries:

- "je le vois venir avec ses gros yéyés" (ZM 106); "je te voyais venir avec tes grandes oreilles" (DV 49); "je vous vois venir avec vos pataugas" <avec vos gros sabots> (ZM 47);

- "la position de l'auditeur attentif assis" (DV 36); "la position du penseur debout" (FB 273);

ce qui est vrai pour les citations textuelles:

"Je regrette l'Europe aux anciens parapets", de Rimbaud dans "Le Bateau ivre", donne: "Gibraltar aux anciens parapets" (ZM 99, 120, 166 & 168) et "je quitte la France aux nouveaux parapets" (FB 214).

Quelquefois, la substitution ne se fait pas au niveau des lexèmes mais des phonèmes, produisant un effet aberrant: par exemple, ces "fausses contrepèteries": "silentaire et solicieux" (FB 160) et "grimoisse d'angasse" (FB 119). On voit comment de telles figures prennent une double place dans la taxinomie rhétorique, soit comme métaboles phonématiques, soit comme métaboles sémantiques: dans le premier cas, on considère seulement l'interversion morpho-phonétique, dans le second l'effet de dénudation du syntagme figé: du CLICHE.

On ne saurait clore le chapitre des substitutions sans noter les réussites les plus remarquables de la transformation: l'étonnante phrase de ZAZIE: "deux divisions blindées de veilleurs de nuit et un escadron de spahis jurassiens venaient de prendre position autour de la place Pigalle" (ZM 182)... ou en manière de bouquet final, ce feu d'artifice des FLEURS BLEUES:

- "- Animal qu'a parlé, âme damnée.
- Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop.
- Quand l'huitre a causé, l'huis est très cassé.
- A poisson qui cause, petit cochon peu rose.
- Si bêle le zèbre ut, voilà Belzébuth.

Et autres proverbes de vaste salaison issus du fin fond aussi faux que lorique de la sapience îlede françouèse" (FB 34-35).

#### 4.2.3. LA REFERENCE

---

##### L'IMITATION

Selon la terminologie de Genette (1982), les exemples précédents participent de la PARODIE, au sens strict; le degré supérieur de réécriture allusive est l'IMITATION; c'est-à-dire la production d'un énoncé original, mais suffisamment caractérisé pour convoquer l'idiolecte ou le discours de référence.

\* 1) IMITATION PONCTUELLE:

- le "petit-nègre": "moi pas aller croisade" (FB 56);  
- la tragédie grecque, ou l'opéra, avec une orchestration des antagonistes en solistes, chœurs ou demi-chœurs (VI 22-24);

- les épithètes homériques: "employés aux pinces perforantes" (ZM 12); "véhicules aux lourds pneumatiques" (ZM 95); "ces mots ailés" (ZM 79), avec cette charmante adaptation: "la parole qui voletait à mi-distance de la dame" (DV 27);

- les énumérations bibliques ou rabelaisiennes: "Joachim d'Auge fonça dans la flote et occit deux cent seize personnes, hommes, femmes, enfants et autres, dont vingt-sept bourgeois patentés et vingt-six sur le point de le devenir" (FB 36).

\* 2) IMITATION ETENDUE:

- tout le chapitre XV de ZAZIE est consacré à une charge du roman policier: la belle effarouchée (mais pas tellement...) affronte le méchant "privé" aux intentions à la fois policières et lubriques... Le pastiche est même COURT-CIRCUITE: "vous ne vous êtes pas donné la peine de lire un roman policier, un français bien sûr" (ZM 157);

- la fin du chapitre VIII des FLEURS BLEUES est consacré aussi à une charge de l'hyperréalisme du Nouveau Roman (FB 94-97);

- enfin, un sommet de la réénonciation, la bagarre de ZAZIE qui évoque non seulement les combats de l'ILIADÉ mais aussi les réécritures d'Homère, en particulier celle de Rabelais (le combat de Frère Jean des Entommeures) --sans compter l'influence de la bande dessinée et du dessin animé:

"... c'étaient maintenant des troupeaux de loufiats qui surgissaient de toutes parts. Jamais on upu croire qu'il y en u tant. Ils sortaient des cuisines, des caves, des offices, des soutes. Leur masse serrée absorba Gridoux puis Turandot aventuré parmi eux. Tel le coléoptère attaqué par une colonne myrmidonne, tel

le boeuf assailli par un banc hirudinaire, Gabriel se secouait, s'ébrouait, s'ébattait, projetant dans des directions variées des projectiles humains qui s'en allaient briser tables et chaises ou rouler entre les pieds des clients..."

(ZM 179).

- le roman réaliste documenté, dans la description de l'Exposition Universelle:

"cette admirable exposition couvrait une superficie de 958.572 mètres carrés et l'on estime qu'elle fut visitée par plus de 33 millions de personnes. Je fus l'un de ces 33 millions de visiteurs qui parcoururent les 958.572 mètres carrés de sa superficie..."

(VI 32);

ou celle du duel:

"l'aube délavée enroulait de ses manteaux gris perle les arbres du bois de Boulogne et leur rosée. Cinq fiacres venant des quatre coins de l'horizon faisaient résonner de façon sinistre qui les pavés, qui l'asphalte, qui même la simple boue..."

(VI 105);

- il faudrait citer aussi les monologues de Gabriel (ZM 90, 117, 147, 151), la charge du roman historique dans LES FLEURS BLEUES, celle du conte de fées aux pages 106 et suivantes du même roman, mais la place manque et surtout la possibilité de nuancer le commentaire de ces imitations: toutes n'ont pas la même finalité.

On voit que la charge est un renforcement ou une perturbation des traits caractéristiques des idiolectes répétés: graphie fantaisiste de l'imparfait du subjonctif ("jamais on upu croire..."), allégories-clichés ("l'aube délavée..."), comparaisons dissonantes ("tel le coléoptère..."), nigauderies ("cinq fiacres venant des quatre coins..."), détails anti-réalistes (Bertin-Poirée et Marceline s'offrent un drink... de grenadine), etc.

L'imitation, surtout étendue, est un texte singulier dont le rapport au texte répétant n'est jamais assuré. Peut-être est-ce cela la perversion: empêcher de jamais reconnaître quelle est la part de la répétition pure et simple et celle de l'invention? On a ici la même incertitude qu'avec le discours indirect libre, qui brouille à jamais la question: qui parle? C'est là sans nul doute un des caractères du texte "humoristique", au contraire du texte sérieux qui assure et réassure quels sont les sujets de chaque discours: remarque importante qui conditionne, comme on le verra, notre commentaire.

Genette montre nettement la difficulté présentée par l'usage rigoureux de la notion d'imitation. L'hypertexte complexe (grande étendue de la répétition, grande dilution des éléments sur lesquels se fonde l'analogie, abondant truffage d'éléments apocryphes, etc.) est d'une définition difficile.

Toutefois, on ne peut pas négliger le fait avéré que les lecteurs perçoivent de manière plus ou moins assurée un



"horizon allusif" qui participe de l'"humour"; lequel ne se développe justement que dans le rapport qui est fait par le lecteur entre le texte de Queneau et le ou les textes qui semblent transparaître derrière celui-là.

On aborde alors le no man's land de l'allusion: que telle ou telle partie du texte "rappelle" ou "évoque" incidemment tel ou tel autre texte n'a que peu d'intérêt critique, à moins de prouver la filiation des textes, soit dans le texte répétant, par quelque marque irréfutable, soit, et c'est encore acrobatique, par quelque aveu hors-texte (correspondance, commentaire, etc.).

### L'ALLUSION

On doit supposer même que l'incertitude fait partie du projet "humoristique": le lecteur de Queneau ne sait plus où commence et où finit la réénonciation. Dans le texte ainsi subtilement tissé, chaque énoncé est suspect. Tel passage qu'on croyait apocryphe se révèle être bien québécois; telle formule un peu énigmatique, dont l'étrangeté nous amusait et nous étonnait, est soudain éclairée par une autre lecture, ou par un critique plus érudit: "le duc fonce dans la flote" (FB 36)... dans la foule, bien sûr!

On retrouve, comme pour les jeux de mots, l'incertitude: trouve-t-on des allusions là où il n'y en a pas? Par exemple, le mot "passion", dans l'acception qu'il prend dans les paroles d'une commerçante qui fait des confidences grivoises, rappelle Sade (ZM 35); mais est-ce sûr? Que rappelle l'autobiographie de Trouseau (ZM 165)? Incertitude, mais incertitude délicieuse, soupçon excitant pour l'esprit, jeu auquel on aime se laisser prendre...

Pourtant, on ne peut négliger, à côté des grands textes ou des grands thèmes qui constituent le "fond référentiel" de Queneau, tout un ensemble de faits ponctuels. Queneau introduit ici et là des éléments caractéristiques de textes notoires; l'effet "humoristique" réside dans l'absence de finalité particulière de ces répétitions, qui induisent en quelque sorte des relations "inutiles" entre le texte de Queneau et les autres textes:

- \* "le sentier était heideggerien" (FB 104);
- \* "le pape deviendra moutardier" (FB 213), allusion à un épisode de la vie du pape Jean XXII, qui donna naissance à la formule: "il se croit le premier moutardier du pape" (WRIGHT, p.1971, p.212);
- \* "des propos du premier galant" (DV 29): allusion au langage des Précieuses avec substitution premier/dernier, qui est une nigauderie feinte;
- \* "boufre", dit le duc d'Auge (FB 43), faisant écho au père Ubu; etc.

L'allusion incongrue est une forme de la disjonction selon V. Morin; ici il n'y a pas seulement croisement de deux isotopies, mais croisement de deux textes. Procédé de pur non-sens, c'est-à-dire de gaspillage de signes (puisque l'allusion n'a pas d'autre finalité que le clin d'oeil culturel, qu'elle ouvre une fausse piste), il complète la parodie des figures ludiques. C'est la cas des références à des titres d'oeuvres: "sur les marches du palais" (ZM 76), chanson populaire; "il paraît qu'on en a beaucoup besoin contre le Pacifique, de barrages" (DV 126), allusion au roman de M. Duras; "les petites ennuis du deuxième sexe" (DV 127), allusion au roman de S. de Beauvoir; "des auteurs en quête de personnages" (VI 74), allusion à la pièce de Pirandello; "les demi-mondaines à camélias" (VI 65), allusion au roman et au drame d'A. Dumas fils; etc.

\* \* \*  
\* \*  
\*

L'observation des modalités de la réénonciation dans les romans de Raymond Queneau peut se conclure autour de deux remarques:

- d'une part il convient de souligner la densité extrême de la réénonciation: pas une page qui n'en comporte une occurrence, importante ou discrète. Chez Queneau, la réénonciation est insistante, car elle répond à une stratégie qu'il convient de définir désormais: loin d'être secondaire dans le système de l'"humour", elle participe étroitement à la construction du texte, d'une manière spécialement surabondante, comme l'ont dit C. Debon (1982) et J.-M. Poncin (1980);

- d'autre part, cette réénonciation n'est pas simple reproduction de textes ou de discours; on a vu comment, tout à l'opposé de la pratique ordinaire, Queneau transforme abondamment le matériel répété: il y appose sa marque propre. Destruction et renouvellement de la citation sont les deux temps simultanés de ce travail.

Abondance et transformation: deux caractères-clefs d'une réécriture qui place l'oeuvre de Queneau en pleine modernité littéraire.

## 5. LES ENJEUX DE LA REENONCIATION "HUMORISTIQUE"

---

"A sa manière, Queneau s'installe au coeur de cette contradiction qui définit peut-être notre littérature d'aujourd'hui: il assume le masque littéraire, mais en même temps il le montre du doigt" (BARTHES, 1964, p.131).

### 5.1. CE QU'ON RISQUE A FAUSSER LA REPETITION...

---

#### 5.1.1. LES IMPLICATIONS DE LA REENONCIATION SERIEUSE

---

Quels sont les enjeux de la réénonciation dans les romans de Raymond Queneau? C'est la question sur laquelle on bute sitôt qu'on a constaté l'importance des réénonciations et la variété de leurs transformations, fût-ce par l'effet du contexte où elles s'insèrent.

Comme l'"humour" travaille le rapport du sujet à la langue, en produisant une situation d'énonciation particulière, l'"humour" travaille le rapport de son texte aux textes ou aux discours notoires, c'est-à-dire, finalement, à la culture dans sa totalité. C'est dans ce cadre que l'analyse de la réénonciation prend toute sa signification.

L'hypothèse qu'à la suite de C. Bouché et de J.-M. Poncin nous reprenons, est la suivante: la réénonciation "humoristique" rompt avec la pratique sérieuse de la répétition de discours ou de la citation de textes. Cette rupture, marquée par les formes que nous avons décrites,

s'effectue dans le système du POUVOIR du discours. Ce que subvertit ou plutôt pervertit l'"humour", c'est le rapport du texte au pouvoir, c'est son propre pouvoir même.

En cela, l'"humour" montre qu'il est JEU, c'est-à-dire distance et gratuité; il déconnecte le texte de la situation sérieuse où les enjeux sont décisifs, il rompt la circulation des déterminations:

"à travers toutes ses manifestations diverses, le jeu apparaît en définitive comme une manière de prendre quelque distance à l'égard des déterminations qui, dans la vie sociale courante, fixent l'individu à sa place et le situent dans le monde qui l'entoure"  
(CAZENEUVE, 1980, p.436).

Le jeu de l'"humour" est ici le mouvement par lequel le texte échappe aux règles qui régissent la réénonciation, dans le rapport qu'entretient le texte avec les discours qui le précèdent.

De toute évidence, la réénonciation qui produit l'effet "humoristique" n'a qu'un rapport lointain avec la pratique qu'on peut en faire dans une intention "sérieuse". Mais la comparaison des deux projets va permettre de rendre compte précisément de cette différence, de même que la comparaison entre figures rhétoriques sérieuses et figures "humoristiques" avait permis de mettre en évidence les enjeux fondamentaux d'une rhétorique "humoristique".

Qu'est-ce qu'une réénonciation sérieuse? L'usage pervers qu'en fait l'"humoriste" révèle par contrecoup que son emploi est partiellement codé, puisque l'"humour" apparaît comme une irrégularité. On peut distinguer deux usages de la réénonciation: usage valorisant et usage dévalorisant, intéressant l'un et l'autre les deux types de références: le texte et le discours.

#### USAGE VALORISANT DE LA REECRITURE

L'usage valorisant de la réénonciation consiste à utiliser un texte ou un élément de discours dans un but précis: donner un exemple, appuyer un argument, illustrer une thèse, etc. C'est la fonction traditionnelle de la citation, qui apparaît clairement dans l'étymologie du terme:

"citer quelqu'un, c'est le sommer de se présenter devant un tribunal comme témoin, comme prévenu, etc."  
(dictionnaire LEXIS, s.v.).

La citation, c'est donc la convocation d'un sujet dans le texte, par le truchement de ses productions écrites, soit pour y appuyer une assertion (il est alors "témoin"), soit pour y être jugé (il est alors "prévenu").

La fonction la plus courante de la citation est d'appuyer de sa notoriété le texte où on la fait figurer; elle a donc une fonction rhétorique, fournissant soit un argument, soit l'appui à un argument:

"passage emprunté à un auteur, à un personnage célèbre, pour illustrer ou appuyer ce qu'on avance"  
(dictionnaire ROBERT, s.v.).

On cite ainsi en général les bons auteurs, consacrés par la postérité, ou encore des discours validés par la communauté culturelle: ce qu'on appelle, non sans ironie, la "sagesse des nations" (la Doxa), répertoire de dictons, proverbes, aphorismes et autres mots historiques qui décorent les services de table fantaisie.

Qu'est-ce alors que citer, sinon détourner en quelque sorte la valeur de vérité, le POUVOIR de persuasion reconnu au texte répété pour le dériver sur le texte répétant? C'est bien dans le but d'assurer mon argumentation que j'ai cité deux dictionnaires... La citation sérieuse est donc liée à la question de la vérité notoire: le texte vrai (et qui est connu comme tel) est un texte qui se pose et s'impose avec gravité, qui a du poids; cette notoriété est une valeur consentie au texte, qui n'a pas nécessairement un rapport au réel (ce n'est pas une autorité liée à la vérité scientifique, par exemple), mais qui est une valeur d'échange.

Comme dans le champ de l'échange il y a une économie des objets, dans le champ du langage il y a une économie des énoncés, qui requiert le respect des textes et des discours que l'échange a valorisés et qui règle les modalités de leur réénonciation.

En ceci, la littérature ne fait qu'utiliser une des conditions de la pratique langagière commune: le langage est une pratique politique (i.e.: une économie du pouvoir) au sens où il est à la fois l'enjeu et le moyen de la pratique sociale: "dire, c'est faire", dit J. L. Austin (1970); et R. Barthes:

"parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir: toute la langue est une réaction généralisée"  
(1978, p.13).

Ainsi le texte, appuyé sur d'autres, attend sa consécration qui autorisera qu'on le cite à son tour, et même qu'on cite les citations qu'il fait! Ainsi le pouvoir des textes est cette économie de l'échange des valeurs qui construit les courants, les "écoles", les flux adverses ou complices dans la masse des discours, et avec laquelle on ne peut que trancher: citer ou ne pas citer, être ou ne pas être cité, tel est le cercle de la réénonciation sérieuse, le destin de la réitération. Parler, c'est être entendu: cela suppose une position de force, même pour annoncer qu'on voudrait y renoncer. La position d'énonciateur est celle du maître.



On retrouve donc, en aval de toute création, la même économie; toute énonciation est prise au coeur d'un double système de pouvoir: sur elle s'exerce en amont la coercition des textes, des discours et bien sûr du code en général; en aval, elle exerce selon sa notoriété une force coercitive plus ou moins nette sur les discours qui lui sont postérieurs.

#### USAGE DEVALORISANT DU TEXTE: LA CITATION FAUTIVE

La citation est donc une affaire très sérieuse, ce qui explique le luxe de précautions dont on l'entoure: guillemets, indication du texte source, soulignement précis des variantes apportées au texte d'origine, etc. Deux contraintes principales sont imposées: la littéralité et la signalisation.

La citation sérieuse, pour être efficace, doit être littérale: toute altération du texte serait une falsification qui, si elle venait à être découverte, altérerait sans recours l'effet de pouvoir de la citation. Maître du récit, maître du langage, l'auteur doit aussi maîtriser l'intertexte: il y fait preuve de sa culture.

Car la citation falsifiée délibérément est une manifestation de désinvolture ou de malignité: on touche alors à l'autorité du texte --ce qui est plus grave quand on touche aux textes consacrés: la falsification de la citation est un délit comparable à la violation de domicile: "le discours est le dernier refuge de la propriété", dit A. Compagnon (1979, p.361).

Pire, quand elle est involontaire, la citation déformée est une pure nigauderie: exactement comme une cacographie, un barbarisme, un pataquès. Elle est une faute.

En outre, la citation doit être signalée: tout emprunt dissimulé est un vol, c'est le plagiat. Le plagiat est une citation naïve ou honteuse qui s'ignore ou qui se cache: là encore, malignité ou nigauderie. Plagier, c'est pallier l'insuffisance de sa propre création, c'est finalement s'avouer incapable de d'être "auteur": comble de la faiblesse en littérature.

On le voit, la réénonciation "humoristique", comme la métabole "humoristique", se présente comme une faute, en ce qu'elle tire son effet propre du non-respect de ces principes. Mal insérer une citation; substituer un mot à un autre; caramboler deux locutions; indiquer une citation quand il s'agit d'une locution, ou l'inverse; etc.: voilà les fautes d'usage de la citation sérieuse que l'"humoriste" prend à son compte.

## USAGE DEVALORISANT DU DISCOURS: LE STERÉOTYPE

L'usage dévalorisant de la réénonciation met en jeu l'idéologie qui fixe les valeurs esthétiques littéraires: ainsi, selon les époques, la répétition des textes a été sentie comme une tradition (le commentaire, la compilation antique, la littérature médiévale) ou comme une faute. Pour nous, il y a des répétitions qui ne se font pas et qui, quand elles apparaissent dans un texte, le dévalorisent.

C'est le cas évident du stéréotype; la nomenclature en est incertaine, soit qu'on distingue les stéréotypes du signifiant ("lieu commun" ou "cliché") soit les stéréotypes du signifié ("idée reçue" ou "poncif"); mais son principe est général. Le stéréotype est un signe dont la valeur d'échange a été pour ainsi dire dévaluée par un usage trop fréquent, ou qui du moins n'apparaît pas acceptable dans un discours qui prétend à l'originalité esthétique: la littérature en particulier.

Ce que caractérise le stéréotype (cliché ou lieu commun), ce n'est pas tellement un référent, d'ailleurs toujours quelconque puisque jamais actualisé, c'est en fait son utilisateur: parler en clichés, penser en idées préfabriquées, c'est encore une fois ne pas disposer d'un idiolecte, c'est n'être qu'un relais dans la circulation des discours. Car le sujet apparaît en tant qu'il se distingue, dans la langue comme ailleurs. Le stéréotype, c'est le signe de tout le monde, autrement dit de personne. Un langage banalisé banalise son utilisateur.

Or, la littérature, justement, se caractérise par la recherche d'un idiolecte, ou si l'on veut, d'un "style": ce que personne ne saurait produire, sauf l'auteur. Utiliser le stéréotype, pour l'auteur, c'est disparaître en tant que créateur.

Il y a d'autres formes de discours banalisé: le proverbe, le dicton n'est quelquefois qu'une formule employée pour pallier le manque d'originalité d'une pensée, ou pour suppléer à un discours sans autorité propre; plus encore, on connaît des énoncés qui s'appliquent à des situations identiques, et qui constituent une sorte de rituel de la répétition, que R. Barthes appelle la "jactance"; il y a ainsi du discours sans sujet.

Comme certains sociolectes, la banalité n'a pas de place dans le texte littéraire sérieux, sauf dans les discours des personnages, où elle est un signal qui les définit. Mais les héros traditionnels ont leur langue propre, et leurs idées tranchent en général sur le fond grisâtre des pensées de concierge...

### 5.1.2. LE CONTREPIED DE L'"HUMORISTE"

---

#### LA FORCE COERCITIVE DU DISCOURS

Il faut souligner que le pouvoir de la notoriété est tel que discours et textes exercent une force de coercition sur l'écriture en train de se faire: il faut sans cesse déjouer la tentation ou la récurrence du stéréotype. J.-M. Poncin explique comment:

"dans un usage normal de la citation, qui se traduit formellement par le respect de la forme de l'énoncé, et l'absence de tout excès dénégateur d'énonciation, ce caractère paradigmatique <celui que la répétition confère à la citation> possède une dimension COERCITIVE.

La situation est la suivante: lorsqu'un énoncé est en cours d'émission, à l'endroit où le contexte reste interrompu, la suite immédiate est apte à revêtir plusieurs formes dont la variété s'étend à deux catégories:

1. celle qui regroupe les paradigmes susceptibles d'être projetés dans ce contexte donné (proverbes, expressions...).

2. une catégorie dont les éléments ne peuvent être que virtuels, car ils s'édifient dans la liberté la plus complète, ce qui garantit leur originalité" (p.133).

N.B.: Poncin prend soin de distinguer la NECESSITE (un seul choix dans le contexte donné) et la COERCITION (plusieurs choix possible pour compléter le contexte, mais dont un ou plusieurs sont imposés par les discours existants).

La réénonciation s'impose comme réitération d'énoncés antérieurement répétés dans des contextes équivalents: c'est le fait tout aussi bien des répétitions valorisées (proverbes...) que des répétitions dévalorisées (stéréotypes...).

D'une certaine façon, le code se présente comme une systématique de la répétition. La communauté linguistique conditionne une certaine uniformité des discours individuels: il suffit d'écouter les conversations

quotidiennes pour s'en assurer. C'est en exerçant ce pouvoir que le discours se constitue et se renforce: le discours, c'est ce qui se répète et tend à se répéter.

Notre hypothèse, reprise en partie de C. Bouché (1974), c'est que l'"humour" représente une manière de se dégager des différents niveaux de la coercition organisée par les codes: coercition grammaticale, romanesque, culturelle, discursive, pour aller du plus précis au plus général. Comment écrire des histoires originales avec un code figé, des modèles romanesques éculés, une langue tissée de répétitions, et alors que tout a déjà été dit?

Mais la subversion du discours a des motivations encore plus fondamentales. Car le problème du sens lié à la détermination est au coeur de la réflexion de Queneau sur le langage, réflexion qui est plus une pratique dans ses oeuvres, qu'une théorie dans ses essais, bien qu'elle affleure à l'occasion, comme dans cette réplique de Queneau à G. Charbonnier:

"c'est toujours une grande affaire que de parler; cela va plus loin que le contenu apparent"  
(EGC 13).

L'énoncé échappe au locuteur: le sens excède toujours le vouloir-signifier:

"c'est dans ce sens que nous disons plus que ce que nous voulions dire, et qu'en vérité, c'est la langue qui parle et non l'homme"  
(SANDERS, 1980, p.294 - cit. HEIDEGGER, 1966, p.67).

"Que dit-on exactement?" Question qui nourrit les plus étonnants paradoxes:

"quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante, à un point où cela devient presque superstitieux chez moi"  
(EGC 12).

Ainsi la langue échappe au sujet qui la parle, de manière toujours radicale. On comprend l'angoisse de dépossession qui sous-tend l'apparente désinvolture de Queneau:

"angoissante possibilité d'être aliéné à soi-même, D'ETRE PARLE, quand on croit parler, alors que cet autre qui prend votre place, ce n'est plus comme jadis Dieu, mais quoi?... mais rien, si ce n'est, comme le prétendent certains, le Langage"  
(CLANCIER, G.E., 1975, p.98).

Parmi les déterminations, l'ordre du langage apparaît la plus ambiguë, puisqu'il est à la fois ce par quoi l'Ordre s'impose et ce par quoi on se dégage de l'ordre...; et la plus fondamentale, puisque le langage prend en charge les déterminations de tout ordre de par sa fonction symbolique. En cela, le langage est à la fois le "principal garant" de l'ordre social (GUIRAUD, 1976, p.117) et le principal moyen de la subversion.

C'est en quoi l'"humour" est le désordre qui révèle les arbitraires et les conventions comme contraintes:  
"faire trébucher est, de toute évidence, bien plus qu'un 'passe-temps': ce n'est pas simplement un acte JOUISSIF, c'est aussi et surtout un acte SUBVERSIF"  
(FELMAN, 1980, p.171).

### L'INCERTITUDE DU FAIRE-SEMBLANT

Apparemment, la faute citative implique une maîtrise insuffisante du code de la réénonciation, comme la faute langagière implique une maîtrise imparfaite du code: la pratique systématique de la faute assimile l'"humoriste" au clown qui multiplie les preuves de son incompétence --incompétence linguistique...

La détermination directe du texte par l'auteur a sa contrepartie dans cette loi banale: le texte matérialise la capacité du sujet à maîtriser la production de l'énoncé. Ce qui signifie que toute faute déprécie le sujet qui la commet: celui qui écrit des idioties passe pour un imbécile.

La faute, on l'a vu, est la forme apparente de la figure "humoristique":

- jeux de mots franchement mauvais: "iroquoiselle" (FB 39); "Maître tout-à-l'heure" (VI 226);
- récit mené cavalièrement: "comme ils étaient tous trois assez fatigués, hop, au lit" (FB 193 & 215); "et hop, les voilà partis" (FB 202);
- lexique déroutant: "la sonnerie du truc-chose se mit à téléphononctionner" (ZM 137); "produit mellifluent, sapide et polygène" (ZM 151); "l'abbé revisse la conversation" (FB 206);
- métaphores singulières: "la foule dégoulinait" (ZM 44); "Trouscaillon roucoula" (ZM 109); "lèvres sablonneuses, oeil pointu, voix dérapante" (DV 158);
- anachronismes de détail: un duc chasse l'aurochs et le mammoth à la couleuvrine (FB 103) et boit de l'hypocras (FB 120); un cheval prophétise (FB 169); "pirandellien" est employé avant Pirandello (VI 14); etc.

La liste est loin d'être close... Tous ces exemples confirment que l'"humoriste" apparaît comme un utilisateur incompétent de la langue. Mais apparaître n'est pas être... Car la nigauderie et la désinvolture sont les masques d'une compétence singulièrement aboutie, ce que prouve la mise en jeu des raffinements de la grammaire:

- irrégularités orthographiques remarquables: "tout fringant et bien fringué" (DV 140); "j'aurais pu décrocher quelque évêché en intrigant au Concile; mais je ne suis pas un intrigant" (FB 91);



- subtilité de l'opposition entre les terminaisons "-ais" et "-ai" (ZM 160, 161, 163, & 165);
  - graphies archaïques exactes;
  - mots rares employés justement: "obnubilé" (VI 106); "céruléinité" (VI 228);
  - mots techniques: "Gabriel s'apprêtait à masser et, dans ce but, bleuissait son procédé" (ZM 129);
  - mots dialectaux: "supèrent" (DV 34);
  - syntaxes rares: "par la servante revenue" (ZM 74);
- etc.

Ces raffinements sont ceux d'un familier du langage, comme les citations et allusions sont celles d'un familier de la culture, dont on sait l'immense activité de lecteur. Le cliché n'est donc jamais involontaire: en cela, Queneau se souvient des leçons de Flaubert; la citation n'est jamais fautive, elle est bricolée, comme chez Lautréamont, comme chez Joyce.

Là encore il faut souligner les ambiguïtés de LA FEINTE: mimer la nigauderie, nous l'avons dit, c'est paradoxalement manifester une extrême maîtrise; car seul celui qui est suffisamment assuré de sa propre valeur peut la mettre en question, s'abaisser à la clownerie; car à l'instar de la faute qui le manifeste, l'humiliation de l'"humoriste" est feinte: elle est stratégie, elle est travail. Elle est donc, finalement, maîtrise et masque de cette maîtrise.

En fait, la réénonciation n'est pas signe d'une compétence insuffisante; au contraire, elle est le signe d'une HYPER-COMPÉTENCE:

"le joueur de mots est un acteur qui joue les imbéciles ou les naïfs; il y faut un certain art et de l'intelligence pour le faire d'une manière efficace et convaincante"  
(GUIRAUD, 1976, p.113).

Ce qui se dévoile, derrière le patchwork du texte quénien, c'est l'immensité d'une culture, dont les indices --semés avec la passion du Petit Poucet-- n'apparaissent que progressivement aux lecteurs même avertis. La performance de la réénonciation exige une performance égale à la lecture: comme l'exprime si bien l'image de l'oignon chère à Queneau, il n'est pas donné à tous d'accéder directement aux couches profondes de l'oeuvre. Mais à chaque lecture, à chaque pelure se dévoile l'épaisseur du travail textuel; c'est ce constat qui comble le lecteur de Queneau et renvoie le texte à l'inépuisable.

Comme les métaboles "humoristiques" en général, la réénonciation ludique poursuit un projet rhétorique. La faute intentionnelle révèle un traitement particulier de la répétition, dont l'enjeu est considérable: ce n'est ni plus ni moins que le rapport du texte "humoristique" avec la culture et avec les discours que pervertit la réénonciation ludique.

Ce rapport, on doit le mesurer, justement, dans le FAIRE-SEMBLANT de la nigauderie feinte. Car si la feinte n'est pas faite en intention, elle est faite EN FAIT: le texte est là, offrant formellement cet énoncé faussé qui nous fait sourire, cette réénonciation fautive. La preuve de la feinte, il faut la trouver dans l'excès même de la faute, qui produit sa DENUATION:

"pour qu'un procédé soit dénudé (TOMACHEVSKI, 1965, p.300), il faut d'abord qu'il soit faux au sens rhétorique du mot (...); ensuite que l'artifice soit démontré par l'auteur lui-même, souligné avec complaisance comme ficelle du métier" (DUPRIEZ, 1980, p.147).

Le faire-semblant suscite un perpétuel DECALAGE d'avec les repères habituels; ce décalage brouille notre représentation du texte et de son auteur, nous laissant dans la perplexité. On en donnera une illustration détaillée à partir d'un exemple caractéristique: le passage des FLEURS BLEUES qui commence ainsi:

"aussitôt la porte s'ouvre COMME PAR ENCHANTEMENT et une RADIEUSE APPARITION fait son apparition..." (pp.106-107).

Pour le lecteur, ces syntagmes soulignés appartiennent de toute évidence au discours spécifique du "conte de fées" ou du "roman à l'eau de rose", et constituent avec un ensemble d'éléments (le Prince, la fille du peuple, l'hospitalité dans la pauvre chaumière, etc.) les composants traditionnels (les actants, le décor, etc.) de ces récits: leur "lexique", en quelque sorte.

Queneau se contente simplement de placer ces syntagmes en italiques. Ce faisant, il ajoute au texte un signe supplémentaire qui en bouleverse le statut: ce simple soulignement marque l'excès qui retourne la signification de l'énoncé. Car multiplier les clichés, pour un lecteur qui connaît Queneau, c'est déjà surprendre et alerter... mais les jeter aux yeux!

Queneau ne récrit pas un "conte-de-fées -à-l'eau-de-rose"; il parvient, paradoxe et triomphe de l'"humour", à écrire un passage original, à partir d'un texte qu'on pourrait croire sorti tout droit d'un numéro de Nous Deux...

La coercition du discours se marque ici par le "naturel" avec lequel un tel type de discours vient s'imposer dans le contexte narratif choisi par Queneau. Une déontologie littéraire "sérieuse" imposerait de résister à la poussée du souvenir culturel pour éviter d'aligner les poncifs sur la rencontre de la belle bûcheronne et du duc charmant. Queneau surenchérit par ce tour de force: il FEINT de céder en s'engageant sur les sentiers battus du discours; mais le seul fait de souligner une faiblesse qui aurait dû rester honteuse, fait "éclater" et notre rire et les apparences: la ruse du discours qui s'insinuait dans le texte éclate par la ruse du divin Queneau.

Ce que l'"humour" consacre ici, c'est l'AUTO-DERISION par quoi le texte engage avec lui-même un rapport de duplicité, qui est tout le secret de l'"humoriste". C'est cela même, la perversité de l'énoncé: fautif à l'évidence --au pied de la lettre-- mais trop fautif pour être vrai. Alors, pourquoi la duplicité?

"la pratique québécoise de la citation peut être à bon droit considérée comme une entreprise visant à déjouer le pouvoir inscrit dans le discursif, et dont la manifestation la plus évidente se trouve au niveau des modifications qui affectent les paradigmes <= les énoncés répétés>"

(PONCIN, 1980, p.142).

## 5.2. CE QU'ON GAGNE A JOUER LA REECRITURE

---

### 5.2.1. UNE POSITION ORIGINALE DANS LE CHAMP CULTUREL

---

Si la citation est la reconnaissance d'un pouvoir, la citation ludique devrait être la subversion de ce pouvoir, une sorte de moquerie dont feraient les frais, finalement, les valeurs culturelles. Nous retrouvons une opinion déjà attestée, par exemple par V. Jankélévitch:

"l'humour, c'est-à-dire l''humeur', n'est-il pas le caprice, l'illogisme et l'individualité en révolte contre les lois?"

(1964, p.131);

ou par S. Felman:

"l''humour" constitue (...) non seulement un assaut du savoir, mais aussi un assaut du pouvoir, du refoulement et de la répression dans tous les sens du terme --politique ou analytique. (...)

Ainsi, l'acte de faire rire (de faire jouir) en faisant dérapier (en faisant trébucher) aboutit à l'acte de FAIRE ECLATER. Si le rire est, littéralement, une sorte d'explosion du corps parlant, l'acte de faire éclater --de rire-- devient une performance explosive dans tous les sens du terme"

(1980, pp.173 & 174).

La réénonciation fantaisiste d'éléments de textes notoires implique le rejet de la contrainte institutionnelle que représente la notoriété; elle est l'entrée de la désinvolture dans le temple culturel. Le jeu est cet irrespect, cette mise à distance, cette familiarité. Il manifeste le singulier rapport que Queneau entretient avec les valeurs culturelles.

D'abord, il détourne à son profit le pouvoir conventionnellement attaché au texte répété: car manipuler sans vergogne les "grands textes", c'est se placer en position de domination par rapport à eux. C'est en quelque sorte prendre la place du Maître, c'est se donner le droit de retoucher les textes sacrés: HAMLET, l'ILIADE, LES FLEURS

DU MAL, etc.

Pire encore: l'imitation peut être entendue comme prétention à faire AUSSI BIEN, sinon MIEUX que le modèle; à son projet mimétique se joint perfidement un projet CRITIQUE: la charge ambitionne quelquefois de dénoncer les défauts stylistiques du texte modèle, ou ses "ficelles" (par exemple, le "style Nouveau Roman") parodié dans LES FLEURS BLEUES).

Cette prise de pouvoir est généralement l'occasion d'un conflit sérieux: la parodie et le pastiche ont de tous temps été les armes du pamphlet et de l'agression littéraire. La réécriture perverse est essentiellement subversive, comme le rappelle C. Abastado:

<elle> "a pour cible des systèmes signifiants (...)  
Elle n'est pas solidaire d'un pouvoir. Elle ne consacre pas ce qu'elle dénonce. Elle combat le conformisme et transgresse le sens"  
(1976, p.30).

Toutefois il ne convient pas de confondre la rénonciation agressive du pamphlétaire ou du parodiste avec celle, ludique, de l'"humoriste" Queneau. Lui a ce privilège que ses manipulations sont pardonnées sous le prétexte du rire: on lui accorde l'innocence du bouffon.

En outre, cette moquerie est ambiguë, car autant elle semble nier l'institution culturelle, en traitant avec désinvolture les textes consacrés, autant elle a besoin d'elle: sans notoriété, sans célébrité, la moquerie n'aurait pas lieu, le plaisir de la subversion --du renversement des valeurs-- ne pourrait pas avoir lieu.

C'est pourquoi nous préférons, à la notion de subversion, celle de perversion: pervertir, c'est aussi retourner, renverser; mais avec subtilité, avec finesse; sans pourtant la valeur péjorative que la morale lui donne, et bien sûr avec toute la charge érotique qu'il porte: le pervers, c'est celui qui sait jouir en douce, qui se plaît au jeu furtif du contournement des règles...

M. Leiris, tout récemment, affirmait de Queneau: "si aigu qu'ait été son sens du burlesque, il ne s'agissait assurément pas de tourner la littérature en dérision."  
(préface de CP, p.8).

"La rénonciation, chez Raymond Queneau, reste suffisamment légère pour laisser subsister l'élément isolé, en une sorte de compromis. Il ne s'agit nullement de destruction, mais d'un usage spécifique d'éléments discursifs. C'est pourquoi pour rendre compte de la citation quénienne, on emploie de préférence les notions de complicité, contiguïté, duplicité qui dénotent l'ambivalence du phénomène étudié ici, car il est besoin d'user du discours pour le trahir --échapper à la détermination discursive, qui



menace l'originalité: le texte"  
(PONCIN, 1980, p.153).

Car il ne faudrait pas considérer que la démarche de Queneau est purement et simplement négative. La subversion de la notoriété par le truchement de la réénonciation irrespectueuse a besoin de la notoriété et contribue, de plus, à la renforcer:

"imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à la hauteur des anciens et de son époque"  
(VG 134),

écrivait Queneau lui-même; idée paradoxale que Barthes avait ainsi formulée:

"menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole classique"

(S/Z, 1970, p.145 - ABASTADO, 1976, p.35).

La conclusion revient donc à celui qui a su dès l'origine exprimer la complexité du projet réénonciatif de Queneau, C. Simonnet, encore une fois profondément sensible au texte quénien:

"loin de se présenter comme un rejet ou une "déception" des formes de la culture, la position de Queneau apparaît comme une façon actuelle et moderne de les assumer"  
(1959, p.14).

En effet, le mouvement de la réénonciation induit ce paradoxe: la dérision des textes répétés les dévalue, dans la mesure où leur valeur repose justement sur le respect de leur forme, et sur la reproduction scrupuleuse dont ils sont l'objet. Mais la dérision n'est que la confirmation de cette notoriété; plus même, elle la CONFORTE en réactivant des textes passés, que le lecteur contemporain connaît mal et qu'à l'occasion de la lecture plaisante de Queneau il retrouve, fût-ce à l'aide des notes de son édition...

"Tel est le statut ambigu de la réitération: transformation qui laisse subsister le fantôme obsédant du modèle. De leur coexistence naît ce troisième terme, cet entre-deux insituable où se réfugie l'identité du créateur"  
(DEBON, 1982, p.12).

L'"humoriste" ne se contente pas de deux positions antagonistes, respect/dérision ou sérieux/fantaisie, mais coupe la poire en deux, ou mieux, en tranches... Qu'on ne nous demande pas de situer Queneau: le défi du texte est là, justement, dans cette fuite perpétuelle. Il faut, bon gré mal gré, se contenter de cette DECEPTION:

"chez Queneau, la parodie a une structure bien particulière; (...) l'expression parodique est ici LEGERE, elle désarticule en passant, ce n'est qu'une écaille que l'on fait sauter à la vieille peau

littéraire; (...) elle n'est pas imitation (fût-elle de la plus grande finesse), mais malformation, équilibre dangereux entre la vraisemblance et l'aberration, thème verbal d'une culture dont les formes sont mises en état de perpétuelle déception" (BARTHES, 1959, p.127).

Cette déception n'est pas un manque, mais le mouvement d'une esquive: il faut en jouer, il faut en jouir. C'est bien d'ailleurs ce que fait tout benoîtement le lecteur lisant: il sourit, il accepte le jeu qu'on lui fait jouer. C'est l'analyste, dans son besoin de tout mettre à plat, qui risque méconnaître cette complexité.

"L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et lucidité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement. Cela, bien sûr et je l'ai dit, s'appelle l'humour" (GENETTE, 1982, p.453).

#### 5.2.2. LE POLYVOCALISME

---

La présence du discours dans le texte de Queneau a tendance à l'absorber, à faire de l'idiolecte québécois un tissage de discours sans sujet, sensible par exemple dans LE DIMANCHE DE LA VIE, où le discours indirect libre est abondant, ou dans LE VOL D'ICARE, où les citations sont denses.

L'intertextualité, si on considère ses conséquences jusqu'au bout, en multipliant les textes dans le texte, finit par annuler le sujet qui les réénonce derrière tous ceux qui parlent.

Cet effet de "dépersonnalisation" du texte répétant se combine avec l'effet propre du jeu de mots, qui, produisant du langage avec du langage, semble rejeter hors du texte le sujet.

La multiplication des textes et des discours multiplie les sujets énonçants, qu'ils soient notoires ou anonymes: dans les textes de Queneau, on reconnaît mille voix diverses; mais on peut se demander quelle voix propre est celle du sujet qui réénonce.

Mais en fait, cette absorption n'est qu'une limite théorique; au contraire, c'est Queneau qui se réapproprie les banalités, les clichés, les lieux communs, les idées reçues... Il les tisse dans son texte, les modifie un peu, joue avec tout ce matériau familier mais si peu "littéraire": en fait, il prend le risque du discours car il

sait comment le faire écriture.

La réénonciation est en quelque manière la forme subtile de la création, quand elle apparaissait comme la forme servile de l'imitation. L'"humour", considéré dans son travail de traitement de la banalité (lieu commun, cliché, locution, discours...), en fait un énoncé premier, original, créatif. C'est à la face banale de la langue qu'il rend son étrangeté; c'est le lecteur qu'il rend à l'étonnement: ce petit vertige né des subtilités de la dérision dérisoire, de la feinte moquerie, qui renouvelle le sentiment de la langue et rend à la re-connaissance des mots.

Queneau instaure le dialogue direct avec la culture en convoquant tous les discours et tous les textes dans son texte. Ainsi c'en est fait d'un discours central de l'auteur: de même que tous les états historiques de la langue, tous les niveaux de langue, tous les sociolectes dispersés, retrouvent dans les romans quéniens une fonction littéraire, voilà tous les textes célèbres et tous les discours anonymes qui convergent: l'"humoriste" est à l'aise dans toutes les langues, dans tous les idiolectes et sociolectes: il change de langage, voyage allègrement dans le temps, méprise le code du "bon usage". Les critères esthétiques classiques le classeraient comme un éclectique, un baroque.

C. Sanders nous propose de reprendre à ce sujet les analyses proposées par M. Bakhtine, et les termes centraux de ses analyses:

"tout ce que nous venons de dire sur le rôle de la parodie, la perspective continuellement changeante de la narration et la multiplicité des voix, nous suggère que Queneau se place dans la ligne de ce que Bakhtine appelait les écrivains du 'genre carnavalesque'. (...)

Les caractéristiques que Bakhtine énumère de ce genre sont les suivantes: l'emploi du langage quotidien, même dans un contexte sérieux, une multiplicité de styles et de voix, et le désir, tout en ayant recours à la tradition, de la dépasser" (1980, p.248 - BAKHTINE, 1970, p.143).

La densité des citations (quelle que soit leur nature) donne au texte de Queneau la forme apparente du collage. La question qui se pose immédiatement est celle de l'unité de ce patchwork citatif. C. Debon, dans son intervention au colloque Queneau de Verviers, répond à la question en ce qui concerne LES FLEURS BLEUES:

"ce qui caractérise la réécriture chez Queneau, c'est en quelque sorte une vision binoculaire, qui permet d'apprécier le relief et la distance, une coexistence fermement maintenue d'éléments à la fois identiques et hétérogènes qui inscrit la parole littéraire dans une mitoyenneté, un entre-deux dont on sait qu'ils sont toujours objets de contestation" (1982, p.3).

Encore une fois nous retrouvons la notion

d'ENTRE-DEUX qui paraît fondamentale ici. Le polyvocalisme du texte n'est pas sa dislocation; c'est une distance prise de mille façons (nous l'avons vu) avec le monolithisme du texte; distance qui réassure sans cesse l'originalité de ce qu'il énonce. On obtient un texte composite, en habit d'Arlequin, mais que paradoxalement cette stratégie polyphonique unifie et caractérise.

Si le texte se masque --Queneau jouant Descartes, Platon, Homère, et quelques autres-- ce masque, dit Barthes, est DESIGNÉ comme tel:

"Queneau s'installe au coeur de cette contradiction, qui définit peut-être notre littérature d'aujourd'hui: il assure le masque littéraire, mais en même temps il le montre du doigt"  
(1964, p.131).

La dislocation aurait, si elle avait atteint sa forme absolue --et donc sérieuse-- affecté sans retour l'unité textuelle de la voix de Queneau; elle est une menace sans cesse suspendue et sans cesse déjouée. Quel pouvoir, quels maléfices donnent au texte de Queneau une telle résistance à la force centrifuge des éléments variés qui le tissent? C'est l'"humour".

C'est l'"humour" qui salue chez le lecteur la reconnaissance de Queneau: car quels que soient les masques dont il s'affuble, il se laisse toujours deviner; quels que soient les risques d'une dispersion du sujet de l'énonciation, il en triomphe toujours, assimilant avec aisance tant de textes divers et tant de visages différents:

"c'est là une opération très difficile, qu'on envie; c'est peut-être parce qu'elle est réussie, qu'il y a dans Zazie ce dernier et précieux paradoxe: un comique éclatant, et pourtant purifié de toute agressivité"  
(BARTHES, 1964, p.131).

Ainsi la mascarade de la réénonciation n'est-elle pas une REPETITION, un pur redoublement du pareil au même. C'est une identité-différence qui revendique l'indétermination, l'entre-deux, la duplicité (BARTHES, 1973, p.15); mais cette indétermination n'est pas vécue sur le mode du manque: elle est vécue triomphalement, sur le mode de l'EXCES et de la JUBILATION. C'est cette valeur positive que salue le sourire.

### 5.2.3. L'AUTEUR INSAISSISSABLE

---

"C'est pourquoi, lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est pas tellement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc.; c'est une DIFFRACTION qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé" (BARTHES, 1975, p.146).

Par ailleurs, la perturbation de l'économie du pouvoir par la citation est aussi poursuivie en aval du texte. En retravaillant les textes et les discours réénoncés, l'"humour" rompt la détermination qu'ils exercent sur le texte "humoristique"; et en refusant une parole pleine, en brouillant le jeu, le texte "humoristique" semble renoncer au privilège d'énoncer une VERITE qui assiérait son pouvoir propre.

Cette maîtrise culturelle n'est pas l'occasion d'un étalage d'érudition: de subversion en subversion, il n'y a pas de position de force, puisque Queneau se place lui-aussi dans le tourbillon de la moquerie, puisqu'enfin il rend dérisoire le mouvement même de la dérision:

"comment voulez-vous qu'on prenne un écrivain au sérieux s'il ne fait pas les premiers pas, s'il se traite négligemment de 'petit farceur', s'il laisse imprimer QUENEAU, D'L'ACADEMIE sur les bandes rouges de ses livres?"

(BENS, 1962, p.40).

Il n'y a plus de point d'ancrage de la subversion; or la subversion demande le sérieux: on ne peut prétendre attaquer un pouvoir sans l'instituer ailleurs. Queneau refuse justement ce lieu d'énonciation dominant; il fuit toute position assurée:

"la dérision permet de casser le lien trop solide qui existe entre le rôle dans lequel on est enfermé et le statut qu'on nous accorde"

(DUVIGNAUD, 1983).

L'"humoriste" donne finalement l'impression de se retirer de la place centrale qu'il occupe par la force des choses. Il choisit une place plus discrète, et plus difficile à situer: celle du Bouffon, à côté du Maître, bien visible mais en retrait par rapport au second, dans un simple mais essentiel DECALAGE.



Le risque qu'il prend, évidemment, c'est de se faire oublier là... En effet, que peut-on dire d'un auteur, qui, choisissant la voie de la rigolade, perd par là même le crédit accordé aux auteurs sérieux? Pour se garder "à égale distance des philosophes de la Sorbonne et de ceux du Palace de la Rigolade" (SIMONNET, 1962, p.112), Queneau prend le risque de passer du côté des amuseurs.

L'hésitation de la critique, rappelée par C. Sanders (1980, p.2), le prouve: Queneau a quelquefois suscité des commentaires superficiels, le réduisant au rôle sans honneur du comique troupier (cf. supra §2.2.).

Quoi qu'on en dise, l'impression de fantaisie sans gravité demeure: c'est la pellicule superficielle de l'oignon romanesque québécois. En fait, l'auto-dérision dérouté le jugement du lecteur, laissant la place de l'auteur dans l'INCERTITUDE.

On a montré que la lecture approfondie atteignait à des couches de gravité que la surface miroitante du texte occultait. Mais cette métaphore occulte à son tour le processus réel de la lecture: la surface, après tout, c'est l'être même et l'être seul du texte: le phénomène, c'est l'énoncé.

L'énoncé, donc, renvoie inéluctablement à la perversion du code: à l'"humour". Si nous pouvons, par le travail du décodage, "déchirer" de cette surface et lire en profondeur la stratégie de l'énonciateur, l'énoncé demeure. Et continue de renvoyer au "premier degré", à la dérision.

Encore une fois, c'est l'INCERTITUDE qui l'emporte, et qui décrit, dans ses retournements perpétuels, la complexité fondamentale de l'"humour". La feinte, c'est PRESQUE comme la sincérité, ça en garde toutes les apparences... mais c'est plus que cela. La DUPLICITE apporte au texte le RELIEF, qui vient dédoubler et secrètement fausser tout ce qui s'y inscrit --"grâce spécifiquement québécoise", dit V. Morin (1975).

L'"humoriste", comme dans ces récits de Borgès, renie en riant ce qu'il affirme. Pourtant il ne le nie pas, parce qu'il affirme, et qu'on ne sait décider ce qui, de la surface et de la profondeur, doit l'emporter. On n'en sort pas: parce qu'il ne faut pas en sortir. Le cercle d'ambiguïtés que trace l'autodérision, c'est celui-là précisément que trace la stratégie de Queneau.

Dérouter, c'est précisément son but: désorienter. L'auto-dérision, c'est le paradoxe du couteau sans lame auquel il manque le manche... C'est la maîtrise d'un énonciateur qui dénonce la maîtrise de son propre énoncé. Cette gymnastique singulière ne nous est pas familière. Et c'est justement là son intérêt, sa nouveauté radicale, sa difficulté véritable. Comment suivre le paradoxe avec une pensée exercée à rompre les paradoxes?

"Nul auteur n'est plus malaisé à saisir et à apprécier que Raymond Queneau. Son ironie, une ironie à multiples plans de profondeur, constamment nous désarme, parce qu'elle est ironie d'elle-même, ironie de notre ironie"  
(PICON, 1975, pp.69-70).

On peut dire que l'auto-dérision est même la condition de l'"humour". C'est dans le "presque-rien" de cette dérision de soi-même que se décide son authenticité. Si l'"humour" se fait assuré, exhibé, institué, il tombe dans une erreur dénoncée par Queneau:

"l'humour à perpétuité est véritablement une forme de la lâcheté intellectuelle"  
(VG 83);

- par G. Genette:

"l'humour officiel est une contradiction dans les termes"  
(1982, p.453);

- et par V. Jankélévitch:

"la modestie, la grâce et l'humour, qui se contredisent sottement dès qu'ils se professent eux-mêmes et recommencent à exister quand ils ne pensent plus à soi, ne sont-ils pas les très fragiles chefs-d'oeuvre du presque-rien, les précaires et précieuses créatures de l'amphibologie éthique?"  
(1980a, pp.97-98).

Précaire, circonstanciel, indicible PRESQUE, l'"humour" est dans le mouvement perpétuel qui lui fait parcourir et excéder sans cesse nos représentations. Il EST ce mouvement, il EST le vertige qui nous désarme et épuise notre effort logique.

"Dans une étude remarquablement subtile, Violette Morin oppose le dogmatisme raisonnable de l'Ironie, toujours accroché à des points fixes, et la 'relativité généralisée' de l'Humour, exclusive de tout observateur privilégié; et elle remarque, faisant allusion à un écrit de M. R. Queneau, que les 'lieux' de l'humour sont souvent des lieux de passage, ou des lieux en mouvement, ou des moyens de locomotion; l'humour, qui fait tout bouger, ne connaît donc ni domiciliation sédentaire ni localisation définitive. On ne trahirait certainement pas la pensée de V. Morin en disant que le rapport de l'ironie à l'humour est celui de la POSITION stable à la SITUATION instable"  
(JANKELEVITCH, 1964, p.174).

### 5.3. UN EXEMPLE DE PERVERSION DU SERIEUX: L'"HUMOUR" ET LA PHILOSOPHIE

---

"Je ne suis pas philosophe. Non vraiment pas. Mais comme ça, de temps en temps, une chose vulgaire me paraît belle et je voudrais qu'elle fût éternelle. Je voudrais que ce bistrot et cette lampe Mazda poussiéreuse et ce chien qui rêve sur le marbre et cette nuit même fussent éternels. Et leur qualité essentielle, c'est précisément de ne pas l'être" (CH 24).

Ecartons sans tarder un malentendu: notre propos n'est pas ici de définir une "philosophie de l'humour" chez Queneau; rappelons l'existence sur ce sujet de la remarquable thèse de V. Panaitescu-Stoleriu (1971), qui cherche à définir quelle conception du monde peut être déduite d'une écriture "humoristique":

"nous nous occupons donc de l'humour dans sa forme la plus profonde et la plus subtile, la plus noble et la plus complexe, celle qui fait sien un certain humanisme, l'humour dans son sens 'vital' (...), l'humour que Robert Escarpit a caractérisé à son tour comme 'un art d'exister'. Ce type d'humour ne s'apprend pas: on naît ou /on ne naît pas avec; c'est UNE SORTE D'ATTITUDE SENTIMENTALO -PHILOSOPHIQUE SUI-GENERIS, donnée une fois pour toutes et présente un peu partout dans les oeuvres du véritable humoriste" (1971, p.90).

Ce qu'on peut affirmer sur la "philosophie" de Queneau, c'est qu'elle n'existe pas à proprement parler en tant que DISCOURS. C'est un contresens que d'oublier que le discours proprement philosophique de Queneau n'est jamais qu'hypothétique, extrapolé par les lecteurs. Le texte "humoristique" est juste PRETEXTE à un discours philosophique, qu'il refuse d'assumer. Comme le dit C. Shorley,

"dans la mesure où il évite les jugements métaphysiques et les leçons morales, le roman quénien peut difficilement être considéré comme profondément philosophique" (1977, p.256).

Notre propos se développe dans la suite des réflexions que nous avons faites sur la réénonciation "humoristique"; nous allons voir comment les textes et les thèmes de la philosophie sont transformés par la dérision et comment Queneau travaille le discours philosophique, en quelque sorte, "de l'intérieur", par le jeu de l'écriture.

S'il y a de la philosophie dans Queneau, ce n'est jamais d'une manière simple: l'"humour" masque les discours qu'on peut repérer dans ses romans, et le critique doit gloser le texte de l'"humoriste" pour retrouver les discours "sérieux".

La question intéressante ne nous semble pas de savoir quelle est la philosophie qui SE CACHE derrière l'"humour", ce qui relèverait de l'illusion dualiste (le fond et la forme). Encore une fois, c'est essentiel, l'"humour" n'est pas un effet de surface.

La question qu'il faut poser est celle-ci: quelle est la fonction de l'"humour" en tant que pratique textuelle, en tant que travail sur l'énoncé, dans le discours philosophique de Queneau? Le "détour" par l'"humour" est significatif en soi d'une certaine conception de la langue et même, à notre avis, d'une certaine conception de la vérité.

### 5.3.1. LA PRESENCE DES TEXTES

---

Les connaissances universelles de Queneau incluait la philosophie. Il avait commencé des études de philosophie à la Sorbonne, et il édita en 1947 le cours d'A. Kojève sur Hegel.

De ces débuts, il a gardé le goût de la rigueur qui caractérise à la fois les mathématiques et la démarche philosophique: il confie à C. Chonez:

"j'ai, comme on dit, une "formation philosophique", et je m'occupe toujours de philosophie" (1950-1951).

On trouve dans son oeuvre des preuves constantes de ces goûts: il a participé, en dirigeant l'édition de l'ENCYCLOPEDIE de la Pleïade, à une réflexion sur les sciences et sur le Savoir dont on trouvera l'expression dans la préface de cette encyclopédie et dans BORDS. Faut-il citer aussi ses réflexions sur la folie (cf. BLAVIER, 1982), sur le langage (BATONS, CHIFFRES ET LETTRES), et sur l'Histoire (UNE HISTOIRE MODELE)? S. B. Fertig montre comment apparaissent dans ses romans les thèmes de la phénoménologie, tels qu'ils sont formulés en particulier dans les MEDITATIONS CARTESIENNES de Husserl et dans L'ETRE

ET LE TEMPS de Heidegger (1982, pp.59 sq.). Enfin, on sait que la rédaction du CHIENDENT était en partie motivée par l'intention de traduire en français moderne le DISCOURS DE LA METHODE de Descartes.

Cependant, pour le commun des mortels comme pour les philosophes eux-mêmes, la philosophie est un ensemble de textes caractérisés à la fois stylistiquement et idéologiquement: il y a un discours de la philosophie, et il y a des valeurs attachés à ce discours (la Raison, la Vérité, etc.) même si la philosophie moderne devient parfois une critique de ses propres valeurs, et un métalangage qui interroge la cohérence factice de ce discours.

Ce qu'on peut affirmer, c'est que le discours philosophique en tant que tel n'apparaît pas formellement dans les textes de Queneau, avec le statut de sérieux qui est le sien. Sauf dans un cas très particulier: l'épigraphe. Hegel donne au DIMANCHE DE LA VIE son épigraphe et son titre; pour ZAZIE, Queneau cite Aristote; pour LES FLEURS BLEUES, Platon, et Tchouang-Iseu dans le "prière d'insérer".

Par ailleurs, on a signalé des références, des allusions ou des emprunts à des philosophes proprement dits: Hegel, Sartre, Aristote, Heidegger, Descartes...; ou bien à des auteurs dont l'oeuvre engage de manière essentielle des questions philosophiques: Malraux, Cervantès, Ovide, Calderòn, Lucrèce, Rabelais, La Fontaine..., et en particulier Shakespeare. Mais quel est le mode de réénonciation de ces textes célèbres?

Il y a d'abord les références ponctuelles, qui se réduisent presque toujours à un clin d'oeil initié, quelquefois incertain: est-ce ici un écho de Jankélévitch: "cette fusion de l'existence et du presque-pourquoi" (ZM 148)? ou de Calderòn: "...la vie. Parfois on dirait un rêve" (ZM 144)? Si l'appel qui est fait par l'allusion à tout le champ de la référence est une sorte d'ouverture du romanesque vers le philosophique, il n'y a pas là de différence très grande avec la référence littéraire: c'est encore là une marque du plurivocalisme ludique.

On peut en dire autant de la dissonance qui consiste à faire utiliser par des personnages apparemment incompétents un vocabulaire philosophique réservé: "faut te faire une raison, dit Gabriel dont les propos se nuançaient parfois d'un thomisme légèrement kantien" (ZM 13); ou bien: "nous ne comprenons pas le hic de ce nunc ni le quid de ce quod" (ZM 147); ou encore: "monsieur d'Auge, dit Cidrolin, écoutez donc ces enthymèmes pour ne pas dire ce sorite" (FB 243). C'est là une variante du babélisme quénien qui n'est pas particulièrement significative.

L'affaire se précise avec un exemple plus consistant:

"debout, Gabriel médita, puis prononça ces mots: -  
L'être ou le néant, voilà le problème. Monter,



descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emmène, un métro l'emporte, la tour n'y prend garde, ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh! pardon)"  
(ZM 90).

On a ici une véritable "salade de réénonciations", dans laquelle on reconnaît: Shakespeare ("To be or not to be..." - HAMLET, III, 1); Sartre (L'ETRE ET LE NEANT); un dicton ("tant va la cruche à l'eau..."); une chanson populaire ("La Tour prend garde"); Calderon (LA VIE EST UN SONGE); Shakespeare encore:

"Life's but a walking shadow  
(...) it is a tale  
Told by a idiot  
(MACBETH, V, 5).

Textes mêlés, dissonances diverses, substitutions, imbrications: les fragments célèbres sont entretissés, apparaissant ici ou là, comme HAMLET qui revient quelques pages plus loin:

"Gabriel (...) pérorait (...):  
- Pourquoi, qu'il disait, pourquoi qu'on supporterait pas la vie du moment qu'il suffit d'un rien pour vous en priver? Un rien l'amène, un rien l'anime, un rien la mine, un rien l'emmène. Sans ça, qui supporterait les coups du sort et les humiliations d'une belle carrière, les fraudes des épiciers, les tarifs des bouchers, l'eau des laitiers <etc.>"  
(ZM 117);

et encore dans LES FLEURS BLEUES:

"il pénétra dans le cimetière et aperçut tout au bout de l'allée le duc en méditation devant une tombe; il aperçut aussi juste devant lui deux fossoyeurs qui exhumaient des ossements et en faisaient de petits tas"  
(p.170 - cf. supra §4.1.1.).

Qu'est devenu le texte notoire? On retrouve le double mouvement dont nous avons souligné la valeur paradoxale: la dérision, c'est-à-dire la "trivialisation" du texte et donc de sa thématique philosophique; et simultanément, la reprise de cette thématique dans le système du roman, malgré ou plutôt avec l'appropriation stylistique qu'accomplit la transformation.

Ni dérision (c'est-à-dire négation), ni reprise (C'est-à-dire soumission aux textes consacrés): un simple décalage, une mise à distance avec la thématique baroque portée par tous ces textes, qui parlent du peu de réalité:

"la référence a toujours un caractère parodique dont il est intéressant de dévoiler le sens. La parodie n'entraîne pas la dérision absolue, mais plutôt la reprise, l'utilisation ironique et rieuse (mais le rire est le propre du sage) de thèmes philosophiques.

La parodie introduit une distance de l'auteur à

l'égard du thème qui est objectivé et dépouillé de son poids de faux-sérieux; en même temps, elle entraîne une critique de la philosophie scolaire et livresque qui est comme une préface à la sagesse véritable" (SIMONNET, 1962, p.109).

Paradoxalement, Queneau renoue à sa manière avec la pratique traditionnelle du philosophe académique: la glose et la critique des textes. Mais la réécriture n'est pas exactement un commentaire; plutôt le moyen de faire savoir qu'on participe à l'activité inéluctable du ressassement des questions fondamentales, sans en être dupe.

### 5.3.2. L'"HUMOUR" COMME FABULATION DU DISCOURS PHILOSOPHIQUE

---

Mais la philosophie n'est pas seulement présente sous forme de textes réécrits: il y a tout un fond philosophique latent dans les romans de Queneau, étudié spécialement dans LE CHIENDENT par C. Simonnet (1962); ou sous forme d'études thématiques: l'absurde par A. Bergens (1963), l'harmonie par V. Caton (1979), le réalisme par L. C. M. Entenberg (1974), la "normanditude" par P. Gayot (1967), enfin la philosophie de l'"humour" par V. Panitescu-Stolériu (1971); sans compter les études de détail, en particulier: M. Blanchot (1943), A. Blavier (1961), Etiemble (1975), J.-M. Klinkenberg (1967), A. Kojève (1952), G. Picon (1945), B. Wright (1971). On trouve confirmé le jugement d'I. Calvino:

"je crois que chez Queneau il reste à découvrir toute une philosophie cachée derrière sa discrétion et son humour"  
(1979).

Cette abondance de matière nous conduit à une autre question: si Queneau est philosophe, si l'on veut, pourquoi n'est-il pas un philosophe comme les autres? Qu'est-ce qui caractérise sa pratique philosophique? Il faut sans doute chercher la réponse ailleurs que dans la philosophie, comme il nous y invite lui-même, en ajoutant à sa réponse citée plus haut:

"... mais je ne suis pas philosophe, sans doute, car je me méfie comme de la peste des systèmes --de tous les systèmes que la vie du monde démentit régulièrement le lendemain"  
(CHONEZ, 1950-1951).

Car en échappant aux textes, Queneau cherche à échapper aux "discours de vérité", c'est-à-dire aux systèmes de pensée qui cherchent à fixer le sens. La dérision est un moyen fort efficace pour se démarquer des textes notoires comme de son propre texte. Dès que l'enjeu devient sérieux,

dès que la philosophie pointe son nez, Queneau s'en dégage soudain, saute du coq à l'âne, enchaîne par une pitrerie, ou simplement "bricole" le signifiant. "Quel néant que l'être-pour-la-mort", pense-t-il peut-être... mais il écrit: "quelle colique que l'existence" (ZM 145); un lexème familier, une graphie fantaisiste, et c'en est fait du tragique qui se soupirait là.

Pourtant la question de fond demeure, sous son déguisement de fantaisie: l'"humour" chez Queneau prend la voie de l'allégorie (comme chez Shakespeare...) mais d'une allégorie plaisante, dont Queneau nous donne lui-même la figure privilégiée:

"le genre le plus voisin de l'humour véritable, c'est la fable (mais oui, mais oui), la fable ésopique" (VG 87).

Ainsi peut-on considérer que LE DIMANCHE DE LA VIE est une fable sur la sagesse, ZAZIE une fable sur le peu de réalité, LES FLEURS BLEUES une fable sur l'Histoire, LE VOL D'ICARE une fable sur l'écriture; mais on aurait pu mêler les thèmes: Cidrolin est un sage à sa manière, Icare est "plus lu que lecteur", le Temps est aussi une des préoccupations de Valentin, et Laverdure nous avertit, prenant la parole comme il se doit d'un animal fabuleux: "tu causes, tu causes...": c'est l'écriture, telle que la juge la modernité.

Sans s'en tenir à ce niveau de généralités, on peut repérer facilement des exemples où la fable offre son masque grâce aux quatre personnages-clefs:

1) VALENTIN, pour commencer, est le Monsieur Jourdain de la phénoménologie: il poursuit des expériences sur le Temps: "il essaya de voir comment le temps passait, entreprise aussi difficile que de se surprendre en train de dormir" - "il se demandait pourquoi un nombre précis de secondes en plus, ou en moins, avait une influence sur ce qui, justement, dépassait tout mesure" (DV 160, 207); pour aboutir à une recherche de la vacuité mentale qui confine à la discipline zen:

"je pense au temps qui passe et, comme il est identique à lui-même, je pense toujours à la même chose, c'est-à-dire que je finis par ne plus penser à rien.

L'autre le regardait surpris. Valentin ajoute aimablement:

- Ca élève l'âme"  
(DV 228).

Son satori personnel aura pour seule conséquence d'attirer l'attention d'un aumônier qui condamnera "une espèce d'ascèse, bien dangereuse pour l'atnée, puisqu'elle risque de le ramener à Dieu" (DV 243)... Pourtant, Valentin réussira à atteindre un état qu'il faut bien qualifier de "sagesse": malgré la place centrale que lui confère le statut de sujet pensant ("il se plaçait au centre du monde et il ne se l'était jamais dit" - DV 215), il se refuse à l'orgueil:

"tout à coup Valentin s'étonna des sentiments qu'il laissait se développer à l'égard des ses compagnons de

route. Au nom de quelle supériorité se permettait-il de plaisanter leur pétoche ou de s'offenser de leurs miteuses prétentions. Seul représentant sur cette terre du culte de Mars enchaîné, seule voyante de sexe masculin, seul époux de Julia Ségovie, aucun de ces titres ne lui paraissait suffisant pour se croire d'un degré au-dessus de ces paltoquets, de ces rombières et de ces morveux"  
(DV 226-227).

Les aventures de Valentin se passent aussi dans le langage: si, au début, Valentin ne comprenait pas "que l'écriture pût servir à transmettre des inexactitudes" (DV 64), il découvre progressivement l'inadéquation des mots et des choses, la fascinante et angoissante puissance de l'effet de réel:

"jusqu'à présent, il pensait que le langage devait formuler la vérité et le silence la cacher. Les phrases qu'il prononçait devant les clients et clientes de madame Saphir, ce n'était même pas des zones d'erreurs qu'elles formeraient, mais des zones de trouble où l'illusion pouvait rester en suspens jusqu'à la fin d'une vie"  
(DV 205-206).

Finalement, il devient digne de "savourer les délices de la vérité améliorée" (DV 218): exactement, les délices du romanesque.

2) GABRIEL est certainement le philosophe le plus "classique" (!) de tous. On lui doit en effet cinq monologues immortels:

- sur la Vérité:

"la Vérité! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais cexé. Comme si quelqu'un au monde savait cexé. Tout ça (geste), tout ça c'est du bidon: le Panthéon, les Invalides, la caserne de Reuilly, le tabac du coin, tout. Oui, du bidon"  
(ZM 17);

- sur la Causalité:

"pourquoi? vous me demandez pourquoi? Ah, l'étrange question lorsqu'on ne sait qui que quoi y répondre soi-même..."  
(ZM 147);

- sur l'Esthétique:

"mais attention! ne vous y trompez pas, ce n'est pas du simple sliptize que je vous présenterai, mais de l'art! De l'art avec un grand a, faites bien gaffe! De l'art en quatre lettres, et les mots de quatre lettres sont incontestablement supérieurs et aux mots de trois lettres qui charrient tant de grossièretés à travers le majestueux courant de la langue française, et aux mots de cinq qui n'en véhiculent pas moins"  
(ZM 151);

monologue complété plus loin par le célèbre: "y a pas que la rigolade, y a aussi l'art" (ZM 167).

- et enfin sur l'Etre et le Néant (ZM 90-91) et sur Vie et Mort (ZM 117), monologues déjà cités (cf. supra §5.3.1.).

Toujours dans ZAZIE, outre l'inénarrable Laverdure, il faut signaler Pedro-Surplus, alias Bertin-Poirée, alias Trouzcaillon, alias Aroun Arachide --personnage protéiforme qu'on a assimilé quelquefois à la figure divine... ou de plus simples comparses, comme Mado et Turandot auxquels on doit ce dialogue:

"- D'ailleurs nous, est-ce qu'on entrave vraiment kouak ce soit à kouak ce soit?

- Koua à koua? demanda Turandot.

- A la vie. Parfois on dirait un rêve"  
(ZM 144).

3) Dans LES FLEURS BLEUES, il faut tenir compte des deux figures centrales: au Duc d'Auge, on doit entre mille autres choses la formulation des trois questions fondamentales du roman:

"j'ai trois questions à te poser, qui sont: primo ce que tu penses des rêves, secundo ce que tu penses du langage des animaux, tertio ce que tu penses de l'histoire universelle en général et de l'histoire générale en particulier"  
(p.40).

A Cidrolin, on doit le goût de l'essence de fenouil, dont J.-M. Klinkenberg dévoile somptueusement les valeurs symboliques (article à paraître dans la revue EUROPE, conférence à Liège du 28.03.83); une version personnelle du radicalisme cartésien: "je préfère penser qu'apprendre" (FB 200); et une réflexion sur l'Histoire et la Fiction:

"quand ça se met à tourner en rond, que je me demande où je vais basculer, il vaut mieux que ça s'arrête tout de suite, je perdrais les pédales, j'arriverais dans les temps anciens, ou futurs, on ne sait pas, ou bien nulle part encore, des trucs à vous foutre une trouille épouvantable"  
(FB 66).

On ne quittera pas ce roman sans citer les chevaux qui parlent, personnages fabuleux par excellence, quoique pédants quelquefois:

"- Bah, fit Sthène, tous ces gens-là se valent.

- Serais-tu sceptique, mon bon Démo?"

(FB 162);

mais on pourrait citer encore bien des éléments allégoriques, dont le personnage de Labal (FB 195-200) ou le passant intempestif...

4) Enfin arrive ICARE, allégorie du métalangage et de tout travail romanesque: "je suis un personnage d'anticipation", dit-il fort justement (VI 88), puisque, bien que né dans un roman imaginaire de la fin du XIXème, il appartient à un roman réel de la fin du XXème siècle, que ses comparses "sont peut-être les personnages d'une autre espèce d'auteur" (VI 218), et qu'enfin il est "plus lu que lecteur" (VI 207).

Avec Icare, c'est tout le roman qui devient



l'allégorie de la réflexion de Queneau sur le langage et le romanesque, et où une certaine philosophie de la fiction trouve un étonnant exercice d'agilité...

En conclusion:

"il n'y a pas de différences essentielles entre l'activité philosophique de Queneau et l'activité qui consiste à écrire des fictions"  
(FERTIG, 1982, p.228).

### 5.3.3. L'EFFET PARADOXAL D'UNE ECRITURE PERVERSE

---

Pourtant, on ne saurait sans danger s'aventurer à "extraire" de l'oeuvre une philosophie cohérente, au sens habituel. Car il faut avant tout tenir compte de la forme déroutante des textes: c'est précisément cette forme (l'"humour") qui conditionne la spécificité de la "philosophie" quénienne: encore une fois, on ne peut tenir de discours analytique sur Queneau sans revenir à sa rhétorique.

On peut dire que d'une manière générale, l'"humour" est une auto-dérision de la narration; plus même, une auto-dérision de l'expression:

"si elle n'est pas l'incarnation d'une angoisse métaphysique, la plaisanterie, si plaisanterie il y a, s'appuie toujours sur quelque chose, masque un sentiment ou une idée qui n'osent pas se manifester directement et prennent pour s'exprimer les chemins de la fable ou du jeu. Et si l'on ne sait pas toujours très bien à quoi s'en tenir, c'est que le rire lui-même semble se dérober devant nous par une sorte de discrétion qui est le signe de l'humour, défini jadis par Queneau comme la 'sobriété du rire'"  
(SIMONNET, 1947, p.19).

Le maître-mot nous semble celui-ci: "on ne sait pas toujours très bien à quoi s'en tenir"... C'est la modalité de l'énonciation qui introduit ce "trouble" dans l'énoncé --le texte-- et nous oblige à mille précautions pour en conclure quoi que ce soit. Car on ne peut concevoir la "philosophie" de Queneau sans passer par la langue de Queneau.

Nous en donnerons un exemple: le leitmotiv de ZAZIE DANS LE METRO, attribué au perroquet Laverdure, engage au fond toute une conception sceptique du langage, et donc de l'homme:

"- Ces bêtes-là, déclara Gridoux, on sait jamais ce

qu'elles gambergent.

- Tu causes, tu causes, dit Laverdure, c'est tout ce que tu sais faire.

- Vous voyez, dit Gridoux, ils entravent plus qu'on croit généralement"

(ZM 144).

On voit comment s'établit le paradoxe: c'est l'instance la moins qualifiée pour le faire, l'animal répétant, qui est chargé par le narrateur de porter l'énoncé emblématique du roman, et d'accuser tous ceux qui parlent d'être.. des animaux bavards.

Le thème philosophique est à la fois une justification à la présence de Laverdure dans le roman et une ambiguïté: la distance entre l'énoncé québécois et le discours philosophique que nous lisons derrière lui se mesure en termes stylistiques: lexique ("tu causes"), syntaxe (répétition, inversion thème/prédicat) qui en produisent la dérision.

Le fait même que cet énoncé soit un leitmotiv possède une double signification: d'un côté, la répétition est DERISION, en ce qu'elle est la marque du psittacisme et qu'elle contribue à la production de l'effet "humoristique". De l'autre, elle est SOULIGNEMENT, en ce qu'elle revient avec insistance sur ce qui se révèle un énoncé-clef, un EMBLEME des enjeux philosophiques du récit.

Il en résulte une double possibilité de commentaire du leitmotiv laverdurière: d'un côté, on peut dire qu'il est dérision du langage philosophique, puisqu'il est dérision du langage ("tu causes"...); de l'autre, on peut dire que son énonciation rend dérisoire sa signification critique: il est dérision d'une dérision, moquerie d'une moquerie. Où est alors le point de repos du mouvement de la dérision? Où est la VERITE de cet énoncé?

C'est là justement que se révèle la complexité signifiante de l'"humour": sans scrupule et avec le naturel joyeux qui est le sien, l'"humoriste" énonce à la fois le Sérieux (ici: une réflexion philosophique sur la vacuité du langage) et la Dérision; il dit les choses et les dénonce DANS LE MEME MOUVEMENT, DANS LA MEME ENONCIATION.

D'où cette ambiguïté inextricable de l'"humour". D'où ce scintillement entre les deux faces contradictoires du sens, d'où cette stabilité-instable qui déroute et qui pourtant se fait évidence et PLAISIR.

Il ne faudra donc pas commettre le crime de lèse-Queneau qui consiste à réduire et simplifier ce qui est chez lui la subtilité du signifiant, qui cache, sous bien plus de sept voiles, DE la vérité et non LA vérité:

"de quelque calembour naît signification..."

(PCP 129),

dit Queneau lui-même. Mais ce n'est pas une raison pour négliger ce fait essentiel, à savoir: que la signification naît du CALEMBOUR, c'est-à-dire du jeu, et qu'à ce titre,

elle garde quelque ambiguïté.

Le jeu de mots est fécond, puisque c'est lui, au fond, qui est le langage même: Queneau dit, par exemple, "rêver et révéler, c'est à peu près le même mot" (FB 159).

Ce jeu de mots, basé sur une paronomase quant au signifiant, est fondé en outre sur l'analogie des signifiés: rêver/révéler, c'est toute la psychanalyse. C'est aussi tout le roman des FLEURS BLEUES. C'est aussi le fonctionnement du langage "humoristique" qui révèle en rêvant, en errant, en FAISANT PLAISIR, en se laissant aller...

Toutefois, rêver et révéler, dit Queneau, c'est A PEU PRES la même chose: sans doute est-ce là une restriction d'importance. Il ne dit pas: C'EST LA MEME CHOSE; l'"humoriste" dit: C'EST LE MEME ENONCE (c'est-à-dire: c'est le même signifiant), mais ce n'est pas TOUT A FAIT la même SIGNIFICATION...

C'est dans cet A PEU PRES que nous aimerions situer l'"humour": dire à peu près, c'est dire-et-ne-pas-dire. L'à peu près, c'est l'autre nom du jeu de mots, le régime de l'allusif; sous sa forme la plus ténue; ou l'autre nom de la contrepèterie, de l'équivoque, de la périphrase. Bref: de la FIGURE. L'à peu près, c'est le régime de l'identité dans la différence; c'est le dépassement du dualisme. C'est le mode d'être de l'énoncé pervers qui s'énonce en se dénonçant.

On assiste, en quelque sorte, à un retrait: Queneau refuse (nous l'avons dit plus haut) la parole forte du philosophe et de l'"homme de lettres" et préfère les pitreries du bouffon; il refuse la maîtrise de la langue (le pouvoir que confère sa position dans l'énonciation) et choisit la précarité et l'ambiguïté; il se refuse à arrêter le sens dans une forme close.

Peut-on parler alors d'impuissance? Est-ce que ce retrait est dû à une timidité, un manque d'audace quand il s'agit d'occuper la scène du texte, quand il faut se lancer dans l'affirmation, quand il faut enfin se décider à s'affirmer en prenant le risque d'être compris à contre-sens?

Mais la dérision québécoise n'a rien du balbutiement. On a montré aussi comment la feinte de la nigauderie supposait une parfaite maîtrise du code. Il n'y a pas communication formulée, mais communication JOUEE: ce n'est pas par défaut, c'est par choix.

Alors on peut proposer une explication de l'intention expressive de Queneau: s'il refuse le sérieux, c'est par pudeur.

La pudeur, ce serait ce refus de prétendre avoir le dernier mot; le refus d'énoncer une vérité définitive, comme le texte semble la fixer pour la postérité. La pudeur, c'est

le refus d'imposer le pathos, le tragique ou la gravité; c'est tenir en retrait ce qui est important, de peur que la publicité lui soit fatale; c'est choisir de faire deviner ce qu'on veut dire pour ne le rendre accessible qu'aux esprits suffisamment sensibles et suffisamment attentifs pour le comprendre et le saisir sans le dénaturer, au risque des malentendus.

La pudeur fait appel à la connivence: elle est refus du pathos, de l'exhibition. Elle cache sous la dérision et la futilité les enjeux graves et les émotions véritables. Comme le dit V. Jankélévitch de l'ironie, l'"humour"

"n'est qu'un des visages de la pudeur"  
(1964, p.165);

et G. Elgossy, en écrivant que

"l'humour camoufle et tempère l'émotion; il est pudeur"  
(1979, p.180),

retrouve Queneau qui confie à P. Berger:

"tenez, j'ai une autre définition de l'humour: c'est de décaper les grands sentiments de leur connerie"  
(1952, p.22).

La pudeur, c'est la forme paradoxale de la sensibilité; elle est à l'émotion ce que l'esprit de finesse est à l'esprit de géométrie. Elle est le dernier raffinement d'une pensée consciente de son impuissance à dominer la communication et redoutant la dérive inévitable de tout énoncé.

La pudeur, c'est ce qui permet à Queneau d'être si proche tout en feignant l'indifférence, voire la cruauté. C'est ce qui fait de l'"humour" non pas un effet de surface seulement --ce qu'il est au premier abord-- mais le principe essentiel de son oeuvre:

"tout l'art de Queneau se trouve dans cet équilibre instable, dans cette danse sur des braises. C'est un art de l'inachèvement, de la pudeur, de la mesure, un refus d'insister, un perpétuel 'passer outre'"  
(NOGUEZ, 1969, p.54).

TROISIEME PARTIE:

L'"HUMOUR" COMME JUBILATION DU DESORDRE

---

"Quand je me mets à penser, je n'en sors plus. Je préfère botter le train au langage"

(BCL 56).



## 6. NOUER ET DENOUER L'APORIE DU SENS

---

### 6.1. LE MOUVEMENT PERPETUEL

---

#### LE JEU COMME MANQUE

Pour comprendre la fonction de l'"humour" par rapport à l'énoncé, peut-être faut-il passer par le rappel d'une des acceptions du mot "jeu":

"on dit d'une pièce qui n'est pas entièrement prise dans un mécanisme qu'elle a du jeu, c'est-à-dire une certaine aisance dans ses mouvements et une certaine indépendance par rapport à la machine dont elle fait partie"

(CAZENEUVE, 1980, p.436).

Si on rapporte métaphoriquement cette représentation au langage, la machine, c'est le code qui organise la production du sens, le jeu, c'est l'"humour" qui est le "jeu mécanique" dans le code.

Remarquons d'abord que le jeu est toujours présent dans la structure: synchroniquement, c'est la possibilité de légères variations dans le code qui n'affectent pas essentiellement le procès de signification (par exemple, l'"accent" des locuteurs d'une même langue); diachroniquement, c'est l'évolution historique des langues, une sorte d'adaptation continue du code, qui permet d'intégrer progressivement les petites variations.

Donc, le jeu est toujours un élément essentiel des structures réelles, même si la représentation théorique de de ces structures le néglige. Le jeu, c'est la Vie et c'est l'Histoire: ce presque rien, cet imperceptible dérèglement sans lequel tout resterait grippé:

"dans toute communication, que ce soit entre individus ou entre groupes, il existe une part de jeu, une part de malentendu"

(EHRMANN, 1980, p.455).

Remarquons ensuite que le JEU ainsi entendu est une réalité pragmatique: on peut théoriser sa présence, mais non ses effets. Il est l'aléatoire par excellence, le non-structurel. Toutefois, il demeure normalement entre certaines limites, au-delà desquelles la structure est affectée.

Par exemple, la FAUTE fait partie de la structure de l'échange en tant que BRUIT: le code accepte comme inévitables la coquille, le mastic, le doublon, etc. dans un texte typographié; ou le lapsus, la répétition, la faute d'accord, etc. dans le discours oral. Ce qui signifie qu'elle est intégrée en tant qu'erreur dans le message. En cela, elle n'affecte pas le système de la signification, même si, ponctuellement, elle le perturbe.

"la communication est un jeu diachronique -synchronique s'exprimant à travers, et malgré, le malentendu qui la forme et la déforme"  
(EHRMANN, 1980, p.456).

Ainsi, la délimitation du "jeu mécanique" n'est pas absolue, dans la mesure où sa définition dépend de la définition du code. La faute n'est jamais faite que dans une relation d'énonciation donnée; de manière absolue, la faute peut être considérée comme un symptôme (lapsus), comme la marque d'un sociolecte différent de celui du contexte où elle s'énonce, voire comme une production délibérée, correspondant à une stratégie cohérente (l'"humour").

Le jeu ainsi conçu est donc ce paradoxe: ce qui achève la structure, en permettant à la fois son fonctionnement réel (autorisant des marges de variation nécessaires) et son évolution historique; simultanément, ce qui la menace et la contredit: c'est le hasard, c'est l'aléatoire, au coeur même de l'édifice fonctionnel.

On peut rapprocher l'acceptation du "jeu comme manque" et celle du "jeu comme structure arbitraire": parmi les activités humaines, qui s'intègrent toutes dans la structure sociale (production, reproduction, etc.), le jeu tient la même place marginale et pourtant indispensable que le jeu articulatoire.

En apparence, il dessert l'intérêt général en accaparant une partie de l'énergie à des activités centrées sur elles-mêmes, SANS FINALITE, c'est-à-dire non prises en compte dans le système général de l'échange, de la causalité. Il a donc toutes les apparences de la perte, du NON-SENS.

En réalité, le jeu en tant que SPECULUM du social favorise le fonctionnement de l'échange en facilitant soit son apprentissage, soit la circulation symbolique des énergies que l'échange ne prend pas en compte ou qu'il accumule sans les contrôler (agressivité, libido, etc.).

C'est cette apparente superfluité qui peut expliquer sa "mauvaise réputation" dans l'idéologie. Il a fallu

beaucoup de temps pour que les sciences humaines reconnaissent son importance, non pas seulement comme annexe de l'éducation (pour l'enfant) mais comme activité fondamentale de la vie adulte, au même titre que les activités considérées comme "sérieuses" (essentiellement, le travail: ce sont les idéologies de la production qui ont occulté le plus longtemps la fonction ludique, ne lui reconnaissant qu'une place latérale et dévalorisée dans l'activité générale).

De cette dévaluation idéologique, le JEU garde une réputation suspecte qui constitue aussi un des points communs justifiant une analogie entre le jeu et l'"humour". Considéré comme une forme littéraire mineure, il est relégué aux rayons des bibliothèques de gare: triste destinée pour Cami, Allais, et autres Fourest... pour ne citer que les contemporains des personnages du VOL D'ICARE!

Et si certains auteurs, comme Raymond Queneau, échappent à ce mépris, ils le doivent plus à la partie "sérieuse" de leur oeuvre, sur laquelle on insiste quand on prend sa défense, qu'à la partie "humoristique" --qui est pourtant la première qu'on goûte.

Plus grave même: comme nous l'avons montré, on est tenté de distinguer le sérieux de l'"humour", reconduisant la distinction du fond et de la forme, comme si le "sérieux" pouvait être "extrait" d'une analyse de l'"humour", comme si les phénomènes textuels n'altéraient pas de manière essentielle le procès signifiant.

#### L'IMPOSSIBLE GRAVITE

La réflexion sur l'"humour" implique alors une réflexion symétrique sur le "sérieux". Quel est le mode de signification du texte sérieux? La métaphore de la GRAVITE permet de comprendre ce qu'en attend le lecteur: un texte qui pèse, dont la forme se pose et demeure.

Etre sérieux, c'est donc "peser ses mots", ou plutôt leur donner du poids. Un texte définitif qui constitue, à partir du moment de son énonciation, la Parole de l'auteur dans sa forme la plus achevée. Comme si le projet d'énonciation se trouvait épuisé dans la forme absolue du texte.

"Le sérieux est le total: comme en dehors du tout, par définition, il n'y a rien, le sérieux est ce qui n'entretient de rapport avec aucune autre existence; le sérieux, c'est-à-dire 'l'absolu', n'a pas de relations" (JANKELEVITCH, 1964, p.155).

C'est d'autant plus net que le texte présente un arrière-fond philosophique. A partir du moment où la

narration devient allégorie, c'est en quelque sorte la représentation du monde qui est en jeu dans le récit. Au sens du texte correspond alors le sens du monde: on comprend alors l'extrême GRAVITE d'un texte qui propose cette "Weltanschauung".

L'énoncé "humoristique" ne peut pas être "pris au sérieux"; sa gravité éventuelle est sans cesse contrebalancée par l'"humour". Le sérieux s'y formule sur un fond fantaisiste qui l'allège, le désagrège, le déracine. Le sens y perd son poids, y perd sa VALEUR.

Ce que l'énonciation "humoristique" met EN JEU, à proprement parler, c'est l'énoncé; dès lors, la signification est radicalement soumise à un procès nouveau. Elle est JOUEE: sa nature arbitraire apparaît en plein, sa relation au réel se trouve rompue. Mais le texte ne se referme pas pour autant sur lui-même.

Si on appelle LUDICITE du texte le degré de présence des manifestations du jeu dans l'énoncé, on peut concevoir une infinité de degrés de ludicité entre deux limites théoriques.

La première est le degré zéro: l'énoncé sans "humour", l'énoncé sérieux (une page du code pénal, une ordonnance de médecin, une notice technique, un roman de Sollers, un essai de Bernard-Henry-Lévy, etc.).

La seconde est le jeu pur: vers holorimes, contrepét, non-sens "pur", etc. L'énoncé se motive en circuit fermé, comme pure énergie employée à une énonciation sans finalité signifiante autre que le plaisir du jeu: "leurs demi-toyens" (ZM 124), "glaviousque molleux" (DV 109), "la liquette ninque, celle qu'il n'est pas si facile de laver" (ZM 40), "un grand brou. Ah ah" (ZM 151), "le train de six heures soixante" (ZM 158), etc.

On conçoit évidemment qu'entre ces deux limites on puisse imaginer de multiples combinaisons. Les romans de Queneau en sont un bon exemple; sans faire de relevé détaillé, ce qui, compte tenu du problème de délimitation des manifestations de l'"humour", apparaît problématique, on devine qu'il y a des romans plus "ludiques" que d'autres: ODILE, UN RUDE HIVER... parmi les plus graves; ZAZIE, LES FLEURS BLEUES, les plus abondamment ludiques.

Ceci reste subjectif; car à l'intérieur de chaque roman, on peut distinguer:

- les passages de pure jouissance ludique, par exemple les passages de verbigération (ZM 151, 164; VI 65, 188; DV 58, 126; etc.) comme les épithètes rabelaisiens des FLEURS BLEUES:

"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, 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"  
(FB 26);

"tout ce que vous avez raconté prouve par a plus b que c'est vous le justicier à la con, le judex à la manque, le monte-christo de papa, le zorro de grand-mère, le robin des bois pourri, le rancunier scribouilleur, l'insulteur des murailles, le maniaque du barbouillage, enfin quoi l'emmerdeur patenté anticidrolinique"  
(FB 253);

- et ceux qui ne sont pas travaillés (sinon par effet de contexte) par l'"humour", comme cette méditation sur le temps dans LE DIMANCHE DE LA VIE:

"... le passé ne conserve peut-être pas toujours la belle ordonnance que donnent au présent les horloges, et l'avenir accourt peut-être en pagaye, chaque moment se bousculant pour se faire, le premier, débiter en tranches. Et peut-être y-a-t-il du charme ou de l'horreur, de la grâce ou de l'abjection, dans les mouvements convulsifs de ce qui va être et de ce qui a été..."  
(DV 178).

#### MAINTENIR L'INCERTITUDE

"Une bonne part de notre travail intellectuel consiste à porter la suspiscion sur n'importe quel énoncé en révélant l'échelonnement de ses degrés; cet échelonnement est infini et ce gouffre ouvert à chaque mot, cette folie du langage, nous l'appelons scientifiquement: ENONCIATION (nous ouvrons ce gouffre D'ABORD pour une raison tactique: défaire l'infatuation de nos énoncés, l'arrogance de notre science)"  
(BARTHES, 1975, p.70).

On est facilement tenté de revenir au discours sérieux en annulant l'effet perturbateur du "jeu humoristique" et en cherchant à établir un sens de l'énoncé. C'est ce que font tous les exégètes de Queneau qui cherchent à fixer un sens (par exemple, une "philosophie" cohérente) dans ses textes; nous avons vu à quels contresens risquaient de conduire ces vues réductrices.

La lecture brute de l'énoncé n'apporte rien: sans le jeu, qui permet de lire, si l'on peut dire, hors du code, l'énoncé tel qu'il se manifeste n'est pas autre chose qu'ineptie.

Car tout se passe non pas dans le "jeu" seulement, ou dans l'énoncé seulement, mais dans cet entre-deux, qui EST le texte "humoristique" en cela justement qu'il est



énoncé perturbé, travaillé, circonscrit par le non-sens.

Dans l'énoncé "humoristique", la signification se FAIT dans l'équilibre du sens et du non-sens qu'établit le rapport entre l'énoncé et sa propre perturbation. Pour en revenir au projet de formuler une "philosophie" de l'"humour", il faut répéter que s'il y a sans doute chez Queneau l'intention de retrouver à sa manière les grandes interrogations fondamentales par quoi se définit une attitude philosophique, il serait inconcevable de séparer ce projet de la stratégie générale de l'"humour".

L'"humour" étant le mode privilégié de fonctionnement du texte, il détermine le discours philosophique de Queneau. Non pas comme déguisement, non pas comme masque derrière lequel, en se débarrassant de la fantaisie, on retrouverait le sérieux. Mais comme ELEMENT ESSENTIEL.

L'"humour", c'est l'affirmation et la dérision de l'énoncé: c'est cet entre-deux qui situe le texte entre le rien de la dérision (non-sens) et le tout du sérieux (sens).

C'est pourquoi la "philosophie" de Queneau, appuyée sur une énonciation ainsi marquée de duplicité, n'a pas de discours autre que cette duplicité. Ce qui signifie que si "philosophie" il y a, c'est une "philosophie de la duplicité", qui propose une réponse à la question: comment énoncer de la vérité sans se faire piéger par la Vérité? Comment énoncer un sens vrai sans être à un moment ou à un autre, pris à contre-pied de la vérité? Comment concevoir, selon la formule de C. Bouché,

"une écriture conçue comme jeu, comme parcours et transformation, productrice d'un sens qui se situe par-delà tous les sens codifiés, déposés dans l'apparence du texte"  
(1974, p.177).

Nous pensons que cette question, qui représente au fond l'idéal hypothétique du langage philosophique, trouve sa réponse dans l'"humour" --EN PARTIE, seulement, car si l'"humour" y répondait, ce serait en contradiction avec cette idée même...

L'"humour" dit la vérité mais la renie dans le même mouvement: ou plutôt il dit plusieurs vérités à la fois, dépassant dans l'énoncé le dualisme du sens et du non-sens. Ces vérités simultanées coexistent dans le texte, et chaque lecture les éveille différemment:

"au moment même où l'on croit saisir une intention, c'est tout autre chose qui se présente, chaque fil tirant le précédent"  
(BENS, 1980a, p.1228).

Sérieux? fantaisie? Qui peut décider, à relire le texte qui renvoie encore, qui renvoie toujours à l'entre-deux, à l'indécidable?

Il est théoriquement réducteur de porter sur les

rapports de l'"humour" et du texte une réflexion simplement dualiste. Considérer l'"humour" comme une surface, derrière laquelle se jouerait le procès signifiant sérieux, est une tentation facile à suivre. Nous avons dû plusieurs fois réitérer nos avertissements: mettre en parenthèses l'"humour" pour en extraire quelque "substantifique moëlle" peut être un moment de l'analyse, non son achèvement. Si on peut dire moult choses graves de l'"humour", le texte "humoristique" les débordera toujours, et il faudra, nécessairement, tenir compte de ce débordement.

Sur ce point de vue convergent l'opinion d'A. Bergens:

"on peut se demander pourquoi le rire serait arbitrairement détaché des idées comme s'il était un élément extérieur et superflu" (1963, p.59);

et celle de V. Panaitescu:

"l'observation qui m'a le plus frappé, en ce sens, c'est celle que l'humoriste a faite dans un article publié en 1959 (reproduit ensuite dans BORDS: Les Ennemis de la lune). En parlant des 'divagations' excentriques de Charles Fourier, et de la part d'humour qui aurait pu y entrer, Queneau remarquait en passant: 'mais l'humour ne se laisse pas mettre en parts' (BO 54); cela me paraît très important --car cela fait de l'humour UNE ATTITUDE GENERALE, une sorte de sève qui circule partout dans l'oeuvre d'un humoriste, et non pas quelque chose d'accidentel, un ingrédient comique qu'on 'ajouterait' çà et là (et qu'à la rigueur on pourrait détacher de l'oeuvre pour n'en retenir que ce qu'elle contient de vraiment 'sérieux'): l'humour existe ou n'existe pas, c'est un souffle unique qu'on saurait pas 'mettre en parts'" (1971, p.581).

L'"humour" fait partie intégrante de la structure, il est le caractère fondamental de celle-ci. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de signification qui ne passe par les effets de texte "humoristiques":

"rien n'est donc absolument caché, tout est dit et redit, mais discrètement: à la fois drôlement et difficilement" (SIMONNET, 1962, p.12).

## L'"HUMOUR" REND A L'ETRANGETE

La malice de Queneau produit --c'est-à-dire EFFECTUE, réalise en acte-- un retour sur les moyens de production du sens; c'est ce retour qui est la SUBVERSION, et plus que la subversion, la PERVERSION de l'"humour": pervers plus que subversif, parce qu'il ne détruit pas, mais déplace, insinue, travaille en quelque sorte "de l'intérieur":

"un discours qui se prend lui-même pour objet attire l'attention moins sur le référent, qui pourrait être remplacé par n'importe quel autre acte, que sur l'opération consistant à se référer à ce que l'on est en train de faire et sur ce qui la distingue du fait de faire simplement ce qu'on fait, d'être, comme on dit, TOUT à ce qu'on fait. Ce retour réflexif, lorsqu'il s'accomplit, comme ici, dans la situation même, à quelque chose d'insolite, ou d'insolent. Il rompt le charme, il désenchante. Il attire le regard sur ce que le simple faire travaille à oublier et à faire oublier" (BOURDIEU, 1982, pp.54-55).

Le "simple faire" du texte, c'est la narration, la dénotation, la fiction. Ce que l'"humoriste" produit, c'est le "retour réflexif", MAIS DANS DANS L'ACTE MEME, sur le fonctionnement du texte; et on a vu comment ce retour réflexif intéressait toute la structure du texte, tout ce dont, au sens premier du mot, il est TISSE. Et nécessairement, cette démarche pervertit la pratique du langage, au point qu'A. Billy n'hésite pas à traiter Queneau de "linguiste pervers" (1965).

Pervertir, ce n'est pas contredire, mais c'est créer une distance infime dans l'usage du langage; cette distance, ce décalage, c'est ce qu'est proprement l'"humour", une simple interversion de caractères dans une chaîne typographique, un locuteur fantaisiste pour des paroles graves, un paragraphe qui développe une position philosophique et qui s'achève en pied-de-nez, un penseur qui est un perroquet, un cheval qui parle d'or, un troufion qui pratique une sagesse plus qu'évangélique...

Ce que produit l'"humour", c'est l'ETRANGETE de l'énoncé, qui nous paraît la clef de l'écriture de Raymond Queneau. Le texte sérieux a toutes les apparences du NATUREL: un "naturel", évidemment, défini comme adéquation à son projet attendu; au contraire du texte "humoristique", il ne flâne pas, il court droit au but, il poursuit avec application son objet: la narration, le discours ou la critique, la réflexion philosophique, la fiction, etc. Pas de temps perdu, pas de mots perdus.

L'étrangeté de l'"humour", c'est qu'il gauchit l'ordinaire de la lecture. C'est qu'il singularise l'énoncé, c'est qu'il est l'occasion de revenir, de manière critique

(c'est-à-dire, simplement, DECALEE), sur le projet signifiant. Il ne suspend pas l'avancée de ce projet, il le modifie, le décolore, l'influe, le fait plus problématique, en marquant d'étrangeté la forme où il se fait.

Par exemple, les monologues de Gabriel dans ZAZIE ne sont pas simple dérision des problèmes philosophiques qui y sont évoqués: justement, parce qu'elles sont posées ENCORE UNE FOIS, ces questions confirment leur pertinence et leur importance. Mais les conditions de leur énonciation (situation dans le récit, contexte événementiel, lexicque et syntaxe en DISSONANCE, etc.) marquent le double mouvement qui est le paradoxe de l'"humour": oui, on retombe sur les éternelles questions; non, elles ne sont pas importantes, puisqu'on peut en rire: voyez Queneau; et pourtant, la dérision n'a jamais été une réponse, c'est-à-dire du DISCOURS, mais une attitude, c'est-à-dire de l'ACTION; un EFFET, à savoir: du plaisir.

L'étrangeté qui caractérise l'énoncé "humoristique" n'est pas si éloignée que les apparences peuvent le faire croire, de la démarche fondamentale du philosophe. C'est pourquoi, jusque dans son refus d'être philosophe, l'"humoriste" est encore philosophe... L'étrangeté, c'est ce par quoi s'inaugure l'interrogation, qui est la condition même de la pensée critique. Ou plus exactement, c'est ce qui permet la suspension du jugement, la rupture des habitudes intellectuelles, des schémas conceptuels ordinaires; c'est cette "mise entre parenthèses" ou "epochê", dont V. Jankélévitch rappelle l'importance dans la critique ironique antique (1964, pp.20 sq.).

"Ne jamais assez dire la force de SUSPENSION du plaisir: c'est une véritable epochê, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un NEUTRE (la forme la plus perverse du démoniaque)"  
(BARTHES, 1973, p.102).

L'étrangeté que présente l'énoncé "humoristique" est la première rupture de l'"allant-de-soi" du texte, la condition même de l'interrogation. Le texte "humoristique" ne POSE pas les questions (poser, c'est de l'ordre de la GRAVITE, c'est fixer, figer, orienter, etc.) mais il les PROVOQUE, il les suscite: il met le lecteur dans la nécessité de les poser.

C'est à cette conclusion que vient C. Sanders, dans son étude sur LANGAGE ET ROMAN MODERNE: L'EXEMPLE DE RAYMOND QUENEAU, citant Heidegger et J. Paulhan:

"pour aller au coeur du mot et de l'être, il faut, dit Heidegger, un 'étonnement radical'. Jean Paulhan, un des premiers collègues de Raymond Queneau, qui partage avec lui un intérêt profond pour le langage, parle d'un 'sens de la merveille'"  
(1980, p.323).

## 6.2. L'"HUMOUR": LE PLAISIR EN ACTE

---

### L'"HUMOUR" COMME FAIRE

Nous commencerons par un détour, qui n'étonnera pas les vrais quenelliens: un détour par l'Orient. C'est Etiemble qui rend (chose rare), dans le volume de la Pleïade consacré aux grands textes du Tao, un hommage marqué à Queneau, et en particulier aux FLEURS BLEUES:

"Raymond Queneau (...) fondant ou confondant ingénieusement le onar anti oneiratos de Platon (...) avec le rêve de Tchouang-Tseu, construit sur ce double pilier, devenu à dessein double méprise, l'un de ses plus graves, l'un de ses plus beaux romans. LES FLEURS BLEUES, roman à plus d'un égard taoïste, ou du moins taoïsant" (1980, p.XXI).

"On trouverait chez nous une demi-douzaine de citoyens parlant du TAO avec tact: <parmi lesquels> Queneau, qui écrivit, avec LES FLEURS BLEUES, le plus beau, le plus grave des romans taoïstes: le seul en France, et l'un des rares que je connaisse en Europe" (ibid., p.615).

Notre intention n'est pas de renvoyer à une quelconque "philosophie", orientale de préférence, pour expliquer définitivement l'"humour". Cette prétention serait la juste cible d'un Etiemble, sans compter qu'elle reviendrait à remplacer un problème par un autre. Notre proposition serait plutôt philologique: en rapprochant ce qui fait la singularité de l'écriture quenienne de la singularité de l'écriture du récit zen ou tao, on peut dégager d'intéressantes conclusions sur la finalité des contradictions, des apories et des non-sens.

Le texte quenien ne semble pas "répondre" à la question que lui pose le lecteur: quel est le sens? Le texte est l'OCCASION offerte de chercher et de découvrir un sens qui reste précaire, PUISQU'IL N'EST JAMAIS ENONCE EN CLAIR, mais auquel cette précarité confère des vertus originales: la non-pesanteur, la "modestie"...

Le texte du Tao, comme le ko-an zen, n'apporte pas le sens --en quelque sorte FINI, comme un objet. Il propose une résolution ACTIVE, un geste (c'est le principe de



nombreuses anecdotes). Dans le cas de l'"humour", ce geste, qui survit au paradoxe et répond au paradoxe par le paradoxe, c'est le texte. L'"humour" est une pragmatique.

Concevoir l'"humour" comme faire permet de comprendre comment Queneau réussit ce tour de force de multiplier les preuves de la valeur dérisoire de la communication et de l'infirmité du langage sérieux sans pour autant s'interdire d'écrire... Car ce serait pour lui tomber dans l'excès inverse que de refuser au langage toute valeur; justement, le paradoxe est là: ce qui est promis le plus sûrement à l'obsolescence dans le langage, c'est ce qui prétend à l'absolu et à l'éternité, à l'exhaustif et au définitif: "le sérieux est essentiellement fragile" (JANKELEVITCH, 1964, p.37).

Par l'"humour", Queneau contourne l'aporie en montrant comment la signification se fait contre ou malgré le non-sens; mieux même, que la signification s'enrichit de naître du non-sens. Et cette "démonstration" n'est pas théorique: elle est expérimentale, elle est l'"humour" en ACTE, dans le texte de Queneau.

Ce qu'effectue le texte "humoristique", c'est le passage du narratif au performatif: comme le dit S. Felman: "l'"humour" est, par excellence, non pas un 'dire' mais un 'faire': un FAIRE RIRE" (1980, p.161). Le narratif est un constatif, même si le référent est fictionnel: le texte dit: "voici ce qui est"; la fiction est centrée sur l'objet, sur l'isotopie; elle est production d'effets de réel.

L'"humour" déplace le centre de gravité du procès de signification vers le texte et son énonciation ludique; le projet devient non plus de faire fonctionner une isotopie, mais de produire des effets de perturbation qui induisent le plaisir de "rire".

En conséquence, on peut penser que le texte québécois essaye de dépasser le discours philosophique (centré sur l'objet dont il parle) vers une pratique du DIRE, une philosophie EN ACTE (centrée sur la lecture comme instant de plaisir et de production de sens plurivoque). Le texte québécois, c'est avant tout du langage en acte, la pure jouissance du signifiant.

La défiance du langage n'aboutit pas à un rejet du langage, mais, comble de paradoxe,

"du doute et du relativisme kenoïstes résultent d'abord ses oeuvres --ce qui est "un acte"; par sa tolérance même, son humour est déjà UNE ATTITUDE, une sagesse; tout cela est bien différent de l'ancien détachement total des sceptiques, de leur impassibilité"

(Panaitescu, 1971, pp.573-574; 1974, p.146).

L'aporie du pyrrhonisme, c'est justement qu'il justifie le non-agir; plus encore, il suppose la dénonciation de son propre effort de dénonciation: dans sa

radicalité il se saborde:

"on touche ici à ce que l'on pourrait appeller la mauvaise foi de la dérision, qui n'est elle-même que réponse à la mauvaise foi du sérieux: tour à tour, l'un immobilise l'autre, le POSSEDE, sans qu'il y ait jamais de victoire décisive: la dérision vide le sérieux, mais le sérieux COMPREND la dérision. Face à ce dilemme, ZAZIE DANS LE METRO est vraiment une oeuvre témoin: par vocation, elle renvoie le sérieux et le comique dos à dos"

(BARTHES, 1964, p.130).

De la même manière, le scepticisme radical aboutit à une aporie symétrique: il dénie toute valeur au langage, tout capacité de signifier: c'est alors qu'il manifeste sa contradiction, puisqu'il finit par nier la pertinence de son propre négativisme!

Par l'"humour", Raymond Queneau nous semble vouloir manifester le refus de formuler les réponses; voire même l'impossibilité ontologique de donner une réponse. Ce scrupule de pudeur et de scepticisme va même jusqu'à refuser d'affirmer que toute affirmation est illusoire, car ce serait se contredire: d'où un mode d'affirmation, nécessairement ambigu: l'"humour".

Mais il faut se garder de retomber dans les contresens que nous avons dénoncés antérieurement. Encore une fois, répétons que cette impossibilité de clore le sens (d'être enfin sérieux) n'est pas vécue, n'est pas ECRITE sur le mode tragique. Elle l'est sur le mode ludique, comme si Queneau avait pris son parti de ce désir jamais assouvi d'enfin dire la vérité.

Au contraire, en provoquant une "mise entre parenthèses", il permet qu'on approfondisse la question de la question, celle qui fait le fond de toute métaphysique: est-ce sur le mode tragique ou sur le mode ludique qu'il faut poser la question de l'Être? On sait bien la réponse: avec Queneau, Hamlet dirait "toubi ornote toubi?"...

On voit comment Raymond Queneau refuse de répondre selon le mode de l'être, qui est le CONSTATIF; il répond sur le mode de l'action, qui est le PERFORMATIF: il "fait avec". Pour lui la question n'est pas celle de l'Origine, ou celle de la Vérité, traditionnelles chausse-trapes du philosophe: mais c'est celle du HIC ET NUNC de l'acte créatif.

## LE FAIRE COMME PLAISIR

Et il répond, ainsi, par la pratique: le texte, refusant le tragique sur quoi se fonde un certain discours philosophique du scepticisme radical: il choisit le plaisir du jeu, introduisant, suivant le vœu de C. Rosset,

"...dans la suite des dits philosophiques, l'intermède insolite d'une philosophie sans peine"

(1979, p.105).

Le plaisir, c'est la finalité fondamentale du texte "humoristique". En cela, il refuse le sérieux qui exclut le plaisir de l'éthique de l'écriture; ou du moins, qui refuse LE PLAISIR POUR LE PLAISIR: car s'il y a plaisir dans un texte sérieux (un roman, par exemple), c'est un aspect que la critique habituellement néglige au profit des autres valeurs de ce texte (la profondeur analytique, la puissance descriptive, etc.). Le plaisir a toujours, dans la théorie du texte, une place suspecte qui est à comparer à celle de l'"humour".

Barthes a avancé (1973) que si on lit le texte PAR PLAISIR, on parle rarement du plaisir comme d'une notion critique, car le plaisir a une valeur subversive:

"la place du plaisir dans une théorie du texte n'est pas sûre. Simplement, un jour vient où l'on ressent quelque urgence à DEVISSER un peu la théorie, à déplacer le discours, l'idiolecte qui se répète, prend de la consistance, et à lui donner la secousse d'une question. Le plaisir est cette question. Comme non trivial, indigne (qui, sans rire, se dirait aujourd'hui hédoniste), il peut gêner le retour du texte à la morale, à la vérité: à la morale de la vérité: c'est un indirect, un 'dérapant', si l'on peut dire, sans lequel la théorie du texte redeviendrait un système centré, une philosophie du sens"

(BARTHES, 1973, p.102).

Cela tient à ce fait fondamental, à savoir, que comme le jeu et l'"humour", le plaisir n'a pas d'être --au sens où le texte en a un: phonèmes, lexèmes, syntaxe, etc., toute la CHAIR du langage. On parle du plaisir, on le PRATIQUE. Il ne se manifeste pas. Tel le dirait ici, tel autre là. Il est la part pragmatique de l'énonciation, celle qui n'a pas de lieu, mais qui A LIEU.

On ne peut donc pas parler du plaisir EN SOI, mais on peut et il faut parler de l'énoncé dans le plaisir, de l'énoncé-joué: de l'"humour".

"Il peut gêner le retour du texte à la morale, à la vérité; à la morale de la vérité", dit Barthes, c'est-à-dire aux valeurs, à la tentation de la

transcendance dont nous parlions plus haut (cf. §2.3.). Or le sérieux met fin au dialogue, s'impose comme le dernier mot. C'est lui sur quoi seront bâtis les discours postérieurs, c'est lui qui fera référence, fondant la vérité qui naît de la vérité.

L'"humour" étant de nature complexe, à la fois vrai et faux, ou plutôt, paraphrasant Nietzsche, "outré" vrai et faux, échappe au double écueil: celui d'avoir un pouvoir (puisqu'il n'est pas la Vérité) et celui de ne rien dire (puisqu'il dit toujours une sorte de vérité). C'est donc la nature complexe, ambivalente, amphibologique de l'"humour" qui lui donne ce pouvoir-qui-n'en-est-pas-un.

"...Comment donc INSTALLER la carence de toute valeur supérieure? L'ironie? Elle part toujours d'un lieu SUR. La violence? C'est une valeur supérieure, et des mieux codées. La jouissance? Oui, si elle n'est pas dite, doctrinale. Le nihilisme le plus conséquent est peut-être SANS MASQUE: d'une certaine façon INTERIEUR aux institutions, aux discours conformes, aux finalités apparentes"  
(BARTHES, 1973, p.71).

De la mise en avant de l'"humour" comme pragmatique (comme "faire" plus que comme "dire") découle la nécessité d'interroger la finalité du faire-plaisir: il y a une érotique de l'"humour".

## 7. L'ECONOMIE DU PLAISIR DE L'"HUMOUR"

---

"Si le rire n'était pas une source de plaisir, les hommes ne l'auraient pas recherché de tous temps avec une pareille assiduité"  
(VICTOROFF, 1953, p.45).

### 7.1. LES ENJEUX LIBIDINAUX

---

#### PLAISIR DE JOUER, PLAISIR DE JOUIR

L'aspect érotique (au sens: relatif au plaisir) du jeu n'a pas échappé aux investigations des sciences humaines, à l'initiative, bien sûr, de Freud. On peut lui reconnaître une valeur herméneutique (il extériorise les dynamiques psychologiques), une valeur symbolique (il se substitue à des comportements dispensateurs de plaisir, ou il est directement source de plaisir), une valeur thérapeutique (en ce qu'il permet de formuler et de dépasser certains conflits).

En ce qui concerne le langage, nous avons constamment fait référence à la notion de plaisir du jeu, pour commenter la justification de pratiques paradoxales. On peut affirmer que le seul argument de défense de l'"humour" qui soit irréfutable est qu'il amuse. I. Calvino disait de Raymond Queneau qu'

"il y a en lui un besoin inépuisable d'inventer, d'explorer des possibilités (dans la pratique de la composition littéraire comme dans la spéculation théorique) partout où le plaisir du jeu (marque distinctive de ce qui est humain) peut lui garantir qu'il ne s'éloigne pas de ce qui est juste"  
(1981, p.7).

On fera, avec S. Felman, un petit détour par l'anglais pour montrer comment cette langue assimile le jeu érotique et le jeu "humoristique":



"Le FUN, dont les deux ingrédients sémantiques sont, d'une part, l'amusement ou la jouissance du JEU, peut avoir en anglais deux implications --ou deux connotations: la connotation de plaisir de rire (plaisir du jeu de la plaisanterie), et la connotation du plaisir de jouir (plaisir du JEU érotique) (...). Plaisir de jouer, plaisir de jouir: connotation ludique-humoristique et/ou connotation érotique" (1980, p.145).

Cette remarque s'inscrit évidemment dans la postérité du célèbre ouvrage de Freud: DER WITZ UND SEINE BEZIEHUNG ZUM UMBEWUSSTEN (1905), traduit en 1953 sous le titre LE MOT D'ESPRIT ET SES RAPPORTS AVEC L'INCONSCIENT, où l'on peut lire:

"de l'esprit (...) je puis (...) affirmer qu'il est un mode d'activité qui tend à demander du plaisir à des processus psychiques, --intellectuels ou autres" (FREUD, 1905, p.155).

A ce propos, il ne faut pas perdre de vue que DER WITZ... envisage un type particulier d'énonciation: le mot d'esprit tel que le définit et l'analyse Freud est:

- une production orale, et non pas écrite;
- un énoncé relativement bref, dont l'efficacité doit être immédiatement consécutive à son énonciation;
- une énonciation dont les instances sont précisément connues (ou supposées telles): des interlocuteurs parfaitement situés.

En résumé, le mot d'esprit est une manifestation très spécifique de l'art de faire rire; aussi faut-il garder à l'esprit la différence de situation pour éviter de déplacer les caractères spécifiques de ce type de production sur celui de l'"humour" textuel ECRIT.

Faut-il rappeler que les idées de Freud ont beaucoup évoluées? Que sa représentation de l'Inconscient s'est modifiée et affinée après 1905? Il ne faut pas oublier que Freud a composé en 1928 un article consacré nommément à l'"humour". C'est pourquoi on se gardera d'oublier:

- la nature hypothétique de la représentation freudienne;
- l'éventuelle obsolescence théorique (du vivant même de Freud) de son étude de 1905;
- enfin, la correction nécessitée par l'extrapolation d'une situation d'énonciation à une autre.

Notons enfin qu'il est difficile de résumer la méthode de Freud: elle est assez complexe, mêlant les modèles et les hypothèses, distinguant par exemple le plaisir produit par l'expression d'une tendance (obscénité, agression, blasphème, scepticisme - cf. 1905, p.188-190) et le plaisir de la régression, que la métaphore de l'"humour" tend à confondre. Mais notre propos n'est pas de prétendre à une élucidation théorique rigoureuse: nous voudrions proposer notre libre parcours de réflexions, cette fois-ci sur la charge libidinale de la pratique "humoristique".

## L'"HUMOUR" COMME DEFOULEMENT

On sait que la théorie freudienne repose sur la représentation du fonctionnement du plaisir comme économie de l'énergie psychique:

"le plaisir correspond à une épargne de l'effort psychique"  
(1905, p.196).

Mais les moyens d'accéder à cette épargne sont multiples: l'"humour" met en jeu quelques-uns d'entre eux. Le premier est le défoulement, c'est-à-dire le relâchement des inhibitions qui assurent l'intégration sociale du sujet:

"l'établissement comme le maintien d'une inhibition psychique nécessite un 'effort psychique'"  
(ibid, p.195).

Freud donne ainsi une hypothèse de définition du plaisir de rire:

"le rire se déclenche dans le cas où une somme d'énergie psychique, primitivement employée à l'investissement de certaines voies psychiques, a perdu toute utilisation, de telle sorte qu'elle peut se dégager librement"  
(ibid., p.241).

Nous avons déjà eu l'occasion de citer cette théorie à propos de l'équivoque et du non-sens: la perturbation locale du code induit un investissement d'énergie affectée à son élucidation; la reconnaissance d'une figure ludique (c'est-à-dire sans fonction) dégage cette énergie accumulée: l'élucidation tourne court, se révélant inutile.

La différence que nous faisons intuitivement entre RIRE et SOURIRE peut provenir de l'intensité de ce relâchement et de la différence de potentiel qu'il engage: l'intensité du rire est en proportion indirecte du temps pendant lequel l'énergie se dégage et en proportion directe des quantités d'énergie psychique libérées.

C'est pourquoi les manifestations les plus raffinées de l'"humour", en autorisant seulement un relâchement progressif et limité, ne produisent qu'une réaction discrète; tandis que les jeux de mots les plus évidents, les nigauderies les plus déroutantes peuvent nous faire éclater de rire au cours d'une lecture solitaire de Queneau... On opposerait ainsi des formes comme "grimoisse d'angasse" (FB 119) à des formes comme "nous sommes faits pour nous entendre" (VI 214).

Le plaisir du "jeu des mots" (DAUBERCIES) repose de toute évidence sur le premier système d'inhibitions atteint par le défoulement: le langage lui-même. Le respect des

conventions linguistiques est en effet un effort psychique:  
"l'emploi sérieux des mots exige un certain effort"  
(FREUD, 1905, p.197).

Le jeu de mots peut apparaître comme un relâchement de ces contraintes, et en particulier de la première contrainte qui régit l'énonciation: la nécessité de FAIRE SENS. Rejetant la signification au second plan (où nous verrons d'ailleurs qu'il n'y a pas seulement du non-sens...) l'"humour" semble s'abandonner à l'ordre propre du signifiant.

### LA REGRESSION

Freud a montré l'analogie entre le jeu sur le signifiant et la production langagière de l'enfant qui apprend le langage:

"si l'étude de la psychologie des névroses ne nous l'avait pas enseigné, l'étude de l'esprit nous aurait fait soupçonner que, dans son étrangeté, l'élaboration inconsciente n'est autre chose que le type infantile du travail cogitatif"  
(FREUD, 1905, p.283).

C'est pour lui l'occasion de formuler une analyse du plaisir du jeu langagier comme plaisir procuré par une REGRESSION délibérée vers les formes verbales de l'enfance:

"lorsque l'enfant apprend le vocabulaire de sa langue maternelle, il se plaît à 'expérimenter ce patrimoine de façon ludique' (GROOS 1899). Il accouple les mots sans souci de leur sens, pour jouir du plaisir du rythme et de la rime"  
(ibid., p.206).

On peut donner quelques exemples qui corroboreraient ces hypothèses: on peut considérer comme figures régressives toutes les formes de répétition ou de verbigération qui sont comme un abandon à un automatisme aléatoire de production:

\* les GLOSSOLALIES: ce sont toutes les figures de création langagière: graphies phonétiques ("maizouimachère" DV 153), mots forgés ("vuvurrer" ZM 48), mots-valises ("somnobaver" DV 109), dérivations ("épatamment" FB 141), composition ("taxicrate" DV 69), et autres fantaisies graphiques, dont les formes paroxysmiques sont les épithètes rabelaisiens des FLEURS BLEUES (pp. 26 & 253 - cf. supra §6.1.), les loghorrées (ZM 151, VI 65, DV 58, FB 36, etc.), les pseudo-proverbes (FB 34 - cf. supra §4.2.2.), etc. etc.

\* les ISOMORPHISMES: comme "elles demeurèrent silencieuses, penseuses, rêveuses" (ZM 143), "la faim me tenaille et je défaille, vaille que vaille" (VI 168), "leur coeur absinthé s'absente le long d'abscisses abstruses et peut-être abyssines" (VI 88), "sacheurs, sachez sachier" (DV 107),

etc.

Les figures de l'absurde sont aussi des relâchements de l'effort signifiant:

\* les CONTREPETERIES ABSURDES: "glaviousque molleux" (DV 109); "de muscadine et de grenadet" (ZM 18); "silente et solicieux" (FB 160); "simplet comme une bonne de nuit" (VI 97)...

\* les DISJONCTIONS ISOTOPIQUES: "Maître tout-à-l'heure" (VI 226), ou "un tailleur deux pièces salle de bains avec un chemisier porte-jarretelles cuisine" (ZM 142)...

\* enfin, citons les métaphores forcées, les épithètes fantaisistes ("exacerbé, hagard et trémulant" ZM 132), les homonymies, les hystérologies (FB 72, 83, 86, 87, 103, etc.), les désinvoltures, etc., qui ont déjà été signalés.

Il ne faudrait pas manquer de citer à propos de la régression la GROSSIERETE. On comprend mieux ainsi, à la lumière de l'hypothèse de Freud, le rôle de certaines manifestations de l'"humour" qui ne semblaient pas cadrer avec une représentation intellectuelle de l'"humour": les jeux de mots absurdes jusqu'à la puérité ("Maître tout-à-l'heure" VI 226) ou des images grossières (et ici dégoûtantes...):

"à la terrasse d'un café, des couples pratiquaient le bouche à bouche, et la salive dégoulinait le long de leurs mentons amoureux"  
(FB 48).

On voit comment préciser notre hypothèse formulée plus haut suivant laquelle le sens de l'énonciation "humoristique" serait ailleurs que dans l'énoncé, dans un échange en marge de l'énoncé, et ce de façon d'autant plus nette que l'énoncé est plus absurde. Ce que propose l'auteur, ce n'est plus du discours, comme dans une communication ordinaire, c'est du plaisir.

Qu'importe donc l'énoncé, pourvu qu'on ait l'ivresse: l'énoncé absurde porte ainsi un sens global, non-articulé. Il dit: "ici il n'y a point à chercher du sens". Brisant brutalement la convention selon laquelle tout énoncé sérieux doit faire circuler le sens, l'énoncé "humoristique" provoque la décharge d'énergie à quoi Freud assimile le plaisir.

## DEVALORISATION DE L'"HUMOUR"

L'analyse de certains aspects de l'"humour" comme défoulement et comme régression permet de comprendre comment l'"humour" peut avoir longtemps été taxé d'activité littéraire mineure, voire méprisable.

Dans une représentation obsolète qui fait de l'enfant une sorte d'ébauche imparfaite du futur adulte, dominée par ses "pulsions bestiales" et encore incomplètement intégrée dans l'ordre social, tout ce qui vient de l'enfant (dessin, langage, sexualité...) est considéré comme indigne d'être placé sur le même plan qu'une production d'adulte. Réciproquement, tout ce qui s'adresse à l'enfance est aussi dévalorisé: qu'on en juge seulement par le mépris dans lequel est tenue la littérature "pour enfants"... Dans ce cadre, tout phénomène régressif est refoulé au niveau individuel et interdit au niveau collectif.

Le jeu verbal, dans son aspect le plus libre --c'est-à-dire le plus régressif-- est marqué de cette pression idéologique; c'est pourquoi le jeu de mots "valorisé" est un "jeu d'esprit" et non pas un vulgaire calembour: en fait, il garde du sens, il rachète son aspect ludique par sa valeur intellectuelle ("buffet genre hideux" <ZM 156>, double sens: "buffet d'un genre hideux comme le Henri II). Le message apparemment chassé de la scène centrale de l'énonciation, reprend en fin de compte tous ses droits. La régression n'est plus alors qu'un moment de la plaisanterie, et non sa finalité.

C'est ce qu'on peut dire des textes de Queneau: s'ils sont condamnés pour "puérilité", c'est toujours pour leur aspect purement régressif: jeux de mots, absurdités, irrespect des règles du roman, anti-réalisme, etc. Quand on veut les racheter, on insiste sur leur intellectualité cachée, sur les raffinements de leur composition, sur la profondeur des significations qu'ils engagent. Peu de critiques acceptent de soutenir directement leur aspect "infantile": celui par qui le scandale --et le plaisir-- arrive; sauf un F. Caradec, par exemple,

"rôle capital, et combien difficile à tenir, dans la littérature contemporaine: Raymond Queneau ne délivre aucun message. Aussi est-ce un écrivain difficile" (1966, p.32);

ou par un B. Pingaud (mais trop sérieusement, sans doute): "peut-être le piège consiste-t-il (...) à nous laisser croire que le sens existe. (...) Je ne suis pas certain que ZAZIE DANS LE METRO soit un livre profond. L'art de Queneau consiste précisément à faire en sorte qu'il nous paraisse tel. Et c'est peut-être cela la vraie profondeur" (1959, p.532).



Encore une fois, les choses seront plus compliquées. D'abord rien n'oblige à porter un jugement de valeur négatif sur l'enfance et partant, sur la régression: c'est d'ailleurs Freud qui exprime le danger de ce contresens et rend à l'enfant une personnalité complexe qui n'a rien à envier à celle de l'adulte. C. Mauron le rappelle en soulignant que le jugement moral est plus insistant chez un psychologue "classique" comme Bergson que chez Freud:

"Bergson ne sépare pas le rire d'un jugement de valeur. Freud s'en garde bien. L'infantile n'est pas, pour lui, nécessairement plus immoral ou moins vivant"  
(MAURON, 1964, p.147).

Faut-il souligner aussi que si on considère l'enfant comme un stade de l'évolution du sujet, rien n'empêche de concevoir que les traits psychologiques de l'enfant subsistent chez l'adulte, dans le cadre de l'activité ludique:

"par rapport à la croissance de l'animal, l'homme suit un rythme d'évolution nettement retardé et, contrairement aux autres mammifères, il n'abandonne jamais totalement ses traits juvéniles, même à un âge avancé"  
(ROMAN-CSERMAK, 1980, p.442).

#### AUTRES SOURCES DE PLAISIR

La régression engagée dans l'"humour" n'est qu'une modalité de l'économie du plaisir; Freud insiste beaucoup sur la multiplicité des sources de satisfaction et sur la COMPLEXITE de la situation de plaisir.

Au plaisir de la régression peut se combiner celui de la FEINTE de la régression, destinée à faire ressortir comme par contraste la maturité du sujet. On peut en effet choisir de voir dans l'"humoriste" une sorte de jongleur de l'énergie psychique qui détient la maîtrise de ses processus inconscients, comme le fait C. Mauron:

"le rieur peut lui-même soit s'abandonner à l'infantilisme (c'est-à-dire s'abandonner à la régression des tendances et du moi --inconvenance, irrespect, absurdité); soit railler cet infantilisme en autrui: en accusant sa propre "normalité"; soit enfin jouer, c'est-à-dire jouir de la libre maîtrise permettant d'accuser à volonté l'un ou l'autre tableau.

(...) L'homme spirituel partage avec l'artiste le privilège de jouer, dans une certaine mesure, des processus inconscients aussi bien que de la pensée consciente. Il est maître de ses refoulements et peut régresser de façon réversible, liberté qui implique, en fin de compte, le pouvoir de se dégager de l'actuel et de progresser au-delà, après rupture des scléroses.  
(...) Le trait d'esprit (...) apparaît, sur le plan

verbal et adulte, comme un dérivé du jeu enfantin et ne cesse pas de mêler, comme toute activité ludique, la répétition de situations angoissantes encore mal contrôlées, la jouissance de maîtrises acquises, enfin l'apprentissage d'une liberté supérieure" (MAURON, 1964, pp.22-23).

En transposant ce texte dans le cadre que nous avons choisi, il est facile de constater sa pertinence: la "rupture des scléroses", c'est la désinvolture avec laquelle Queneau considère la grammaire et la logique; les situations angoissantes sont celles que créent ces jeux avec les signes, c'est le sentiment de la difficulté, voire de l'impossibilité, de communiquer, qui hante les textes de Queneau, et dont il parvient à dépasser l'angoisse vers le jeu.

On peut donc voir ici non seulement une fonction psychologique du plaisir de rire, mais aussi sociale, dans la mesure où, comme l'écrit J. Cazeneuve en citant G. H. Mead,

"la vie sociale ne peut être pleinement assumée que dans la mesure où l'individu accepte le rôle lié à son statut sans se confondre totalement avec lui" (1980, p.438);

or qu'est-ce que le jeu dans la langue, sinon une certaine distance prise avec la contrainte sociale qu'est le code?

"La défonctionnalisation ludique du langage peut avoir une autre source <que les plaisirs élaborés du cryptogramme>, plus naturelle et spontanée, dans la mesure où un JEU est aussi une forme de libération des contraintes sociales. Jeu sans règles et sans frontières de l'enfant qui culbute, rit, hurle, cabriole, grimace, sans autre but que de libérer un trop plein d'énergie" (GUIRAUD, 1976, p.113).

Et pour ceux qui seraient choqués par cet éloge de la régression, nous renvoyons à la très sage Encyclopaedia Universalis qui sous-titre ainsi une illustration:

"l'exercice d'une juvénile liberté recouverte au-delà des contraintes sociales peut être le couronnement de la maturité" (s.v. "Jeu", vol.9, p.446).

Il faudrait cependant éviter de réduire l'"humour" à une forme simple de défoulement régressif. C. Sanders nous prévient qu'il faut voir plus loin que la pure jouissance du signifiant pour expliquer Queneau:

"le calembour dont la seule raison d'être est de provoquer le rire est rare chez Queneau" (1980, p.199).

Freud montre bien le caractère complexe de l'économie psychique du rire, en ne réduisant pas à un simple défoulement régressif les causes de production du plaisir.

On ne peut négliger la valeur symbolique du langage; même s'il tend à perdre sa fonction référentielle pour devenir simple objet du plaisir, il n'en demeure pas moins chargé de représentations. Comme support du symbolique, le langage met en jeu d'autres systèmes d'interdits que ceux qui sont attachés à son ordre propre: la sexualité, l'agressivité, etc.

Il faut souligner, à ce propos, l'analogie entre l'"humour" et les autres discours de l'Inconscient: le rêve (cf. FREUD, 1905, p.45), et surtout le lapsus:

"la condensation demeure donc la catégorie à laquelle sont subordonnées toutes les autres. Une tendance à la compression ou mieux, à l'épargne, domine toutes ces techniques"  
(ibid. p.67).

Nous avons fait remarquer plus haut l'analogie entre les figures de l'"humour" et la FAUTE. Or qu'est-ce que le lapsus, sinon une faute? La rhétorique du jeu de mots est structurellement identique au discours de l'inconscient. Bien entendu, la différence essentielle réside dans le contrôle conscient des formes signifiantes, mais ce contrôle peut intervenir a posteriori, après que les mécanismes inconscients aient produit les formes ludiques.

On peut donc penser que l'"humour", comme mime du discours inconscient, engage toute l'herméneutique du rêve ou celle des actes manqués: l'"humour" est aussi la voie détournée du SENS. Il signale indirectement les enjeux refoulés de la communication:

"le plaisir procuré par l'esprit tendancieux <= les jeux de mots à sous-entendus> tient à ce qu'il donne satisfaction à une tendance qui, sans lui, demeurerait insatisfaite",  
écrit Freud (ibid., p.193).

On voit comment se tisse un réseau de relations très étroites, et plongeant aux racines de l'organisation psychique, entre le jeu langagier, qui en serait la forme consciente, et les productions de l'inconscient. Le "jeu des mots" n'est donc pas un phénomène de surface, un effet d'extrême sophistication intellectuelle, mais entretient des relations verticales avec les eaux profondes de l'esprit.

A ce titre, l'enjeu du jeu de mots est aussi, dans la pratique courante, de FAIRE ALLUSION, c'est-à-dire de parler l'interdit sans l'énoncer formellement. On reconnaît là le fonctionnement de l'"humour" comme énonciation et non comme énoncé, comme sens "en situation" et comme circulation périphérique.

Mais ce qui apparaît la finalité essentielle de l'équivoque ou de l'histoire drôle n'est plus, dans le texte de Queneau, qu'un "horizon allusif" (SIMONNET). Ce qui signifie que si le plaisir de la levée des inhibitions intervient dans l'"humour", c'est plutôt comme adjuvant

que comme élément dominant:

"- J'en apporterai une grosse.

- Une grosse quoi? demanda Zazie en se mêlant tout à coup à la conversation"

(ZM 149);

"- C'est tout de même embêtant de se mettre à dos un bourin.

Le type ricane.

- Ce que vous pouvez avoir l'esprit mal tourné, dit Gabriel en rougissant"

(ZM 66).

## 7.2. L'"HUMOUR" COMME POETIQUE DU PLAISIR

---

"... Et qu'on comprenne bien que nous disons: jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. Les mots font l'amour"  
(BRETON, 1922, cit. par GUIRAUD, 1976, p.92).

L'économie du plaisir "humoristique" fait du texte le produit et le lieu de production du plaisir, où se reflète (plus qu'il ne s'inscrit) le discours de l'inconscient. Ainsi le texte devient l'objet d'un double désir, et la cause d'un double plaisir: celui de l'auteur, celui du lecteur, désir du sens ou du non-sens, et surtout plaisir du jeu dans le langage.

"Il existe, je dirais, une forme spéciale de SENSUALITE LEXICALE chez Queneau, car il s'approche amoureusement de chaque mot existant (ou qu'il invente): il le caresse, et à ce faire tous ses sens sont à la fois en éveil"  
(PANAITESCU, 1971, p.495).

La belle formule de V. Panaitescu exprime une opinion largement partagée par les critiques: Queneau écrit dans la jouissance de la langue:

"l'auteur de Saint-Glinglin aime les jeux de mots, jeux de syllabes, mots étrangers, mots étranges, mots idiots ou pénétrants d'esprit, mots savoureux d'être des mots!"  
(LEON, 1962, pp.80-81).

Le texte n'est pas seulement le moyen d'une expression, un objet qu'on traverse vers un sens, un discours qui nourrit d'autres discours après s'être nourri de discours, mais c'est aussi l'objet d'un désir pour lui-même.

Négligeant en cela la course illimitée du sens, c'est à une fête du signifiant qu'invite Queneau. Il renoue ainsi avec une tradition bien établie dans les lettres françaises depuis les fatrasies du Moyen-Age (voir la thèse de R. Garapon) et surtout avec le glorieux Rabelais.

La langue prend chair sous sa plume: l'écriture



n'est plus seulement une démarche cérébrale: c'est une activité qui engage la sensualité de l'énonciation, et qui se désignerait de la manière la plus adéquate sous le nom de POESIE:

"je n'ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j'ai envie d'en écrire, et la poésie", déclare Queneau à G. Ribemont-Dessaignes (BCL 43). Ainsi on peut affirmer que le projet romanesque "humoristique" se double d'un travail langagier qui est le travail du poète, défini, d'une part, comme un utilisateur privilégié de la langue comme CORPS (une sorte de sensualiste littéraire...), d'autre part, comme un expérimentateur.

"Le savoir (...) n'est plus ce qui se donne à VOIR dans une REPRESENTATION, un spectacle: il est ce qui se donne à GOUTER dans un FESTIN du langage" (FELMAN, p.142).

#### CREATION ET MOTIVATION POETIQUE

Il existe un type de motivation du jeu de mots, qui est toujours latent dans toutes les manifestations de l'"humour", mais qui devient essentiel dans des énoncés comme "l'horrorifié héraut terrifié" (FB 58): la motivation est aussi paronomastique; le choix des termes se fait selon leur identité phonétique (cf. supra §2.1.):

"... ils avancent en silence.

Dans le silence obscur, ils avancent.

Dans l'obscurité silencieuse, ils continuent d'avancer. Sans cadence, ils avancent, la corde se balance et la lanterne aussi, c'est toujours le silence.

Ce n'est pas tout à fait le silence, car il y a le bruit des pas, ce n'est pas tout à fait l'obscurité, car il y a cette petite lumière au bout du bras du conducteur.

Ils avancent en silence..." (p.205)

On peut penser que ce jeu de langue perd sa valeur "humoristique" pour atteindre à une forme de plaisir non-dérisoire; en quelque sorte, ce qu'on peut après tout considérer comme un pastiche de la poésie, comme une surcharge d'effets répétitifs, n'en perd pas, au contraire, toute valeur poétique: le langage joue, jouit, malgré la dérision qu'on pourrait y voir, entraîné par la pression du contexte.

Il faut ici rappeler un texte dont le statut est symétrique, moitié dérision, moitié sérieux, moitié plaisir du texte, moitié plaisir de rire:

"...les mots pour lui saveur ont volatile  
la violette et l'osmose ont la même épaisseur  
l'âme et le wolfram ont des sons acoquinés  
cajole et kaolin assonances usées

souffrant et sulfureux sont tous deux adjectifs  
le choix s'étend des pieds jusqu'au septentrion  
du nadir à l'oreille et du radar au pif  
De quelque calembour naît signification  
l'écriture parfois devient automatique..."

...où on aura reconnu la PETITE COSMOGONIE PORTATIVE (Chant III, v.121-129, pp.128-129).

C'est à ce titre qu'on peut rappeler une valeur des graphies phonétiques: au pur effet de perturbation, qui pourrait sembler entièrement négatif, se superpose un effet de création radicale, qui apparente le délire verbal à la parole du poète:

"le calembour introduit la folie dans le langage. Cette folie se nomme poésie. A cette langue de juristes, le français, ennemie de l'adjectif et de la métaphore, le calembour apporte la rupture nécessaire par où le langage rejoint le merveilleux"  
(BOURGEADE, 1968).

On pourrait appeler cette motivation du signifiant par lui-même, à la suite du texte connu de Jakobson (1963, "Linguistique et Poétique" (11), pp. 209 sq.), la motivation POETIQUE; par exemple, l'usage systématique dans les FLEURS BLEUES de la périphrase "essence de fenouil" pour ce qui a toutes les apparences du pastis, est justifié par le texte lui-même qui affirme, par la voix du duc d'Auge: "ce qui me plaît dans l'essence de fenouil, c'est qu'il n'y a aucun autre mot qui rime avec. Avec fenouil" (p.246).

#### LA FANTAISIE COMME LIBERTE CREATRICE

La fantaisie, c'est "la qualité d'une personne (ou de ses actions) qui invente librement, sans contrainte, ou qui agit de façon imprévisible" (dictionnaire LEXIS, s.v.).

"Une des fonctions de la littérature est d'enrichir l'idiome en créant des mots et des constructions nouvelles --jetant sur le cou la bride de la syntaxe, 'mettant le bonnet rouge au vieux dictionnaire'. Elle le fait, le plus souvent, sagement et discrètement (surtout en français), évitant de troubler les règles morphologiques et sémantiques acceptées et constituant les structures génératrices de la langue. Elle peut, en revanche, prendre ses distances avec ces modèles et improviser en toute liberté; et l'invention n'est plus alors qu'un jeu"  
(GUIRAUD, 1976, p.87).

La fantaisie est donc à la fois création et arbitraire; mieux, arbitraire parce que création: car la création, c'est l'arbitraire. C'est pourquoi on observe,

tant en ce qui concerne la graphie, que lexicque, syntaxe, logique, etc. (toute structure de la langue), de singulières libertés prises avec le code. Les règles sont bousculées, les interdits joyeusement pulvérisés. L'"humour" apparaît comme une liberté extrême dans le champ du langage:

"Queneau a l'amour des mots. Pour lui ce ne sont pas de simples outils de communication, il leur confère une valeur autonome, graphique ou auditive; il les décompose et les recompose et se plaît dans les complications et les simplifications orthographiques. Il fabrique des mots, les utilise dans leur sens ancien, étymologique; il en reprend d'autres, tombés en désuétude"

(SAREIL, 1975, p.120).

Cette liberté, on la mesure à toutes les innovations qui font le texte quénien. On a vu comment Queneau introduisait, à la faveur des dissonances (irrespect des niveaux de langue), tout un lexique de raretés et d'étrangetés attestées: archaïsmes, mots savants, mots techniques, etc. Mais la frontière devient insaisissable entre le terme rare et le terme créé de toute pièce: c'est l'occasion, subrepticement, de profiter du jargon attesté pour introduire des formes nouvelles: rappelons rapidement toutes les métaboles créatives qui sont représentées dans nos quatre textes:

\* 1) la DERIVATION:

a) à partir d'un lexème existant: "juliaque" (DV 180), "calembourderai" (FB 147), "teufteufant" (ZM 141), "guillerettement" (FB 216), etc.

b) à partir d'amalgames syntagmatiques:

\* acronymiques: "ératépiste" (FB 79), "unescale" (FB 31), etc.

\* non-spécifiques: "itémissaesté" (FB 40), "tututurent" (ZM 148), etc.

\* 2) la COMPOSITION: "orthohippique" (FB 170), "adulte-nappigne" (ZM 249), "encaviardé" (VI 68), "nicknappé" (VI 47), "guidenappé" (ZM 104), etc.

Mais à ces produits somme toute familiers de la création lexicale, Queneau ajoute sans vergogne tout un catalogue d'hybridations qui relèveraient plutôt d'une étude de TERATOLOGIE LEXICALE...

\* 3) les MOTS FORGES: "tournipilant" (FB 159), "trimelles" (FB 128), "adspicer" (ZM 171), "maizouimachère" (DV 153), etc.

\* 4) les MOTS-VALISES: "voletaille" (FB 129), "patravéfitéors" (FB 56), "chevalchimie" (FB 260), "craspect" (VI 13), "linguistique" (FB 48), "milliasse" (VI 181), "charluter" (ZM 145), etc.

\* 5) les AMALGAMES SYNTAGMATIQUES: "asteure" (FB 48 & 71), "Sténnstu" (FB 72), "singermindépré" (ZM 29), "polocilacru" (DV 24), etc.

Il faut signaler dans cette rubrique une forme singulière de "verbe-valise": le PLUS-QUE-PARFAIT DU SUBJONCTIF ou SURJONCTIF, sur lequel on lira les articles de Queneau lui-même: le premier en 1948, repris en 1963: "Sur Quelques aspects relativement peu connus du verbe en français" (LE SURREALISME REVOLUTIONNAIRE, 1; BIZARRE, 27): "vous qui (...) n'avez jamais voulu que nous vous admirassions dans l'exercice de votre art" (ZM 147).

\* 6) les SUBSTITUTIONS dans des syntagmes lexicalisés; on sait que cette catégorie grammaticale n'est pas des plus homogènes... On peut y recenser:

- les A-PEU-PRES, tels que: "d'une voix déconnante" (FB 134), "des chevaux sur la soupe" (FB 257), etc.

- la forme plus évoluée de l'à-peu-près que représentent les contrepèteries: "c'était l'heure où les houatures vont boire" (FB 31), "compagnies royales de sécurité" (FB 53), "c'est à donner sa mangue au rat" (VI 35), etc.; ou encore les syntagmes-valises: "à toute trompe" (FB 100), "ma thébaïde d'ivoire" (VI 51), etc.

La forme la plus aboutie en est le "syntagme figé-forgé", du type de ces faux proverbes des FLEURS BLEUES: "animal qu'a parlé, âme damnée", "si le coq rit tôt, l'haricot pue trop", "quand l'huitre a causé, l'huis est très cassé", etc. (FB 34-35), qui rappellent certains jeux oulipiens à propos de Montserrat Caballe...

La JUBILATION du créateur aboutit non seulement à une transformation interne des lexèmes, mais à leur multiplication. Les procédés de la VERBIGERATION sont connus de longue date pour leur valeur "humoristique"; et les exemples sont nombreux dans les quatre romans (cf. supra §6.1. & §7.1.).

C'est la surabondance des signes qui dégage l'énergie du plaisir:

"l'énergie linguistique dépensée excède la signification portée par le détail qui prolifère inutilement, autorisant la décharge par le rire de l'énergie en surplus" (FLIEGER, 1977, p.186).

Ainsi, projet subversif, régression et création combinent leurs effets:

"quel compétent se montrerait assez cuistre pour distinguer chez Queneau ce qui échoit à l'humoriste et ce qui relève du poète?" (ELGOSY, 1979, p.96).

Mais tandis que le projet du poète est presque toujours sérieux, chez l'"humoriste" la création a ceci de paradoxale qu'elle est DERISION, c'est-à-dire dénégation du sérieux.

En cela, on peut dire que le travail "humoristique" est en excès sur le travail poétique; le sérieux du projet poétique suppose de demeurer dans le cadre des valeurs esthétiques tacites qui définissent à un moment donné le travail poétique.

Pour l'"humoriste", il n'y a pas de limites à sa fantaisie, c'est-à-dire à sa liberté créatrice. On doit même dire que l'"humour" est justement cet excès, qu'il ne peut être qu'excès, et qu'il n'est que secondairement poétique. Il est plus exact de dire que si l'"humour" participe des mêmes apparences créatrices, son projet s'en différencie essentiellement. Mais c'est cependant dans le rapport que le texte quénien entretient avec la poésie qu'on mesure certaines différences avec des "humours" plus grossiers. La réaction "humoristique" est singulière, attachée aux nuances des phénomènes qui la provoque; en cela, elle épouse étroitement les qualités des textes. Un "humour" qui se consomme par effet de surprise, et qui s'évapore aussitôt sans supporter une deuxième lecture est au mieux un "mot d'esprit", au pire une "blague". L'"humour" quénien est rarement l'un ou l'autre, sauf parodiquement ou ironiquement (en CONSCIENCE). Il est suffisamment raffiné pour offrir au texte la qualité littéraire, à savoir la DUREE.

C'est ainsi la figure de la paronomase qui fait de cet énoncé un mixte fascinant de sérieux et de dérision: "un rien l'amène, un rien l'anime, un rien l'emmène" (ZM 117). La Vérité philosophique est alors étrangement contredite --sans qu'on puisse décider ce qui domine des deux faces de la signification ainsi produite-- par le côté ludique de la répétition aléatoire, et le tout se combine encore d'un pur plaisir esthétique que fournit l'unité structurale des phonèmes...



### 7.3. LA DIMENSION SOCIALE DE L'"HUMOUR"

---

#### L'"HUMOUR" COMME SEDUCTION

"... ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le drague), SANS SAVOIR OU IL EST"  
(BARTHES, 1973, p.11).

Nous avons noté la nature DECEPTIVE du texte "humoristique". Quelque part dans la structure de l'énoncé (au niveau phonétique, graphique, syntaxique, narratif, logique, etc.) quelque chose vient à manquer. Et c'est ce MANQUE qui fait du texte "humoristique", simultanément l'expérience d'une frustration (le manque du sens) et la jouissance d'une solution (le détour du sens, le sens caché, le plaisir du non-sens).

C'est ce manque qui fait du texte "humoristique" l'enjeu d'une stratégie de séduction:

"réussir érotiquement, serait-ce nécessairement, de quelque façon, réussir à manquer? Quelle est la fonction du manquement dans l'érotisme, et, plus généralement, dans l'acte humain?"  
(FELMAN, 1980, p.37).

Il se tient dans l'espace du CLIN D'OEIL, qui est l'espace même de la séduction:

"l'endroit le plus érotique d'un corps, n'est-il pas LA OU LE VETEMENT BAILLE? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de 'zones érogènes' (expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entr'ouverte, le gant et la manche); ou encore c'est le scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition"  
(BARTHES, 1973, p.19).

Freud avait noté que la séduction du "mot d'esprit" s'organisait en une double stratégie:

"la pensée recourt au revêtement spirituel afin de

s'imposer à notre attention et d'acquérir à nos yeux plus de poids et plus de prix et surtout afin d'égarer et de séduire notre critique" (1905, p.217).

La forme la plus apparente de la séduction consiste à offrir un corps désirable et accessible: c'est son aspect superficiel, la technique de l'amuseur. Les plus épais jeux de mots servent à ce plaisir facile; en quelque sorte, Queneau achète l'attention du lecteur, en lui faisant le don du rire:

"le 'mot d'esprit' participe du faire de la séduction, relevant lui aussi (...) de la gratuité du don de plaisir"  
(FELMAN, ibid., p.161).

Mais la stratégie de séduction de l'"humoriste" ne serait pas grand-chose sans son autre moitié: plus subtile, qui vient au regard en second, comme plus discrète, destinée aux plus exigeants. C'est encore une pratique de séduction, mais destinée non plus à conquérir le corps du lecteur mais son accord. En d'autres termes, il ne s'agit plus de se l'attacher pour une simple lecture mais pour lui communiquer des réflexions plus graves: sur l'absurdité du monde, la difficulté de communiquer, les incertitudes de l'histoire, les déceptions de l'écriture, etc.

L'exemple de la réécriture des monologues de Gabriel éclaire cette stratégie singulière. Il s'agit de donner à lire, de donner envie de lire, des pensées philosophiques de haute volée (je pense, par exemple, à l'apologue taoïste qui fait le fond des FLEURS BLEUES) sans que le plaisir de la lecture soit altéré par une forme rébarbative.

Mieux, il s'agit d'entretenir avec le lecteur un dialogue d'amitié et non un débat: il s'agit de CHARMER. A ce propos, on peut reprendre pour l'"humour" les lignes que V. Jankélévitch consacre à l'ironie:

"elle trame entre les deux partenaires de la corrélation pseudologique une manière de complicité ou de consentement clandestin qui est fait d'estime mutuelle et qui est tout semblable au charme"  
(1964, p.65).

Cette "corrélation pseudologique", c'est l'énoncé ironique, qui, comme l'énoncé "humoristique", fonctionne sur l'apparence, et appelle un procès de décodage original.

"Tandis que l'argumentation cherche à mettre de côté le jugement critique de l'auditeur, l'esprit s'attache à se débarrasser de cette critique. Incontestablement l'esprit suit la voie du meilleur rendement psychologique"  
(FREUD, 1905, p.219-220).

Sans aller jusqu'à affirmer que Queneau cherche par l'"humour" à nous faire prendre des vessies pour des lanternes, il faut reconnaître que l'aspect plaisant de son texte lui attache notre sympathie.

Curieusement, au moment même où nous avons cru voir chassé du texte tout sens, toute relation, toute communication, et a fortiori tout échange affectif, au moment où s'étalait l'absurde, le scepticisme et la dérision, l'"humour" fait entrer discrètement l'émotion dans l'énonciation.

Refusant aussi bien la froide objectivité du philosophe que le pathos du romancier, l'"humour" mêle le jeu au tragique, pervertit le tragique par le jeu, régénère le non-sens par le non-sens, et fait feu de toute absurdité. Feu d'artifice, précisons-le, feu de joie.

Bien qu'il mette en jeu l'angoisse, la non-communication, le malentendu, l'absurdité, l'agression, l'"humour" implique un rapport au langage qui est celui du plaisir, et une relation au destinataire qui est basée sur la connivence.

La situation d'énonciation que détermine le texte "humoristique" repose sur un désir réciproque de communication qui survit à l'encodage-décodage complexe de l'"humour", aux tracasseries continues que la lettre oppose à l'esprit, à cette déroute répétée des assurances et des habitudes:

"l'humour (...) n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment 'le sourire de la raison', non le reproche ni le dur sarcasme", précise W. Jankélévitch (1964, p.172); c'est pourquoi J. Bens préfère, quant à lui, le mot "malice" au mot "humour"... ajoutant toutefois: "mais je n'empêche personne d'utiliser le mot 'humour'" (1980a, pp.64-65, et 1980a, p.1229).

Peut-être ne reviendrions-nous pas volontiers peler peu à peu l'oignon textuel que Queneau nous offre, si nous n'étions pas assurés d'y retrouver, chaque fois, ses clins d'oeil...

#### LA FONCTION DE LA CONNIVENCE

"A jest's prosperity lies in the ear of him that hears it, never in the tongue of him that makes it..."

(SHAKESPEARE, LOVE'S LABOUR'S LOST, V, 2 < cité par FREUD, 1905, p.237 >).

De même que l'"humour" n'est pas un "quelque chose de plus" qui serait ajouté à l'énoncé, mais la perturbation interne de cet énoncé, l'"humour" n'est pas "quelque chose de plus" dans la situation d'énonciation.

On l'a vu, il est seulement un déplacement du centre de gravité dans le procès signifiant: la situation prend une importance qui relègue l'énoncé au second plan. La situation d'énonciation "humoristique" repose sur la CONNIVENCE particulièrement étroite qui lit le scripteur et le lecteur: sans cette connivence, ne s'établirait pas cette "super-compétence" qui déjoue les pièges du décodage que multiplie l'"humoriste". Compétence, nous l'avons vu, qui n'a pas le caractère institutionnel de la compétence linguistique: la connaissance du CODE. Compétence transitoire, intuitive, individuelle, qui s'oppose à une compétence permanente, acquise, collective.

La performance "sérieuse" ne demande au lecteur qu'une attention limitée; le décodage en est quasiment automatique, routinier: le texte est reçu sous la condition tacite qu'il se donne à lire selon la convention. Mais là encore, la convention règle le déchiffrement d'une manière stricte: il y a structuration de l'information, et c'est cette structuration qu'institue la codification.

Par contre, les obstacles qu'oppose l'"humour" au déchiffrement ne demandent pas seulement cette attention "neutre", banalisée; en perturbant l'énoncé, ils déroutent suffisamment le lecteur pour le mettre devant ce choix: refuser la lecture sous le prétexte que le texte n'est pas conforme au code, ou la poursuivre en acceptant de JOUER LE JEU. C'est cette participation au jeu de l'"humour" qui est CONNIVENCE. Le texte "humoristique" sollicite son lecteur, et l'invite, en rompant les routines de la lecture "sérieuse", à un nouveau rapport au texte, à une lecture différente.

Comme l'écrit H. Juin, à propos de l'oeuvre de Queneau,

"<elle> se présente sous la constante allure d'une mise en question de la lecture (beaucoup plus, finalement, que de la littérature comme on dit souvent)"  
(1961 - SIMONNET, 1962, p.14).

La théorie du jeu insiste beaucoup sur sa nature sociale: le jeu est essentiellement COLLECTIF, il nécessite l'acceptation, fût-elle transitoire, de conventions. Sans la CONNIVENCE, il n'y a pas de jeu possible: on revient alors aux activités sérieuses: la concurrence, l'agressivité, la production, la communication, etc.

"Le jeu est d'abord un acte collectif (...) et le jeu solitaire paraît exceptionnel voire pathologique"  
(ROMAN-CSERMAK, 1980, p.440).

A ce propos, le jugement de Freud coïncide avec celui de C. Simonnet:

"...nul ne se résignerait à faire pour lui-même un mot d'esprit. L'élaboration de l'esprit est indissociablement liée au besoin de le communiquer aux autres..."  
(FREUD, 1905, p.235);

"... tout l'aspect jeu <des> romans <de Queneau> suppose quelqu'un avec qui l'on joue (...). Le rôle du lecteur est donc capital. D'habitude, on ne lui en demande pas beaucoup. Or Queneau, lui, en demande beaucoup"  
(SIMONNET, 1962, pp.13 & 14, cf. p.28).

Et Simonnet de citer le "prière d'insérer" de GUEULE DE PIERRE:

"pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur."

En ce qui concerne le RIRE, stricto sensu, on doit convenir qu'il est directement conditionné par la dynamique du groupe où il se manifeste. La solitude du lecteur le place dans une situation différente: tel texte, qui lu devant un public, le ferait éclater de rire, ne produit alors que cette réaction particulière que nous appelons "sourire". Mais l'expérience prouve que la surprise et l'intensité des effets de texte sont parfois combinées de telle sorte que le lecteur rit tout seul; sa gêne, s'il est surpris alors, montre que ce n'est pas une situation "naturelle".

Ce n'est pas tant dans la dynamique des groupes qu'intervient l'"humour", tel que nous en avons réduit la définition à des effets propres à une situation d'énonciation particulière: la lecture. La connivence n'est pas ici effective. Elle intervient non pas dans l'événement, mais dans la structure qui permet l'événement: la connivence permet l'accomplissement de la performance de l'"humour"; et en contrepartie, l'"humour" contribue à renforcer la connivence.

La connivence se manifeste à des degrés différents. La connivence minimale, celle sans quoi l'"humour" ne fonctionnerait pas, consiste à faire accepter (pour le scripteur) ou à accepter (pour le locuteur) le jeu des mots lui-même, au moment du décodage.

Nous avons dit qu'il nécessitait une compétence circonstancielle et provisoire; la connivence qui en résulte est simplement de surface. Elle permet de réagir aux formes les moins élaborées du jeu "humoristique": jeu de mots, contrepét, nigauderies...

Mais la connivence devient plus étroite en raison directe de la complexité du jeu. En particulier, plus la compétence nécessitée par le texte se fait exigeante (érudition, subtilité...), plus elle tend à excéder la capacité des lecteurs. Les indices deviennent plus ardues à repérer, les structures plus difficiles à déchiffrer, mais leur découverte sera gratifiante: la difficulté à la fois exige la connivence, et la conforte.



## LA CONNIVENCE NECESSAIRE

La connivence est donc rendue nécessaire par la perturbation du code; la nature pragmatique de la lecture de l'"humour" ne peut se poursuivre si le lecteur refuse l'effort que suppose le déchiffrement des figures aléatoires de l'"humour".

C'est pourquoi ceux qui refusent d'échanger leur situation de lecteur contre celle de joueur ne peuvent accepter le jeu de l'"humour", et déclarent s'y ennuyer ou s'y trouver diminués.

En outre, la connivence est rendue nécessaire par la densité des effets "humoristiques" qui reposent sur la réécriture; pour que le potentiel "humoristique" du texte soit exploité, il convient que le lecteur repère au moins quelques-unes des références:

"l'efficacité parodique engage la situation du texte comme lieu d'une connivence entre des sujets participant de la même culture" écrit C. Abastado (1976, p.27); la réénonciation ne fonctionne que dans la mesure où la compétence du scripteur n'excède pas celle du lecteur; en rendant en quelque sorte nécessaire cette communauté de compétence (le même paradigme culturel), la réénonciation "humoristique" rend nécessaire la connivence culturelle.

"Cl. Leroy définit l'écriture parodique comme "un désir triangulaire" <1974>: le désir d'un sujet (le parodiste) ne se projette dans un texte (parodiant) que par le détour d'un autre texte (parodié): symétriquement la lecture parodique ne peut être qu'un déchiffrement triangulaire, un plaisir différé; et qui implique, entre le parodiste et ses lecteurs, une complicité: la communauté de culture" (ABASTADO, *ibid.*).

On peut étendre la notion de "plaisir différé" à tout le travail de l'"humour": les tours et détours du sens épuiseront très vite le lecteur si la récompense n'était pas à sa portée; cette récompense, c'est le plaisir du jeu. Plaisir d'apprécier les figures les plus complexes: métalangage, raffinements graphiques (fringant/fringué - DV 140), archaïsmes, mots rares, syntaxe classique ou orale, graphies micro-ludiques (languistique/linguistique - FB 48; encré/ancre ZM 34), paralogique, citations diverses, etc.

## LES RISQUES DE LA CONNIVENCE

La complicité que nécessite l'"humour" repose sur un certain pari: à savoir, que la connivence soit établie. Sans elle, le texte "humoristique" n'est rien; le sens, piégé dans les allusions et les figures, n'est accessible qu'à ceux qui peuvent l'y traquer. Bien au contraire, le texte "humoristique" s'offre aux multiples contresens que sa forme problématique peut susciter.

On retrouve là le pari qui est engagé par celui qui écrit: simplement, il faut qu'il séduise assez son lecteur pour... être lu! Mais l'"humour" accentue encore cette condition, en exigeant une lecture renouvelée, plus ingénieuse et plus érudite.

Le texte "humoristique" est donc un texte menacé: en particulier, parce que le fonctionnement intertextuel l'ancre dans une situation historique donnée. Si la culture évolue, les références se perdent, et le texte "humoristique", lié à ses références propres, perd sa lisibilité:

"la parodie est un fait d'écriture, mais aussi un effet de lecture. Elle ne fonctionne que pour un certain public, dans des conditions de communication littéraire qui changent avec le temps, et dont la connaissance ou la reconnaissance déterminent l'efficacité"  
(ABASTADO, 1976, p.15).

Le texte "humoristique" est donc, plus que le texte sérieux, marqué par la PRECARITE. Cette précarité n'est autre que la conséquence de son historicisation: de son inscription dans un état culturel donné, de son enracinement intertextuel.

Cette précarité est plus essentielle encore. Car sa nature, nous l'avons dit, est de ne pas avoir d'existence propre, mais seulement indirecte. L'"humour" ne se lit que PAR DEFAUT:

"de quelque calembour naît signification"  
(PCP 129)

mais cette signification n'est pas écrite noir sur blanc: elle se déduit de l'ineptie apparente du calembour. Elle est ce qui excède la vacuité du jeu de mots, elle est ce qui la comble et la dépasse. Mais elle se refuse à la forme. Chaque lecture est une redécouverte des cheminements non-marqués. Le sens circule ailleurs, dans l'échange même qui dépasse l'insuffisance délibérée du texte.

L'"humour" est donc un perpétuel malentendu. Encore "mal-entendre" suppose un "bien-entendre" qui sert de pierre

de touche. Mais ce bien-entendre, dans le cadre de l'"humour", n'existe pas. Le sens est toujours donné comme précaire: il passe, mais ne demeure point. On ne peut garantir sa saisie.

Voilà un des paradoxes: l'"humour" donne sens (notre "sourire" le prouve bien, et nos analyses, et nos réflexions sur le sérieux qui est impliqué dans tout cela...). Mais ce sens n'est jamais sûr: il est scandaleusement (radicalement) aléatoire. Tout ce qu'on peut dire, c'est "il y a DU sens", et non pas "voici LE sens".

### LA CONNIVENCE CONFORTEE

Non seulement le texte "humoristique" nécessite la connivence, mais il contribue à la produire, à la conforter: "le jeu est (...) un facteur d'unification et de création de groupes sociaux" (ROMAN-CSERNAK, 1980, p.444).

Entrer dans le texte de Queneau, c'est entrer dans sa complicité: c'est partager son attitude devant la culture, devant le langage, c'est accepter le jeu de son "humour".

Sans la connivence, le texte "humoristique" ne signifie rien: comme le jeu auquel on ne participe pas, il n'offre, vu de l'extérieur, que la vacuité d'une activité inepte. Ce qui peut expliquer, éventuellement, la réaction de rejet dont est l'objet la littérature "qui joue".

On peut dire que l'"humour" a une valeur initiatique: car celui qui sait se prêter aux activités ludiques avec autant de plaisir que de... sérieux accède aux richesses que recèlent les textes quéniens. Connaissances originales, puisque la langue de bois de la littérature "sérieuse" ne peut les formuler.

La connivence, c'est le partage de toutes les responsabilités subversives du travail de Queneau:

"le rire provoqué par le mot d'esprit fait du lecteur un COMPLICE: un complice, précisément, du scandale" (FELMAN, p.161).

Mais cette complicité n'est pas imposée; le lecteur est avant tout SEDUIT:

"le non sérieux peut être amour mutuel, communication. La plaisanterie est un lien social; elle continue le sourire, ce vestibule de l'humain. Sourire, c'est parfois montrer que l'on n'est pas si sérieux qu'il semble, c'est atténuer les reproches, assurer une communion spirituelle que l'homme trop sérieux ne

connaît pas. Sourire, c'est parfois détourner autrui du monde compact des intérêts pour l'appeler à une communion dans le non-sérieux. A plus forte raison, le rire cimente-t-il l'union des rieurs; il a un rôle social (sinon une source sociale, comme l'a cru à tort Bergson), comme l'humour, ce mixte de sérieux et de non-sérieux"  
(CHATEAU, 1950, p.456 - ESCARPIT, 1960, p.85).

Peut-on supposer que la valeur la plus attachante de l'"humour" réside simplement dans cette pure circulation de PLAISIR entre texte, auteur et lecteur: une "économie de la jouissance"?

## 8. UNE CONCLINTRODUCTION

---

"L'ineptie consiste à vouloir conclure"

(FLAUBERT, lettre à Bouilhet  
du 4 sept. 1850, citée par  
Queneau - BCL 124).



## 8.1. SE MEFIER DES MOTS

---

"Sans doute, l'humour est quelque chose de compliqué. Il y a en lui du sérieux et du comique, du sentimentalisme et de la froideur, de l'excentricité et de la vulgarité. C'est cette condition hétérogène qui fait de lui avant tout un art de contrastes"  
(BAROJA, 1948, p.406 - PANAITESCU, 1971, p.35).

Plus on s'avance vers la conclusion, plus il devient évident qu'elle sera périlleuse. J'en prendrai pour preuve cette note qu'André Blavier a laissée en marge de l'exemplaire de l'essai de M. Rorive, déposé au Centre de Documentation Raymond Queneau de Verviers:

"s'approche parfois tellement de ce qui me paraît être Queneau, qu'elle en dit tout le contraire. Un degré à franchir! Toujours cette dialectique (ou balançoire?) du sérieux et de l'humoristique"  
(RORIVE, 1955, p.98).

On peut aussi rappeler l'avertissement de N. Arnaud, parus dans le numéro 21 du Bulletin des Amis de Valentin Brû (1982):

"la critique actuelle --qui sait toujours mieux que l'auteur lui-même ce que celui-ci veut, aime ou déteste-- se refuse systématiquement et cyniquement à tenir le moindre compte des protestations de Queneau. De forts bons exégètes, peu suspects d'ignorer son oeuvre, préfèrent user du mot 'humour', formellement rejeté par Queneau, plutôt que du mot 'pataphysique', qu'il n'aurait pas et n'a jamais renié. A se demander si le mot 'pataphysique' n'appartient pas au vocabulaire obscène que nos pudiques commentateurs rougiraient d'employer! Au Colloqueneau de Verviers, nous brûlions de nous expliquer là-dessus, mais la discussion risquait d'être vive et longue, un peu hors de propos, et surtout les conférenciers-cières étaient si gracieux, charmants, aimables et ils prononçaient le mot 'humour' avec tant de gourmandise ingénue que nous eussions été désolés de troubler leur délectation; nous nous sommes abstenus"  
(p.33 - cf. aussi 1974).

Je ne suis pas hélas assez initié à la 'Pataphysique pour lui rendre la juste part qu'elle prend dans l'oeuvre de Queneau; on peut supposer qu'elle noue et dénoue les problèmes du non-sens que pose... l'"humour" tel que nous l'avons modestement défini: pourquoi FAIRE RIRE dans un

texte? V. Panaitescu le reconnaît:

"c'est la conscience de l'inséparabilité des contraires (qui s'appellent réciproquement et sans cesse) qui a facilité probablement l'adhésion de Queneau à la 'pataphysique', seule 'science des solutions imaginaires' et de la 'conciliation des contraires'. Dans une déclaration que je considère fondamentale, l'humoriste a reconnu ce genre de relativisme inné:

'quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante, à un point où cela devient presque superstitieux chez moi" (EGC 12)'"

(1971, p.563).

Mais toute révérence gardée au digne président des A.V.B., le choix des termes lui est laissé, comme à chaque lecteur de Queneau. Pour moi, la question n'est pas de savoir comment passer d'une notion à une autre, c'est-à-dire comment rattacher tel ensemble de textes (les oeuvres de Queneau) à tel autre (les textes 'pataphysiques). Car renvoyer à la 'Pataphysique pour "expliquer" l'"humour" ou pour substituer un terme problématique à un terme problématique revient à en esquiver le commentaire.

Qu'on appelle la perversion de l'écriture comme on voudra: J. Bens propose avec raison le mot "malice" (1980b, p.65), mais lui-même avoue que Queneau "ne résoud pas le problème: il jette le lecteur de bonne foi dans une saine perplexité, ce qui est bien préférable" (1980a, p.1229).

Qu'importe enfin les étiquettes? Si nous j'ai soigneusement maintenu les guillemets d'"humour", c'était bien pour que demeure sans cesse la trace de notre défiance envers ce terme, pour que ne se referme pas autour de nous ce que Nietzsche appelle les "filets du langage" (1872-1876, aphorisme 118).

Ce qui m'est cher dans l'"humour" quézien, c'est avant tout le phénomène et le plaisir qu'il produit; et ensuite l'exercice critique qu'il amène à conduire avec rigueur et souplesse, vertus contradictoires pourtant.

Faut-il se résoudre à SE TAIRE sur Queneau? Je serai le premier à le nier, non pas tant parce qu'il est difficile de conclure un essai de deux cents pages par l'affirmation de son inutilité..., que parce que cette gageure mérite d'être relevée, parce qu'elle excite notre goût pour les choses subtiles, et qu'enfin elle est l'occasion, pour la critique, de renouveler ses méthodes (ce à quoi pensait Arnaud au Colloqueneau?).

8.2. "SE CONTREDIRE EST LE PROPRE DE QUENEAU"  
(S.B. Fertig, 1982, p.33)

---

"Avoir un système borne son horizon. N'en avoir pas est impossible. Le mieux est d'en posséder plusieurs"  
(note manuscrite, citée par FERTIG, ibid., p.12).

"La contradiction est un des caractères vraiment 'distinctifs' de l'humour en littérature; l'humour vit de contradictions, il les recherche spécialement. Etant attentif à notre vie faite d'oscillations continuelles, et à ses diverses polarités, il leur trouve une expression correspondante -- contradictoire elle-même, parce que s'appuyant sur tous ces conflits. D'ici le caractère 'instable' de l'humour, son manque d'équilibre' -- mais d'ici aussi son mouvement, et, je dirais, sa vitalité"  
(PANAITESCU, 1971, p.561).

La nature des contradictions que l'"humour" se plaît à multiplier n'est pas simple. Il ne s'agit pas d'une conception figée de l'antinomie, mais d'une conception dynamique du paradoxe. La contradiction se dépasse sans cesse dans un mouvement qui n'est autre que dialectique:

"R. Escarpit a le mérite particulier de rétablir enfin l'équilibre (correspondant à la vérité) et de considérer l'humour comme un phénomène de nature dialectique et non plus simplement 'contradictoire'"  
(PANAITESCU, ibid., p.68).

On doit donc, en ce qui concerne Queneau, se méfier des apparences et des jugements réducteurs: rien n'est simple en "humour". On comprend qu'à ce compte-là,

"devant le roman quénien, les critiques semblent déroutés, ne sachant pas s'il s'agit d'art ou de "rigolade", de farce ou de tragédie"  
(SANDERS, 1980, p.2).

On mesure en cela la modernité de Queneau: sans refuser par une déclaration a priori ou une protestation a posteriori que son oeuvre soit classifiée et localisée, il produit, l'air de rien, une oeuvre inclassifiable et insituable. Il est un de ces "maniaques du second degré", qui abolissent "la bonne conscience du langage", comme

l'écrit R. Barthes (1975, pp.70-71):

"cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: LITTÉRATURE"  
(1978, p.16).

Encore une fois, ce n'est pas autrement que par l'"humour" que l'oeuvre échappe aux significations simples: c'est le travail interne de l'écriture qui déstabilise l'énoncé et le procès signifiant.

Alors: sérieux, pas sérieux? Philosophie ou calembredaine? Les témoignages convergent:

- "l'oeuvre de Queneau est au-delà, au-dessus ou, mieux, à côté des pieux distinguos entre le fond et la forme, le sérieux et le rire, l'art et la rigolade"  
(GAYOT, 1968);

- "chez Raymond Queneau, la profondeur et le jeu sont indissolublement liés, en une sorte d'ambiguïté narquoise"  
(KLINKENBERG, 1967, p.52);

- "il y a là comme la recherche d'une synthèse de la synthèse et de la non-synthèse, l'élaboration d'une rhétorique qui dépasse l'opposition de la rhétorique et de la terreur, d'un humour qui dépasse l'antithèse du sérieux et de la dérision"  
(SIMONNET, 1962, p.162).

Mais quelle place plus instable à tenir que cet ENTRE-DEUX, que cette oscillation perpétuelle de la "balançoire" chère à Blavier? Comment saisir le sens qui se dédouble et s'oppose dans un même texte? Comment, pour un critique, arriver à DIRE cela?

C'est le point le plus délicat d'un commentaire de l'"humour", le point le plus subtil, le plus fuyant; c'est aussi le plus fascinant...

J'ai été amené, au début par prudence, ensuite par nécessité, à remettre en question les notions que j'utilisais, à les nuancer, pour formuler avec le plus de rigueur et de précision la nature PARDOXALE de l'"humour" comme phénomène textuel. Le paradoxe, c'est originellement ce qui va à l'encontre de l'opinion commune. C'est ce qu'est en fait tout phénomène original, qui excède les désignations habituelles, qui exténue nos formules familières.

La paralogie et la cacologie, à y bien réfléchir, sont de simples dévoiements hors d'une logique habituelle; dévoiements qui ne manquent pas d'apporter, eux aussi, un certain SAVOIR: ces figures ne sont pas nécessairement VIDES, marques du MANQUE de logique, mais peuvent être le moyen de contourner la logique pour aller... au-delà? ou tout simplement, à côté?

C'est aussi la volonté de penser de façon radicalement critique; en cela, le paradoxe a valeur

subversive. Revenant sans cesse sur les conditions mêmes de la réflexion, il contraint l'analyste à repenser ce qu'on croyait être les formes transcendantales de la représentation. Parmi ces formes, le principe du tiers exclu, qui fonde la logique classique.

L'"humour" est DE FAIT, EN ACTE, le tiers exclu, l'à-peu-près, l'impossible-à-dire par excellence, car il excède les catégories dualistes. Pour parler de l'"humour" en respectant cette complexité, il faut donc tant bien que mal "bricoler" les notions --le terme "bricolage" ne devant pas être entendu dans son sens péjoratif: à ceux qui en seraient tentés, rappelons l'usage qu'en fait C. Levi-Strauss, et G. Genette:

"l'hypertextualité, à sa manière, relève du bricolage" qui, "quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu" (1982, p.451 & 452);

nous faudra-t-il apprendre nous aussi à "jouer à la critique"?

La "philosophie" de l'"humour", définie comme le système générale de sa signification, apparaît avant tout comme une POETIQUE DU PARADOXE: elle est pratique d'un langage qui pervertit le dualisme, qui cherche à formuler l'entre-deux.

En dénouant la structure textuelle, Queneau déjoue et dénonce la volonté d'ordonner la signification; il fait entrer dans l'ordre du langage l'incertitude et l'aléatoire. Car, comme nous l'avons dit, l'"humour" se définit comme ce qui se lit ENTRE LES LIGNES; or, entre les lignes, bien évidemment, il n'y a rien... sinon ce qu'on veut bien y mettre.

C'est donc que le lecteur entretient avec le texte "humoristique" une relation beaucoup plus problématique qu'avec le texte sérieux; et la nature PRECAIRE de l'échange en est renforcée. Mais, faut-il le répéter, cette précarité n'est pas reçue comme MANQUE, comme faiblesse, comme inachèvement. Elle est reçue comme richesse, comme potentialité inépuisable de signification, comme plaisir, comme connivence.

Peut-être que la seule manière de parler sérieusement, c'est de refuser a priori le sérieux, en refusant à son texte les attributs du sérieux: la permanence, la gravité, bref, la nature OBJECTIVE.

Le texte "humoristique", lui, est circonstanciel, sans prétention affirmée, sans finalité signifiante. Il est désordre d'abord, et ordre ensuite, si l'on veut et si l'on peut.

"Seuls les imbéciles prennent le monde pour un discours bien ordonné, avec un commencement et une fin. La réalité, qui revient éternellement sur elle-même, est toujours non seulement contradictoire, ce qui serait trop simple, mais spécifiquement ambiguë: elle



déborde notre logique étriquée qui n'est que grammaticale"  
(L.-I. SANDOMIR - BLAVIER, 1961, p.45).

Cette affirmation hautement 'pataphysique nous permet de comprendre comment l'on peut en venir, à partir d'une conception pessimiste (ou simplement critique) du langage, à l'"humour". Pour dépasser l'illusion nominaliste qui consiste à croire qu'on a ordonné les choses à partir du moment où on peut les nommer de manière ordonnée, il faut (re)trouver la capacité de saisir les phénomènes complexes...

Alors, il nous faut aiguïser notre attention et assouplir notre esprit. La qualité que réclame la lecture de l'"humour" est avant tout cette extrême vivacité, cette extrême sensibilité qu'on peut appeler le TACT, qui est à la fois intuition et raison. On peut dire de l'écriture "humoristique" ce que Jankélévitch dit de la pensée ironique:

"impossible avec elle de prendre des habitudes, de la circonscrire une fois pour toutes dans un concept; elle nous garde souples et toujours sur le qui-vive; elle nous réveille de grand matin pour battre la campagne et tourne en dérision ses propres fidèles"  
(1964, p.73).

### 8.3. L'"HUMOUR" COMME COMPLEXE

---

"Toute oeuvre demande à être brisée pour être sentie et comprise, toute oeuvre présente une résistance au lecteur, toute oeuvre est une chose difficile"  
(VG 140).

Il y a quelque chose qui est plus que déroutant dans le fait que l'"humour" échappe, par tous les bords, à nos habitudes de lecteur et de critique. Mais c'est sans doute là, justement, dans le saut qu'il nécessite, dans l'effort de renouvellement qu'il appelle, que l'"humour" dévoile son intérêt littéraire. Il nous permet de participer en pratique et non plus de façon théorique, à un travail singulier sur la signification, travail original radicalement, dont la complexité à la fois nous égare et nous attire.

"Rien ne dessèche tant un esprit que sa répugnance à concevoir des idées obscures"

(CIORAN, 1952, p.24).

Il nous faut désormais des notions nouvelles pour rendre compte de telles réalités textuelles: les commentateurs ne manquent pas d'en proposer: celle de 'pataphysique' (N. Arnaud, 1974 & 1982), celle de "normanditude" (P. Gayot, 1967), celle d'"écriture encyclopoétique" (S.B. Fertig, 1980), ou celle de "patapoétique" (V. Kogan, 1971)... J'aimerais y voir la preuve de la modernité de l'oeuvre de Raymond Queneau, car c'est pour la modernité (ou pour la 'Pataphysique...') que se fait sentir la nécessité de concevoir la non-contradiction.

J'ai dit que cette modernité se manifestait par la révélation en acte de la primauté du signifiant, par l'intensité du travail intertextuel, par une critique pragmatique de la représentation dualiste du signe. On peut supposer que ces exigences nouvelles expriment peut-être une nouvelle "épistémè", qui ferait son apparition dans le champ du savoir: celle du COMPLEXE. Le complexe, c'est-à-dire une exigence plus grande pour que les modèles théoriques échappent aux catégories du dualisme de la tradition classique, pour rendre compte plus étroitement de la complexité du réel.

L'"humour" pourrait être un des points d'émergence de ces problématiques nouvelles: les textes de Queneau nous interpellent dans l'étrangeté et nous invitent à pénétrer les territoires du paradoxe. C'est ce que fait le texte quénien: la coexistence dans le même énoncé de la vérité et de sa dérision produit un phénomène singulier et fascinant: ce paradoxe réalisé, sens qui n'en est pas un, objet bâtard, petite chose qui clignote, qui bouge, au lieu d'une belle formule solide. Voilà une modalité de la signification qui est à la fois familière dans la pratique quotidienne et exclue de la réflexion "sérieuse". Le principe de non-contradiction est travaillé par l'"humour" de façon fondamentale; l'"humour" est une introduction à la pensée du complexe.

En partie, le complexe est l'inachevé-achevé: il sait suspendre sans crise sa progression, à un stade d'équilibre instable où il se satisfait d'un repos relatif. Il est dans cela, que le texte écrit (c'est-à-dire FIGE) ce qui est la mobilité même de la conscience. Et cette écriture n'est pas morte, elle se réactive de chaque lecture:

"Queneau ECRIVANT prend la fugue au mot: un mouvement incessant ébranle de fond en comble la trame de son écriture et donne, en riant sans rire et sur le plus léger bruissement du moindre jeu de mots, le sentiment ineffable, peut-être unique, d'entendre passer un ange"  
(MORIN, 1975, p.138).

Il faut donc repousser les concepts pour arriver à formuler, comme à l'horizon de notre langage, ce que nous

sentons être juste. Rendre nécessaire un nouveau discours critique --serait-il encore un "discours"?-- c'est bien là à proprement parler le scandale de l'"humour", au sens qu'en donne S. Felman, parlant de NEGATIVITE RADICALE:

"la négativité radicale (ou 'dire que non') ne relève ni de la NEGATION, ni de l'OPPOSITION, ni de la CORRECTION ('normalisation'), ni de la CONTRADICTION (du positif et du négatif, du normal et de l'anormal, du sérieux et du 'non-sérieux', de la 'clarté' et de l'"obscurité') --elle relève, précisément, du SCANDALE: du scandale de leur non-opposition. (...)

Or, la négativité radicale est ce qui constitue, justement, la dimension ANALYTIQUE ou PERFORMATIVE d'une pensée: à la fois ce qui en FAIT ACTE, et ce qui en fait l'"HUMOUR"  
(FELMAN, pp.206-207).

Le SCANDALE de l'"humour" oblige à penser de manière délibérément paradoxale, il condamne à persévérer malgré toutes les déceptions dont il est cause. Cette course contre le non-sens qui fait sens est une discipline épuisante, mais combien enrichissante. Elle ouvre à la réflexion sur le langage, sur le texte et sur la signification, des chemins nouveaux, déroutants et exotiques. C'est là tout le charme d'une recherche sur l'"humour", qu'elle nous présente à des objets extra-logiques --comme on dit extra-terrestres...

Dans ZAZIE, on l'a montré, outre un récit attachant, on trouve aussi bien la dérision du roman qu'une réflexion philosophique sur l'être, ou encore une étude expérimentale sur le langage, ou encore une réflexion tragique sur la vanité de la parole: "tu causes, tu causes...". Tout cela constituant non pas une oeuvre mélangée, faite de pièces et de morceaux, mais un ensemble dont on perçoit --mieux qu'on l'analyse-- la cohérence, au-delà du paradoxe, et sans doute grâce au paradoxe. Loin d'affaiblir le projet romanesque, la contradiction de stratégies apparemment antinomiques est l'occasion, pour le romancier et pour son lecteur, d'entrer dans des domaines originaux.

La NEGATIVITE RADICALE, ce serait serait cela, qui scintille à l'horizon du langage, qui est l'évidence du plaisir, la matière même du complexe, aux limites de ce qui peut se dire. Tout cela fait sens, tout cela fait signe: mais si l'on peut dire qu'il y a DU SENS, on ne peut pas l'énoncer exhaustivement: toute tentative pour "traduire" (c'est-à-dire analyser et réduire) l'"humour" est un échec. Car la traduction ne peut rendre ce qui fait la spécificité du discours québécois, c'est-à-dire la SIMULTANÉITE des contradictions. Peut-être est-ce là le tour de force et le dernier sourire de Queneau?

"L'homme ne découvre que très lentement combien le monde est infiniment compliqué. D'abord il se l'imagine tout à fait simple, aussi superficiel qu'il l'est lui-même. (...)

L'homme connaît le monde dans la mesure où il se connaît: sa profondeur se dévoile à lui dans la mesure où il s'étonne de lui-même et de sa propre complexité" (NIETZSCHE, 1872-1876, aphorisme 80).

#### 8.4. REVALORISER L'INACHEVEMENT

---

La conclusion des études les plus honnêtes sur l'"humour" semble être un aveu d'impuissance, l'impossibilité de FERMER la recherche sur un objet enfin défini. Jankélévitch écrit:

"rien n'est simple dans l'humour. Höffding l'appelle 'ein Gesamtgefül' et James Sully un 'sentiment mixte'; nous disions que c'est une 'syncrasie', un Complexe singularisé dans une complexion, et son polymorphisme apparaît déjà dans le lien qui unit les deux idées d'HUMEUR et de tempérament" (1964, p.142);

Victoroff, de son côté:

"une plaisanterie, un jeu de mots, sont des objets composés, des choses faites d'un ajustement délicat d'éléments complexes" (Victoroff, 1953, p.74);

et même Queneau, dans son discours de réception à l'Académie de l'Humour (mai 1952), s'en tire par une boutade, qu'il reprend à un de ses personnages: "prends l'humour et tords lui son cul" (OCSM 347)...

Un premier écueil serait de proclamer à qui veut l'entendre que l'"humour" est un INEFFABLE, un INDICIBLE au sens strict du terme: quelque chose qui ne peut pas, sinon s'expliquer, du moins se commenter:

"c'était précisément la fin de l'oeuvre que de ruiner tout dialogue à son sujet, en représentant par l'absurde la nature insaisissable du langage" (1964, p.130).

Alors le piège se referme: il faut conclure et un excès de prudence n'est pas nécessairement positif: P. Gayot nous en avertit:

"crainte de se faire mystifier? Le commentateur prend généralement du recul et des précautions, recul et précautions qui, quasi inmanquablement, se retournent contre lui" (1967, p.57).

C'est sans doute que cette difficulté est le résultat d'un projet concerté:

"pour Queneau, le procès du langage est toujours ambigu, jamais clos, et lui-même n'y est pas juge

mais partie: il n'y a pas une bonne conscience de Queneau: il ne s'agit pas de faire la leçon à la Littérature mais de vivre avec elle en état d'insécurité"

(BARTHES, 1959, p.130-131),

Je m'empresse d'ajouter que cette insécurité n'est pas manquée; elle est la jubilation que produit le texte: "c'est dans la confusion que s'élaborera maintenant l'ordre fécond et créateur de la vie" (NOVALIS, dans JANKELEVITCH, 1964, p.142).

Retournons donc à la confusion, c'est-à-dire au texte, avec un exemple des surprises de la lecture concrète: on lira dans les actes du Colloqueneau de Verviers (1982 - à paraître dans TEMPS MELES - DOCUMENTS QUENEAU) que l'interprétation de la fin du VOL D'ICARE a posé problème; voilà la page incriminée:

UN AUTRE SPECTATEUR

Il monte encore!

UN AUTRE SPECTATEUR

Il montre trop haut! Il va lui arriver quelque chose.

UN AUTRE SPECTATEUR

Mais... mais... il redescend!

UN AUTRE SPECTATEUR

Il ne redescend pas, il tombe!

TOUS

Il tombe! il tombe! il va s'écraser sur le sol!

HUBERT

(refermant son manuscrit sur Icare)

Tout se passa comme prévu; mon roman est terminé"  
(VI 253):

Le débat a porté quelques instants sur l'ambiguïté que laisse la brutale transition entre l'isotopie de l'espace (où Icare vole et tombe) et celle où Hubert prononce la conclusion: fascinant pouvoir du récit qui suscite l'effet de réel où l'on cherche vainement du Réel: tombé? pas tombé? le texte n'en dira pas plus.

Car effectivement la lettre manque (dirait Lacan): entre le verbe qui indique le futur proche ("il va s'écraser") et le parfait suivant ("tout se passa"), s'inscrit la forclusion définitive du sens: le roman repart pratiquement à la dernière ligne, et tout paraît à la fois inattendu, et prévisible.

Icare finalement n'échappe pas à l'écriture, mais du moins échappe-t-il à la conclusion. Il tombe, pour toujours, mais jamais ne "sera tombé": il est suspendu dans l'inaccompli.

La question initiale reste entière: "- Icare, ubi



es? Qua te regione requiram?" Que s'est-il passé exactement? Rien? C'est ce que cache le texte. Mais tout, au contraire, a eu lieu dans l'instant de la lecture: cette expérience d'une étrangeté ludique que nous avons choisie comme repère.

Car ce qui vient combler ce manque du signifiant, c'est la JUBILATION ou l'allégresse, ou le plaisir, ou la jouissance, ou ce qu'il vous plaira (y compris, pour les grincheux, le déplaisir): l'évidence qui prouve que le complexe n'est pas nécessairement l'inaccessible; et que, si la lenteur de nos capacités analytiques nous empêche de la rattraper, notre intuition sait bien où se résoud la complexité du texte: dans une efflorescence de significations, dont chaque lecture est une expérience renouvelée, dans l'excitation de l'élucidation de tout cela, et enfin dans le sourire, qui est comme l'acceptation complice de l'inachevé.

BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE

---

AVERTISSEMENT

La bibliographie ne reprend, en ce qui concerne les oeuvres de Queneau, que les plus importantes, et en ce qui concerne les autres références, que celles qui ont été citées ou utilisées. Pour une documentation plus complète, cf. §0.

## ORGANISATION

0. DOCUMENTATION .....	p.209
0.1. Ressources .....	p.210
0.2. Bibliographies .....	p.210

\* \*  
\*

1. OEUVRES DE QUENEAU .....	p.211
1.1. Poésie .....	p.211
1.2. Romans .....	p.213
1.3. Essais et divers .....	p.215
1.4. Oeuvres en collaboration .....	p.216
1.5. Traductions .....	p.216
1.6. Préfaces, éditions, etc. ....	p.217
1.7. Articles divers .....	p.217

\* \*  
\*

2. OEUVRES SUR QUENEAU .....	p.218
2.1. Monographies .....	p.218
2.2. Articles et divers .....	p.219
2.3. Périodiques et numéros spéciaux .....	p.224
2.4. Thèses et mémoires inédits .....	p.225

\* \*  
\*

3. REFERENCES THEORIQUES .....	p.228
3.1. Sur Humour, Comique, Ironie, etc. et sur le jeu .....	p.228
3.2. Sur la réénonciation .....	p.232
3.3. Linguistique et théorie du sens .....	p.233
3.4. Références diverses .....	p.236

## O. DOCUMENTATION

---

### O.1. RESSOURCES

A tous seigneurs tout honneur, il fallait citer et remercier en premier lieu deux quénaliens spécialisés dans la collecte et la diffusion de la documentation quénienne:

- en France, Claude RAMEIL, secrétaire de l'Association des Amis de Valentin Brû (A.A.V.B.); adresse des A.V.B.: 56, rue Carnot, F-92300 LEVALLOIS-PERRET;

- en Belgique (pardon, en Wallonie), l'inépuisable André BLAVIER, au Centre de Documentation Raymond Queneau: Bibliothèque Communale Centrale, Place du Marché, B-4800 VERVIERS.

### O.2. BIBLIOGRAPHIES

Une source facilement disponible, riche surtout de renseignements sur la chronologie des oeuvres de Queneau: la Bibliographie de C. Rameil dans le n°29 des CAHIERS DE L'HERNE (cf. §2.3.).

Signalons aussi, en ce qui concerne la critique quénienne, la brochure de Wolfgang HILLEN: (Raymond Queneau) BIBLIOGRAPHIE DES ETUDES SUR L'HOMME ET SON OEUVRE, Köln: éditions Gemini (coll.: "Bibliographien zur Romanistik", 2), 1981, 86p., in-8°.

Mais forcément incomplets, ces ouvrages ne sauraient rivaliser avec le fichier (et la mémoire) d'A. Blavier ou de C. Rameil...

## 1. OEUVRES DE QUENEAU

---

### 1.1. POESIE

---

- CHENE ET CHIEN (CC), 1937.  
Paris: Denoël. 86p.  
Repris dans CPL (1969).
- LES ZIAUX (ZI), 1943.  
Paris: Gallimard (coll. "Métamorphoses", 17). 76p.  
Rééd. rev. et augm. 1948. Repris dans ZIF (1966).
- BUCOLIQUES (Bu), 1947.  
Paris: Gallimard. 102p.  
Repris dans ST (1952).
- L'INSTANT FATAL (IF), 1948  
Paris: Gallimard. 144p.  
Repris dans ST (1952) et dans ZIF (1966).
- MONUMENTS (Mo), 1948.  
Paris: Ed. du Moustié. In-4°.
- PETITE COSMOGONIE PORTATIVE (PCP), 1950.  
Paris: Gallimard. 152p. 19cm.  
Edition rev. et corr. 1969: voir CPL.
- SI TU T'IMAGINES (ST), Poèmes 1920-1951, 1952.  
Paris: Gallimard (coll. "Le point du Jour").  
348p. 17cm. Voir ZIF (1966).
- SONNETS (So), 1958.  
Paris: Hautefeuille (coll. "Caractères"). 40p.  
Repris dans CM2 (1965).
- LE CHIEN A LA MANDOLINE (CM1), 1958.  
Verviers: Temps Mêlés. 42p.  
Repris dans CM2 (1965).



- CENT MILLE MILLIARDS DE POEMES (CMM), 1961.  
Paris: Gallimard (hors-coll.). 38p. 28cm.  
Nouv. éd. reliée toile 1965 et 1981.
- LE CHIEN A LA MANDOLINE (CM2), 1965.  
Paris: Gallimard (coll. "Le Point du Jour").  
248p. 17cm.  
Reprend So, CM1 (1958) et une partie de ST (1952).
- L'INSTANT FATAL précédé de LES ZIAUX (ZIF), 1966.  
Préf. d'O. de Magny. Paris: Gallimard (coll.  
"Poésie", 8). 224p. 17cm. Reprend ZI (1948) et IF  
(1948).
- COURIR LES RUES (CR), 1967.  
Paris: Gallimard. (coll. "Blanche").  
200 p. 19cm. Repris dans CBF (1980).
- BATTRE LA CAMPAGNE (BC), 1968.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche").  
216p. 21cm. Repris dans CBF (1980).
- FENDRE LES FLOTS (FF), 1969.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche").  
184p. 21cm. Repris dans CBF (1980).
- CHENE ET CHIEN, suivi de PETITE COSMOGONIE PORTATIVE et de  
LE CHANT DU STYRENE (CPL), 1969.  
Paris: Gallimard (coll. "Poésie", 47).  
192p. 17cm.  
Reprend CC (1937), et une éd. rev. de PCP.
- MORALE ELEMENTAIRE (ME), 1975.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche").  
152p. 21cm.
- COURIR LES RUES / BATTRE LA CAMPAGNE / FENDRE LES FLOTS  
(CBF), 1980.  
Paris: Gallimard (coll. "Poésie").  
350p. 17cm.  
Reprend CR (1967), BC (1968) et FF (1969).

## 1.2. ROMANS

---

La plupart des romans de Raymond Queneau sont publiés chez Gallimard (Paris), et réédités en collection "Blanche". Nous donnons le descriptif de l'édition originale et des rééditions en collection de poche, quand elles existent, dans l'ordre chronologique.

LE CHIENDENT (CH), 1933.

314p. 19cm.

Rééd. coll. "Folio", n°588. 448p. 17cm.

GUEULE DE PIERRE (GP), 1934.

Coll. "Blanche". 222p. 19cm.

Voir SG.

LES DERNIERS JOURS (DJ), 1936.

Coll. "Blanche". 250p. 19cm.

ODILE (O), 1937.

Coll. "Blanche". 222p. 19cm.

LES ENFANTS DU LIMON (EL), 1938.

Coll. "Blanche". 318p. 19cm.

UN RUDE HIVER (RH), 1939.

Coll. "Blanche". 222p. 19cm.

Rééd. coll. "Imaginaire", n°1. 174p. 19cm.

LES TEMPS MELES (GUEULE DE PIERRE II) (TM), 1941.

Coll. "Blanche". 181p. 19cm.

Voir SG.

PIERROT MON AMI (PA), 1942.

Coll. "Blanche". 222p. 19cm.

Rééd. coll. "Folio", n°226. 224p. 17cm.

LOIN DE RUEIL (LR), 1945.

Coll. "Blanche". 234p. 19cm.

Rééd. coll. "Folio", n°849. 211p. 17 cm.

- FOUTAISES (Fo), <1944>.  
Hors-commerce. S.l.n.d.s.n.a. <Paris: 1944>.  
Repris dans OCSM.
- ON EST TOUJOURS TROP BON AVEC LES FEMMES (OBF), 1947.  
Paris: Ed. du Scorpion.  
Sous le pseud. de Sally Mara. 190p.  
Rééd. coll. "Folio", n°1312. 221p. 17cm.
- SAINT-GLINGLIN, précédé d'une nouvelle version de TM et de  
GP (SG), 1948.  
Coll. "Blanche". 272p. 19cm.  
Rééd. coll. "Imaginaire", n°78. 19cm.
- JOURNAL INTIME DE SALLY MARA (JISM), 1950.  
Paris: Ed. du Scorpion. 254p. Repris dans OCSM.
- LE DIMANCHE DE LA VIE (DV), 1952.  
Coll. "Blanche". 308p. 19cm.  
Rééd. coll. "Folio", n°442. 246p. 17cm.
- ZAZIE DANS LE METRO (ZM), 1959.  
Coll. "Blanche". 255p. 19cm.  
Rééd. coll. "Folio", n°103. 17cm.
- LES OEUVRES COMPLETES DE SALLY MARA (OCSM), 1962.  
Coll. "Blanche". 368p. 21cm.  
Reprend JISM, OBF et Fo.  
Rééd. coll. "Imaginaire", n°48. 364p. 19cm.
- LES FLEURS BLEUES (FB), 1965.  
Coll. "Blanche". 280p. 21cm.  
Rééd. coll. "Folio", n°1000. 276p. 17cm.
- LE VOL D'ICARE (VI), 1968.  
Coll. "Blanche". 260p. 21cm.

### 1.3. ESSAIS ET DIVERS

---

- EXERCICES DE STYLE (ES), 1947.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche"). 201p. 19cm.  
Rééd. rev. et corr. 1963.
- ENTRETIENS AVEC GEORGES CHARBONNIER (EGC), 1962.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche").  
156p. 19cm.
- BORDS / MATHEMATICIENS, PRECURSEURS, ENCYCLOPEDISTES (Bo),  
1963.  
Paris: Hermann (coll. "L'esprit et la main").  
144p. 19cm.
- BATONS, CHIFFRES ET LETTRES (BCL), 1965.  
Nouv. éd. revue de l'éd. orig. de 1950,  
reprise en partie dans Bo. Coll. "Idées", n°70.  
384p. 19cm.
- UNE HISTOIRE MODELE - ESSAI (HM), 1966.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche").  
124p. 19cm.
- LE VOYAGE EN GRECE (VG), 1973.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche").  
240p. 21cm.  
Reprend des articles parus entre 1930 et 1940.
- CONTES ET PROPOS (CP), 1981.  
Préf. de M. Leiris.  
Paris: Gallimard (coll. "Blanche"). 244p. 21cm.  
(Recueil d'articles divers).

#### 1.4. OEUVRES EN COLLABORATION

---

LA LITTERATURE POTENTIELLE, 1973.

Par les membres de l'Ou.Li.Po.

Paris: Gallimard (coll. "Idées", 289).

320p. 17cm.

ATLAS DE LITTERATURE POTENTIELLE, 1982.

Par les membres de l'Ou.Li.Po.

Paris: Gallimard (coll. "Idées", 439).

432p. 17cm.

#### 1.5. TRADUCTIONS

---

VINGT ANS DE JEUNESSE <TWENTY YEARS A GROWING>

de Maurice O'Sullivan. Note du traducteur p.7.

Paris: Gallimard: 1936. 250p.

IMPOSSIBLE JCI <IT CAN'T HAPPEN HERE>

de Sinclair Lewis. Paris: Gallimard

(coll. "La Méridienne"), 1937. 246p.

PETER IBETTSON

de George du Maurier. Note du traducteur p.7.

Paris: Gallimard, 1946. 338p.

L'IVROGNE DANS LA BROUSSE <THE PALM-WINE DRUNKARD...>

d'Amos Tutuola. Note du traducteur p.7.

Paris: Gallimard (coll. "Du Monde entier"), 1953.

200p.



## 1.6. PREFACES, EDITIONS

---

### INTRODUCTION A LA LECTURE DE HEGEL.

Leçons sur la phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Etudes, réunies et publiées par Raymond Queneau. Paris: Gallimard (coll. "Philosophie"), 1947. 597p. 23cm.

### LES ECRIVAINS CELEBRES.

Sous la direction de Raymond Queneau. Paris: Mazenod, coll. "La galerie des Hommes Célèbres", n°7, 1951-1952. 3 vol. 356 & 456p. 30cm.

### L'ANTHOLOGIE DES JEUNES AUTEURS.

Préface de Raymond Queneau. Paris: J<eunes> A<uteurs> R<éunis>, 1957.

### ENCYCLOPEDIE DE LA PLEIADE.

Sous la direction de Raymond Queneau. Voir "Présentation de l'Encyclopédie" (1956), dans BORDS (1963), pp.85-111; et les préfaces de tomes I et II de l'HISTOIRE DES LITTERATURES.

## 1.7. ARTICLES DIVERS

---

"Sur quelques aspects peu connus du verbe en français", 1948.

LE SURREALISME REVOLUTIONNAIRE, 1 (unique), mars-avril 1948, p.36.

"Sur quelques aspects relativement peu connus de la conjugaison en français à l'indicatif présent", 1963.

BIZARRE, 1er trim. 1963, pp.36-38.

## 2. DEUVRES SUR QUENEAU

---

### 2.1. MONOGRAPHIES

---

- BALIGAND, Renée A. 1972.  
LES POEMES DE RAYMOND QUENEAU. ETUDE  
PHONOSTYLISTIQUE.  
Préf. de Raymond Queneau. Avant-propos de P. R.  
Léon. Montréal/Paris/Bruxelles: Didier (coll.  
"Studia Phonetica", n°6). XII + 124p. In-8°.
- BENS, Jacques. 1962.  
RAYMOND QUENEAU.  
Paris: Gallimard (coll. "La Bibliothèque idéale",  
25). 259p. 19cm.
- BERGENS, Andrée. 1963.  
RAYMOND QUENEAU.  
Genève: Droz. 236p. 24cm.
- DUPREZ, Leif. 1972.  
CLEF POUR Zazie Dans Le Métro. Vocabulaire  
alphabétique. Commentaire. Questions. Postface.  
Stockholm: Almqvist et Wiksell. 40p. In-8°.
- GAYOT, Paul. 1967.  
RAYMOND QUENEAU.  
Paris: Ed. Universitaires (coll. "Classiques du  
XXème siècle", 90). 126p. 18cm.
- QUEVAL, Jean. 1971.  
RAYMOND QUENEAU.  
3ème éd. rev. et augm. <1ère éd. 1960>. Paris:  
Seghers (coll. "Poètes d'aujourd'hui", 72). 172p.  
12cm.
- SIMONNET, Claude. 1962.  
QUENEAU DECHIFFRE. NOTES SUR Le Chiendent.  
Paris: Julliard (coll. "Dossiers des Lettres  
modernes"). Rééd. fac-similé: Paris /Genève:  
Slatkine, 1981. 183p. 21cm.

## 2.2. ARTICLES ET DIVERS

---

- ALEXANDRIAN, Sarane. 1974.  
LE SURREALISME ET LE REVE.  
Paris: Gallimard. 505p. 23cm.  
(Chap.: "Les structures de l'imaginaire chez  
Raymond Queneau".)
- ARNAUD, Noël. 1974.  
"Queneau, l'humour et la 'Pataphysique".  
MAGAZINE LITTERAIRE, n°94, pp.24-26. Cf. §2.3.
- ARNAUD, Noël. 1982.  
"Queneau et le Prix de l'Humour Noir".  
BULLETIN DES AMIS DE VALENTIN BRU, n°15, 25 nov.  
1982, pp.33-44.
- BALIGAND, Renée A. 1971.  
"Raymond Queneau artisan du langage".  
LE FRANCAIS DANS LE MONDE, n°84, 1971, p.6.
- BARTHES, Roland. 1964.  
"Zazie et la littérature".  
ESSAIS CRITIQUES. Paris: Ed, du Seuil, pp.125-131.  
Rééd. d'un art. paru dans CRITIQUE, 1969.
- BELAVAL, Yvon. 1975.  
"Raymond Queneau ou l'Encyclopédie poétique".  
CAHIERS DE L'HERNE, n°29, pp.74-78. Cf. §2.3.
- BENS, Jacques. 1966.  
"La Littérature potentielle".  
L'ARC, n°28, pp.43-51. Cf. §2.3. Rééd. dans ATLAS  
DE LITTERATURE POTENTIELLE: Paris, Gallimard  
(coll."Idées", 439), 1981, pp.22-23. Cf. §1.4.
- BENS, Jacques. 1980a.  
Article: "Raymond Queneau".  
Supplément à l'ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS. Paris:  
1980, s.v.
- BENS, Jacques. 1980b.  
"Entretiens".  
BULLETIN DES AMIS DE VALENTIN BRU, n°18, déc.  
1980, pp.43-109.
- BERGENS, Andrée. 1975.  
"Les Personnages de Raymond Queneau".  
CAHIER DE L'HERNE, n°29, pp.79-97. Cf. §2.3.

- BERGER, Pierre. 1952.  
 "Entretien avec Raymond Queneau".  
 LA GAZETTE DES LETTRES, n°19, 15 avr. 1952,  
 pp.16-22.
- BILLY, André. 1955.  
 "Raymond Queneau et le néo-français".  
 FIGARO LITTERAIRE, 25 juin 1955, p.2.
- BLANCHOT, Maurice. 1943.  
 "Romans mythologiques".  
 FAUX-PAS. Paris: Gallimard, pp.232-239.
- BLANCHOT, Maurice. 1947.  
 ALMANACH DES LETTRES, 1947.
- BLAVIER, André. 1955.  
 Notes en marge de l'exemplaire du mémoire de M.  
 Rorive (cf. §2.4.).  
 Reprises en partie dans 1961 (voir ci-dessous).
- BLAVIER, André. 1961.  
 "De l'humour (?) à la sagesse".  
 TEMPS MELES, n°50 spécial, pp.36-54. Cf. §2.3.
- BOSQUET, Alain. 1977.  
 "Le Rire jaune et noir de Queneau".  
 MAGAZINE LITTERAIRE, n°94, nov. 1974, pp.20-22.  
 Cf. §2.3.
- BOURDET, Denise. 1959.  
 "Raymond Queneau".  
 Rééd. d'un interview paru dans L'EXPRESS du 22  
 janv. 1959.  
 ENCRE SYMPATHIQUE. Paris: Grasset, 1966.  
 303p. 19cm. (Pp.250-258.)
- BOURGEADE, Pierre. 1968.  
 "Au tout début...".  
 LE MONDE, 26 oct. 1968, p.IV.
- BOYER, Régis. 1968.  
 "Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Vian,  
 Ionesco. Essai d'étude méthodique".  
 STUDIA NEOPHILOLOGICA, n°15 (2), 1968, pp.317-358.
- CALVINO, Italo / DELACAMPAGNE, C. 1979.  
 "Entretien avec C. Delacampagne".  
 LE MONDE DIMANCHE, 16 déc. 1979.
- CALVINO, Italo. 1981.  
 "Qui est Raymond Queneau?".  
 BULLETIN DES AMIS DE VALENTIN BRU, n°15, pp.5-21.  
 Cf. §2.3.

- CARADEC, François. 1966.  
 "Lectures d'une enfance".  
 L'ARC, n°28, pp. 29-32. Cf. §2.3.
- CHONEZ, Claudine. 1947.  
 "Instantanées".  
 LES NOUVELLES LITTERAIRES, n°1044, sept.1947.
- CHONEZ, Claudine. 1950-1951.  
 "Qu'est-ce que l'humour?" (I) et (II).  
 LES NOUVELLES LITTERAIRES, 28 déc. 1950 et 4 janv. 1951.
- CLANCIER, Anne. 1966.  
 "Manuel du parfait analysé".  
 L'ARC, n°28, pp.33-40. Cf. §2.3.
- CLANCIER, Georges-Emmanuel. 1975.  
 "Unité poétique et méthodique de l'oeuvre de Raymond Queneau".  
 CAHIER DE L'HERNE, n°29, pp.98-114.
- DAIX, Pierre. 1959.  
 "D'un comique nommé Queneau".  
 LES LETTRES FRANCAISES, 12 févr. 1959.
- DEBON, Claude. 1982.  
 "Réécriture et identité dans LE VOL D'ICARE".  
 Intervention au colloque Queneau de Verviers (1982). 14ff. dactylographiés. A paraître avec le compte-rendu des débats dans TEMPS MELES, n°17 à 20.
- DELACAMPAGNE, C. 1979.  
 Cf. supra: CALVINO, 1979.
- DOPPAGNE, Albert. 1973.  
 "Le néologisme chez Raymond Queneau".  
 CAHIER DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ETUDES FRANCAISES, 25 mai 1973, pp.91-107. Paris: Les Belles-Lettres.
- ETIEMBLE. 1975.  
 "Quelques mots sur Queneau et le Taoïsme".  
 ESSAIS DE LITTERATURE (VRAIMENT) GENERALE. 3ème éd. rev. et augm. Paris: Gallimard, pp.310-317.
- ETIEMBLE. 1980.  
 Préface et Notice.  
 PHILOSOPHES TAOISTES. Paris: Gallimard (coll. "Pleiade"), pp. I-CVI & 613-631.
- JONES, Louisa E. 1977.  
 "Event and invention: History in Queneau's LES FLEURS FLEUES".  
 SYMPOSIUM SYRACUSE, 31 (4), pp.323-336. New-York, 1977.



- JUIN, Hubert. 1961.  
 "La lecture, pour quoi faire?".  
 LES LETTRES FRANCAISES, n°892, 14-20 sept. 1961.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. 1967.  
 "Jeu et profondeur chez Raymond Queneau".  
 ECRITURE 67. <Cahiers du Cercle Interfacultaire de  
 littérature de l'Université de Liège>, 1967,  
 pp.45-52.
- LEIRIS, Michel. 1981.  
 Préface.  
 CONTES ET PROPOS, de Raymond Queneau. Paris:  
 Gallimard, 1981, pp.3-8. Cf. supra §1.3.
- LEON, Pierre. 1962.  
 "Phonétisme, graphisme et zazisme".  
 ETUDES DE LINGUISTIQUE APPLIQUEE, n°1, 1962,  
 pp.70-84. Paris: Didier.
- MAYA, Tristan. 1952.  
 "L'humour chez Queneau".  
 L'ECHO DU KATANGA, 31 juin 1952.
- MORIN, Violette. 1975.  
 "LE VOL D'ICARE ou l'art de la fugue".  
 CAHIER DE L'HERNE, n°29, pp.125-138. Cf. §2.3.
- PANAITESCU, Valeriu. 1974.  
 "Ressources comiques du troisième français dans  
 l'oeuvre de Raymond Queneau".  
 VIE ET LANGAGE, n°272, nov., pp.602-608, et n°273,  
 déc. 1974, pp.702-706. (Extraits de sa thèse, cf.  
 infra §2.4.).
- PANAITESCU, Valeriu. 1975.  
 "Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau".  
 CAHIER DE L'HERNE, n°29, pp.139-147. Cf. §2.3.
- PIATIER, Jacqueline. 1968.  
 "Le Vol D'Icare".  
 LE MONDE, 26 oct. 1968, p.V.
- PICARD, Raymond. 1959.  
 <Compte-rendu de ZAZIE DANS LE METRO>.  
 LA PENSEE FRANCAISE, 18, n°5, pp.45-46. New-York,  
 1959.
- PICON, Gaëtan. 1945-1975.  
 "Queneau plutôt à part".  
 CAHIER DE L'HERNE, n°29, pp.69-73. Cf. §2.3. Rééd.  
 d'un article paru dans CONFLUENCES (V) n°7, 1945,  
 pp.778-782, sous le titre: "De Queneau à Ramuz".
- PINGAUD, Bernard. 1959.  
 "Zazie dans le Métro".  
 ESPRIT, mars 1959, pp.531-533.



- PRINCE, Gerald. 1969.  
 "Noms équivoques dans l'oeuvre romanesque de Queneau".  
 ROMANCE NOTES 11 (1), Aut. 1969, pp.1-3.
- SAREIL, Jean. 1975.  
 "Sur le comique de Queneau".  
 CAHIER DE L'HERNE, n°29, pp.115-124. Cf. §2.3.
- SIMONNET, Claude. 1947.  
 "Raymond Queneau: la rhétorique".  
 CRITIQUE, n°13-14, juin-juil. 1947, pp.16-23.
- SIMONNET, Claude. 1959.  
 "La parodie et le thème de HAMLET chez Raymond Queneau".  
 LES LETTRES NOUVELLES, n°34, 16 déc. 1959,  
 p.12-17.
- WOLFROMM, Jean-Didier. 1974.  
 "SALLY, ouisqui, Zazie et cie".  
 MAGAZINE LITTERAIRE, n°94, nov. 1974, pp.17-19.  
 cf. §2.3.
- WRIGHT, Barbara. 1971.  
 "Introduction".  
 LES FLEURS BLEUES, de Raymond Queneau. Londres?  
 Methuen: 1971, pp.vi-xxviii.
- ZELTNER, Gerda. 1967.  
 "La perfection du non-être: Raymond Queneau".  
 LA GRANDE AVENTURE DU ROMAN FRANCAIS DU XX-EME  
 SIECLE. Trad. de l'allemand <lère éd. 1960>.  
 Paris: Gonthier, 1967, pp.77-85.

### 2.3. PERIODIQUES ET NUMEROS SPECIAUX

---

Deux périodiques sont entièrement consacrés à la vie et à l'oeuvre de Raymond Queneau:

- le BULLETIN DES AMIS DE VALENTIN BRU, organe de l'Association des A.V.B. (cf. §0.1.), depuis mai 1977. Le dernier numéro paru est le n°21;
- la revue TEMPS MELES, animée à Verviers par André Blavier, publie depuis 1978 des DOCUMENTS QUENEAU, et a consacré spécialement à Queneau ses numéros 5-6, 66-67, 50-52 (cf. §0.1.). Signalons les numéros 17 à 20 de TEMPS MELES - DOCUMENTS QUENEAU qui donneront l'intégrale des interventions et des débats au Premier Colloque Raymond Queneau de Verviers (août 1982).

Quelques revues ont consacré des numéros spéciaux à Raymond Queneau:

- le n°20 des DOSSIERS DU COLLEGE DE 'PATAPHYSIQUE, 22 Gidouille 89 EP (vulg. juil. 1962), intitulé "Quelques études sur les oeuvres de T.S. Raymond Queneau G.C.O.G.G.", avec N. Arnaud, J. Bens, J. Bierne, P.-F. David, etc.
- L'ARC, n°28, intitulé "Raymond Queneau", avec A. Frénaud, B. Pingaud, J.-P. Faye, Y. Belaval, et al., Aix-en-Provence, févr. 1966.
- le n°94 du MAGAZINE LITTERAIRE, intitulé "L'Irrévérent M. Queneau", avec J.-D. Wolfrohm, N. Arnaud, A. Bosquet, et al., nov. 1974.
- le n°29 des CAHIERS DE L'HERNE, intitulé "Queneau", dirigé par A. Bergens, avec G. Picon, Y. Belaval, A. Blavier, et al., Paris: L'Herne, 1975, 392p.
- le n°8 de PROSPICE, dirigée par Michael Edwards, avec A. Blavier, A. Calame, A. Camus, G. Charbonnier, M. Duras, M. Edwards, J. Queval, C. Rameil, B. Wright, et al.: Essex University, Portree-Isle of Skye (G. B.): The Aquila P.C. Ltd, 1978.

Signalons enfin le catalogue de l'exposition "Raymond Queneau plus intime", organisée en 1978 par la Bibliothèque Nationale: Paris: Imp. Nat., 1978.

#### 2.4. THESES ET MEMOIRES INEDITS

---

Les documents signalés ci-dessous sont disponibles au Centre de Documentation Raymond Queneau, à Verviers (cf. §0.1.). Sauf indication contraire, ils sont au format A4 et dactylographiés.

- BARRAS, Juliette. 1977.  
ANALYSE FORMELLE DU SIXIEME CHANT DE LA Petite  
Cosmogonie Portative DE RAYMOND QUENEAU.  
Mémoire de licence. Université de Fribourg. 92p.
- BRUSTLE, Johannes Georg. 1974.  
LE FRANCAIS TEL QU'"ON" LE PARLE DANS RAYMOND  
QUENEAU: Zazie Dans Le Métro.  
Mémoire sous la dir. de G. Plangg. 53p.
- CAMPANA-ROCHEFORT, Marie-Noëlle. 1980.  
"MOTS POUR MOTS": Les Fleurs Bleues DE RAYMOND  
QUENEAU.  
Mémoire de maîtrise, sous la dir. de M. Dazord.  
138p.
- CATON, Valerie. 1979.  
AETHETICS AS WISDOM. THE PURSUIT OF HARMONY IN THE  
NOVELS OF RAYMOND QUENEAU.  
Mémoire de Ph. D. University of Bristol: déc.  
1979. 377p.
- DAUBERCIES, Claude. 1960.  
LE JEU DES MOTS CHEZ RAYMOND QUENEAU.  
Mémoire de D.E.S. sous la dir. d'H. Roussel.  
Université de Lille: juin 1960. 239p.
- ENTENBERG, Lucienne Claudette M. 1974.  
RAYMOND QUENEAU: THE POETICS OF RELATIVITY.  
New-York: University of Rochester. 185p.
- FERTIG, Stanley Barton. 1982.  
UNE ECRITURE ENCYCLOPOETIQUE: FORMATION ET  
TRANSFORMATION CHEZ RAYMOND QUENEAU.  
Cambridge, Mass.: Harvard University, mai 1982.  
284p.

- FLIEGER, Jerry Aline. 1976.  
 IMPLICATIONS OF THE COMIC MODE IN CONTEMPORARY  
 FRENCH LITERATURE.  
 Mémoire de Ph. D. Berkeley, Calif.: Berkeley  
 University, 11 déc. 1976. (Format A5, extraits  
 disponibles à Verviers: pp.1 à 123).
- FOURNEL, Paul. 1970.  
 RAYMOND QUENEAU ROMANCIER ET LE PROBLEME DU  
 NEO-FRANCAIS.  
 Mémoire de maîtrise sous la dir. de P. Kuentz.  
 Paris: Vincennes (Paris VIII). 140p.
- FUNTANE, Joachim. 1977.  
 LA CREATION LEXICALE CHEZ RAYMOND QUENEAU.  
 Mémoire inachevé. 74p.
- GRANGE, André. 1961.  
 LA CREATION VERBALE DANS Zazie Dans Le Métro DE  
 RAYMOND QUENEAU.  
 Mémoire de D.E.S. Grenoble. 73p.
- KERSHNER, Richard Brandon. 1971.  
 JOYCE AND QUENEAU AS NOVELISTS: A COMPARATIVE  
 STUDY.  
 Thèse. Stanford University, déc. 1971. 271p.  
 (Format A5).
- KOGAN, Vivian. 1971.  
 RAYMOND QUENEAU: PATAPOETICS OF THE NOVEL.  
 <U.S.A. :> Brown University, aug. 1971. 146p.
- LEWI, Nathalie. 1976.  
 ETUDE SEMIOTIQUE DE Saint-Glinglin DE RAYMOND  
 QUENEAU.  
 Mémoire de maîtrise, sous la dir. de G. Idt.  
 Paris X (Nanterre). 137p.
- MICHELSON, David. 1969.  
 Zazie Dans Le Metro / RAYMOND QUENEAU LINGUISTE  
 DES PARIGOTS AND LA BELLE LANGUE FRANCOISE.  
 Mémoire de Ph. D. Cornell University. 98p. (Format  
 A5).
- PANAITESCU, Valeriu. 1971.  
 L'HUMOUR DE RAYMOND QUENEAU.  
 Thèse de doctorat. Iași: Université "Al. I. Cuza",  
 1971. 640p.
- PONCIN, Jean-Michel. 1980.  
 LA CITATION CHEZ RAYMOND QUENEAU. UNE SYSTEMATIQUE  
 DE LA REENONCIATION. LA DECEPTION DU DISCOURS.  
 Mémoire de licence. Université de Liège, faculté  
 de Philosophie et Lettres, 1979-1980. 173p.

- RORIVE, Malou. 1955.  
 LES ROMANS DE RAYMOND QUENEAU. CONSTRUCTION,  
 CONTINGENCE ET SAGESSE.  
 Mémoire de licence. Université de Liège, 1955.  
 100p.
- SANDERS, Carol. 1980.  
 LANGAGE ET ROMAN MODERNE: L'EXEMPLE DE RAYMOND  
 QUENEAU.  
 Thèse de Doctorat d'Université, sous la dir. de M.  
 Décaudin. Paris III (Sorbonne-Nouvelle), jan.  
 1980. 347p.
- SCHIPPER, Marthe. 1964.  
 LE FRANCAIS DE Zazie Dans Le Métro: "FRANCAIS DE  
 L'AVENIR"?  
 V.L.B. <?>. 136p.
- SHORLEY, Christopher Michael. 1977.  
 CRITICAL APPROACHES TO QUENEAU'S FICTION: A  
 CONSIDERATION OF LANGAGE, FORM, THEMES AND VALUES.  
 Mémoire de Ph.D. Oxford. 287p.
- SIMATOS, Isabelle. 1980.  
 LA RHETORIQUE DE DEDALE. TECHNIQUE ET FANTAISIE  
 VERBALE DE RAYMOND QUENEAU DANS Le Vol d'Icare.  
 Mémoire de maîtrise, sous la dir. de P.  
 Larthomas. Paris IV (Sorbonne), juin 1980. 150p.
- SLOWINSKI, Betty Jeannine. 1979.  
 TROIS ETAPES DE LA MODERNITE DE L'ECRITURE DE  
 RAYMOND QUENEAU: Loin De Rueil, Le Chiendent, ET  
 Saint-Glinglin.  
 Thèse. University of Pennsylvania, 1979. 184p.  
 (Format A5).
- SMOCK, Ann Austin. 1971.  
 THE NEW LANGUAGE OF RAYMOND QUENEAU'S NOVELS OR  
 "L'HISTOIRE: QU'EST-CE QUE CA FOUT?".  
 Mémoire de Ph. D. Yale University. 203p.
- STOLERIU.  
 Cf. PANAITESCU <pseud.>.
- VAN TREESE, Gilberte. 1964.  
 GLOSSAIRE POUR SERVIR A LA LECTURE DES ROMANS DE  
 RAYMOND QUENEAU.  
 Indiana University, 1964. 141p.
- WAAUF-LETHEN, Jutta. 1978.  
 QUELQUES ASPECTS DU LANGAGE ET DU STYLE DE Zazie  
 Dans Le Métro DE RAYMOND QUENEAU.  
 S.l. 71p.

### 3. REFERENCES THEORIQUES

---

#### 3.1. AUTOUR DE "HUMOUR", "COMIQUE", ETC. ET DE LA THEORIE DU JEU

---

Il est évident qu'un domaine aussi gigantesque ne saurait trouver ici une bibliographie, même suffisante. On se réfèrera, pour des recherches plus approfondies, à celles de D. Victoroff (1953), R. Escarpit (1960), C. Mauron (1964) ou V. Panaitescu-Stoleriu (1971). On a cité seulement ici les oeuvres signalées dans le cours du texte.

BAROJA, Pio. 1948.

OBRAS COMPLETAS, t.5, LA CAVERNA DEL HUMORISMO.  
Madrid: Biblioteca Nueva.

BAUDELAIRE, Charles. 1968.

OEUVRES COMPLETES, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques".  
Paris: Le Seuil (coll. "L'Intégrale"), pp.370-378.

BERGSON, Henri. 1924.

LE RIRE. ESSAI SUR LA SIGNIFICATION DU COMIQUE.  
Texte de la 23ème éd. rev. <1ère éd. 1899>. Paris:  
Presses Universitaires de France. 160p. 18cm.

BRETON, André. 1947.

ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR.  
Rééd. rev. 1ère éd. 1939. Paris: J.-J. Pauvert  
(coll. "Le Livre de poche", n°2739), 1966. 446p.  
17cm.

CALVET, Louis-Jean. 1980.

"Rire en français, parler français".  
LE FRANCAIS DANS LE MONDE, 151. Paris:  
Hachette-Larousse, févr.-mars 1980, pp.27-30.

CAZENEUVE, J. 1980.

"Introduction", "Le Jeu dans la société".  
ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, t.9 (s.v. "Jeu"). Paris.



- CHATEAU, Jean. 1950.  
 "Le sérieux et ses contraires".  
 REVUE PHILOSOPHIQUE, oct.-déc. 1950, p.456.
- DUPREEL, E. 1948.  
 SOCIOLOGIE GENERALE.  
 Paris: Presses Universitaires de France, 1948.  
 (Chap. "Le rire et les larmes", pp.61-65.)
- DUVIGNAUD, Jean. 1983.  
 "Il faut pouvoir rire de tout".  
 Interview par G.P. Pasternak. LE MONDE-DIMANCHE,  
 17 avr. 1983, p.XIV.
- EHRMANN, J. 1980.  
 "Jeu et rationalité".  
 ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, t.9 (s.v. "Jeu"). Paris.
- ELGOSY, Georges. 1979.  
 DE L'HUMOUR.  
 Paris: Denoël. 268p. In-8°.
- ESCARPIT, Robert. 1960.  
 L'HUMOUR.  
 Paris: Presses Universitaires de France (coll.  
 "Que sais-je", 877). 128p. 17cm.
- FELMAN, Shoshana. 1980.  
 LE SCANDALE DU CORPS PARLANT.  
 Paris: Ed. du Seuil. 224p. 21cm. ("Au-delà du  
 principe de félicité: la performance de l'humour",  
 pp.160 sq.)
- FREUD, Sigmund. 1905.  
 DER WITZ UND SEINE BEZIEHUNG ZUM UNBEWUSSTEN  
 <LE MOT D'ESPRIT ET SES RAPPORTS AVEC  
 L'INCONSCIENT>.  
 Trad. de l'allemand par M. Bonaparte et le Dr. M.  
 Nathan (1ère éd. fr. 1930). Paris: Gallimard  
 (coll. "Idées", 198), 1981. 408p. 17cm.
- FREUD, Sigmund. 1928.  
 "Der Humor" <"L'humour">.  
 IMAGO, vol. XIV, fasc. 1. Trad. en appendice au  
 MOT D'ESPRIT, op. cit., pp.399-408.
- GANNE, Pierre. 1960.  
 "De l'humour et de la foi".  
 CAHIERS PAUL CLAUDEL, 2. Paris: Gallimard, 1960,  
 pp. 236-269.

- GARAPON, Robert. 1957.  
 LA FANTAISIE VERBALE ET LE COMIQUE dans le  
 théâtre du Moyen-Age à la fin du XVIIème siècle.  
 Thèse 1955. Paris: Armand Colin. 368p. 25cm.
- GENETTE, Gérard. 1982.  
 Cf. §3.2., 1982, p.453.
- GUIRAUD, Pierre. 1976.  
 LES JEUX DE MOTS.  
 Paris: Presses Universitaires de France (coll.  
 "Que sais-je?", 1656). 128p. 17cm.
- JANKELEVITCH, Vladimir. 1964.  
 L'IRONIE.  
 Paris: Flammarion (coll. "Champs", 66). 186p.  
 18cm.
- LEROY, Claude. 1980.  
 "Limites non-frontières entre humour et  
 fantastique dans l'écriture surréaliste - Les  
 fantastiques"  
 CONTEMPORARY REVIEW LONDON, 611, pp. 65-72.
- MAURON, Charles. 1964.  
 PSYCHOCRITIQUE DU GENRE COMIQUE.  
 Paris: Corti. 188p. 23cm. Bibl. p.155.
- MOREAU, Joseph. 1958.  
 BULLETIN DU CENTRE D'ETUDES DE LITTERATURE  
 GENERALE, Bordeaux: Faculté des Lettres, fasc.VII,  
 réunion du 21 janv. 1958.
- MORIN, Violette. 1966.  
 "L'Histoire drôle".  
 COMMUNICATIONS, 8, pp.106-119.
- NOGUEZ, Dominique. 1969.  
 "Structure du langage humoristique".  
 REVUE D'ESTHETIQUE, 1, pp.37-54.
- PETITJEAN, Armand. 1936.  
 IMAGINATION ET REALISATION.  
 Paris: Denoël et Steele.
- POTTER, Stephen. 1954.  
 SENSE OF HUMOR.  
 Londres: Reinhardt.
- ROMAN-CSERMAK (de), G. 1980.  
 "Ethnologie du jeu".  
 ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, t.9 (s.v. "Jeu"). Paris.

SAUVY, Alfred. 1959.

"Rôle social et politique de l'humour".

LA NATURE SOCIALE. INTRODUCTION A LA PSYCHOLOGIE  
POLITIQUE. 2ème éd. rev. et mise à jour. Paris: A.  
Colin. 302p. 23cm. (Chap. 15, pp.203-217.)

VALERY, Paul. 1921.

Réponse au questionnaire de la revue AVENTURE.

AVENTURE, nov. 1921. Rééd. en fac-sim. Paris:  
J.-M. Place, 1975, pp.26-27.

VICTOROFF, David. 1953.

LE RIRE ET LE RISIBLE. Introduction à la  
psycho-sociologie du rire.

Paris: Presses Universitaires de France (coll.  
"Bibliothèque de philosophie contemporaine").  
198p. 21cm. Bibl. p.122.

### 3.2. SUR LA REENONCIATION

---

- ABASTADO, Claude. 1976.  
"Situation de la parodie".  
CAHIERS DU XX-EME SIECLE, 6. Paris: Klincksieck,  
pp.9-37.
- BAKHTINE, Mikhail.  
Cf. §3.3.
- BOUCHE, Claude. 1974.  
LAUTREAMONT / DU LIEU COMMUN A LA PARODIE.  
Paris: Larousse (coll. "Thèmes et textes"). 254p.  
17cm.
- COMPAGNON, Antoine. 1979.  
LA SECONDE MAIN / LE TRAVAIL DE LA CITATION.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Poétique"). 270p.  
20cm.
- GENETTE, Gérard. 1979.  
INTRODUCTION A L'ARCHITEXTE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Poétique"). 90p. 20cm.
- GENETTE, Gérard. 1982.  
PALIMPSESTES. LA LITTERATURE AU SECOND DEGRE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Poétique"). 260p.  
20cm.
- GENETTE, Gérard. 1983.  
"Transtextualités".  
MAGAZINE LITTERAIRE, n°192, févr. 1983, pp.40-41.
- IDT, Geneviève. 1974.  
"La Parodie, rhétorique ou lecture?"  
LE DISCOURS ET LE SUJET. Nanterre: Publications de  
l'Université Paris-X, pp.128-173.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. 1970.  
"L'archaïsme et ses fonctions stylistiques".  
LE FRANCAIS MODERNE, 28, pp.10-34.
- LEROY, Claude. 1974.  
"Si ce n'est toi... ou Macbeth contre Macbeth".  
LE DISCOURS ET LE SUJET. Nanterre: Publications de  
l'Université Paris-X.

### 3.3. LINGUISTIQUE ET THEORIE DU SENS

---

- ANGENOT, Marc. 1972.  
"Rhétorique surréaliste des jeux phoniques".  
LE FRANCAIS MODERNE, avr. 1972, pp.147-161.
- AUSTIN, John Langshan. 1970.  
QUAND DIRE C'EST FAIRE.  
Trad. de l'anglais par G. Lane. Paris: Ed. du  
Seuil (coll. "L'Ordre philosophique").
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970.  
PROBLEMES DE LA POETIQUE DE DOSTOIEVSKI.  
Trad. du russe par G. Verret. Lausanne: L'Age  
d'homme. 316p. 21cm.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978.  
ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN.  
Trad. du russe (éd. 1975). Paris: Gallimard (coll.  
"Bibliothèque des idées"). 488p. 23cm.
- BARTHES, Roland. 1953.  
LE DEGRE ZERO DE L'ECRITURE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Pierres vives"). 127p.  
21cm.  
Rééd. 1972, coll. "Points", 35. 187p. 18cm.
- BARTHES, Roland. 1966.  
"Introduction à l'analyse structurale des récits".  
COMMUNICATIONS, n°8. Rééd. dans POETIQUE DU RECIT,  
ouvrage collectif. Paris: Ed. du Seuil (coll.  
"Points", 78), 1977.
- BARTHES, Roland. 1970.  
S/Z.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Tel Quel"). Rééd.  
1976, coll. "Points", 70, 1976. 277p. 18cm.
- BARTHES, Roland. 1971.  
"Réponses".  
TEL QUEL, 47. Paris: Ed. du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1973.  
LE PLAISIR DU TEXTE.  
Paris: Ed. du Seuil. Rééd. coll. "Points", 135,  
1982. 108p. 18cm.

- BARTHES, Roland. 1975.  
 ROLAND BARTHES PAR LUI-MEME.  
 Paris: Ed. du Seuil (coll. "Ecrivains de toujours"). 191p. 18cm.
- BARTHES, Roland. 1978.  
 LECON.  
 Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 7 janv. 1977. Paris: Ed. du Seuil. 46p. 21cm.
- BENVENISTE, Emile. 1966.  
 PROBLEMES DE LINGUISTIQUE GENERALE (I).  
 Paris: Gallimard (coll. "Bibliothèque des Sciences Humaines"). 356p. 19cm.
- BENVENISTE, Emile. 1974.  
 PROBLEMES DE LINGUISTIQUE GENERALE (II).  
 Paris: Gallimard (coll. "Bibliothèque des Sciences Humaines"). 286p. 19cm.
- DELEUZE, Gilles. 1969.  
 LOGIQUE DU SENS.  
 Paris: Ed. de Minuit (coll. "Critique"). 392p. 22cm.
- DUBOIS, Jacques; EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; et al. 1970.  
 RHETORIQUE GENERALE.  
 Paris: Larousse (coll. "Langue et langage"). 206p. 21cm.
- DUCROT, Oswald / TODOROV, Tzvetan. 1972.  
 DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE.  
 Paris: Ed. du Seuil. 469p. 22cm.
- DUPRIEZ, Bernard. 1980.  
 GRADUS: LES PROCÉDES LITTÉRAIRES (DICTIONNAIRE).  
 Paris: Union Générale d'Éditions (coll. "10x18"). 543p. 17cm.
- GROUPE MU.  
 Voir supra Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., et al., 1970.
- JAKOBSON, Roman. 1963.  
 ESSAIS DE LINGUISTIQUE GENERALE (I).  
 Paris: Ed. de Minuit (coll. "Arguments", 14). 262p. 22cm. Rééd. coll. "Points", 17, 1970. 255p. 18cm.
- JAKOBSON, Roman. 1973.  
 ESSAIS DE LINGUISTIQUE GENERALE (II).  
 Paris: Ed. de Minuit (coll. "Arguments", 57). 320p. 22cm.



- KRISTEVA, Julia. 1969.  
SEMEIOTIKE. RECHERCHES POUR UNE SEMANALYSE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Tel Quel"). 379p.  
20cm.
- RECANATI, François. 1979.  
LA TRANSPARENCE ET L'ENONCIATION (POUR INTRODUIRE  
A LA PRAGMATIQUE).  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "L'Ordre  
philosophique"). 215p. 20cm.
- RECANATI, François. 1981.  
LES ENONCES PERFORMATIFS. CONTRIBUTION A LA  
PRAGMATIQUE.  
Paris: Ed. de Minuit (coll. "Propositions"). 287p.  
22cm.
- REY-DEBOVE, Josette. 1979.  
SEMIOTIQUE (Lexique).  
Paris: Presses Universitaires de France (coll.  
"Lexique"). 156p. 21cm.
- RICARDOU, Jean. 1973.  
LE NOUVEAU ROMAN.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Microcosme", 92).  
189p. 18cm.
- TODOROV, Tzvetan. 1971.  
POETIQUE DE LA PROSE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Poétique"). 256p.  
20cm.
- TODOROV, Tzvetan. 1972.  
Voir DUCROT, Oswald. 1972.
- TODOROV, Tzvetan. 1977.  
THEORIES DU SYMBOLE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Poétique"). 375p.  
20cm.
- TODOROV, Tzvetan. 1981.  
MIKHAIL BAKHTINE / LE PRINCIPE DIALOGIQUE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Poétique"). 318p.  
20cm.

#### 3.4. REFERENCES DIVERSES

---

- BLAVIER, André. 1982.  
LES FOUS LITTERAIRES.  
Paris: H. Veyrier. 924p. 24cm.
- BOURDIEU, Pierre. 1982.  
LECON SUR LA LECON.  
Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le  
vendredi 23 avr. 1982. Paris: Ed. de Minuit. 56p.  
18cm.
- BRETON, André. 1922.  
...  
LITTERATURE, 7 déc. 1922.
- BRETON, André. 1924.  
MANIFESTE DU SURREALISME.  
Rééd. Paris: Gallimard (coll. "Idées", 23), 1979.  
188p. 17cm.
- CIORAN, E.M. 1952.  
SYLLOGISMES DE L'AMERTUME.  
Paris: Gallimard (coll. "Idées", 361). 154p. 18cm.
- DERRIDA, Jacques. 1967.  
L'ECRITURE ET LA DIFFERENCE.  
Paris: Ed. du Seuil (coll. "Tel Quel"). 440p.  
20cm.
- DICTIONNAIRE DES CITATIONS FRANCAISES ET ETRANGERES.  
Sous la direction de R. Carlier, P. Josserand, S.  
S. de Sacy.  
Paris: Larousse, 1976. 896p. 24cm.
- DICTIONNAIRE LEXIS.  
Sous la direction de Jean Dubois.  
Paris: Larousse. 2109p. 24cm. 1969.
- FOUCAULT, Michel. 1966.  
LES MOTS ET LES CHOSES.  
Paris: Gallimard (coll. "Bibl. des Idées"). 400p.  
23cm.

- FOUCAULT, Michel. 1971.  
L'ORDRE DU DISCOURS.  
Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée  
le 2 déc. 1970. Paris: Gallimard. 82p. 19cm.
- FOUCAULT, Michel. 1972.  
HISTOIRE DE LA FOLIE A L'AGE CLASSIQUE.  
Paris: Gallimard (coll. "Bibl. des Histoires").  
615p. 22cm.
- HEIDEGGER, Martin. 1966.  
QUESTIONS III.  
Paris: Gallimard (coll. "Classiques de la  
philosophie"). 229p. 17cm.
- JANKELEVITCH, Vladimir. 1980a.  
LE JE-NE-SAIS-QUOI ET LE PRESQUE-RIEN, t.1, LA  
MANIERE ET L'OCCASION.  
Ed. rev. et augm. Paris: Ed. du Seuil (coll.  
"Points", 128). 152p. 18cm.
- JANKELEVITCH, Vladimir. 1980b.  
LE JE-NE-SAIS-QUOI ET LE PRESQUE-RIEN, t.2, LA  
MECONNAISSANCE / LE MALENTENDU.  
Ed. rev. et augm. Paris: Ed. du Seuil (coll.  
"Points", 134). 254p. 18cm.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1872-1876.  
DAS PHILOSOPHENBUCH - LE LIVRE DU PHILOSOPHE.  
Ed. bilingue par A.K. Marietti. Paris: Aubier  
-Flammarion, 1969. 254p. 18cm.
- PAULHAN, Jean. 1939.  
LES HAIN-TENYS, POESIE DE DISPUTE.  
Paris: Gallimard. 216p. 18cm.
- ROSSET, Clément. 1979.  
L'OBJET SINGULIER.  
Paris: Ed. de Minuit (coll. "Critique"). 109p.  
22cm.

## TABLES DES MATIERES

---

### AVANT-TEXTE

- Remerciements ..... p.3
- Sommaire ..... p.4
- Remarques Préliminaires ..... p.5

1) notes bibliographiques; 2) abréviations des oeuvres de Queneau; 3) références terminologiques; 4) le choix d'un adjectif; 5) remarque technique.

### 0. INTRODUCTION

- 0.1. LA PREMIERE PAGE DES FLEURS BLEUES ..... p.8
- 0.2. UN OBJET DIFFICILE A CERNER ..... p.10
- 0.3. UNE DEFINITION  
RESTREINTE ET PROVISoire ..... p.13
- 0.4. COMMENCER PAR LE SIGNIFIANT ..... p.16

PREMIERE PARTIE:  
L'"HUMOUR" COMME DESORDRE TEXTUEL

1. LA DESORGANISATION A TOUS LES NIVEAUX .....	p.21
1.1. UNE ANTI-RHETORIQUE ? .....	p.21
1.1.1. LES METABOLES SINGULIERES .....	p.21
(A) Morphologie .....	p.21
(B) Lexique .....	p.22
(C) Syntaxe .....	p.23
L'"humour" comme système de la faute .....	p.24
1.1.2. LE DESORDRE DE BABEL .....	p.25
Généralités .....	p.25
Dissonances diachroniques .....	p.27
Dissonances synchroniques .....	p.29
1.2. LES APPARENCES D'UNE SUBVERSION DU RECIT .....	p.33
1.2.1. PERVERSIONS CHRONOLOGIQUES .....	p.33
Le contrepoint .....	p.34
Anachronismes .....	p.36
1.2.2. LE STATUT PROBLEMATIQUE DES PERSONNAGES .....	p.37
1.2.3. UN ANTI-REALISME ? .....	p.40
1.2.4. LA LOGIQUE DANS TOUS SES ETATS .....	p.43
2. LA SUBVERSION ET SES CONTRESENS .....	p.48
2.1. L'"HUMOUR" COMME METALANGAGE .....	p.48
Une critique pragmatique du signe .....	p.48
Métalangage, mise en abîme, roman textuel .....	p.51

2.2. 1'"HUMOUR" COMME JEU PUR .....	p.55
Un refus absolu du sens ? .....	p.55
Le jeu comme épistémologie .....	p.59
L'oeuvre comme jeu .....	p.60
Une systématique du jeu .....	p.61
2.3. LES CONTRE-SENS DU NON-SENS: LES RETOURS DU SERIEUX .....	p.64
Refus de l'Humour Noir .....	p.64
L'"humour" comme narcissisme .....	p.68
L'"humour" comme agression .....	p.70
Retour du sérieux .....	p.72
3. TOURS ET DETOURS DU SENS .....	p.75
3.1. LE SENS CACHE: L'"HUMOUR" COMME CRYPTOGRAMME .....	p.75
Effet pervers du Sérieux... .....	p.76
Effet sérieux du Pervers... .....	p.77
Les cryptogrammes .....	p.79
3.2. LE FOÏSONNEMENT DU SENS .....	p.81
Les diaphores .....	p.82
Les antanaclases .....	p.84
Les équivoques forcées .....	p.86
3.3. LES SINGULARITES DE L'ENONCIATION "HUMORISTIQUE" .....	p.89
La diffusion contextuelle .....	p.89
La dimension pragmatique .....	p.91
Présence du sujet .....	p.94
Une improvisation perpétuelle .....	p.95
L'"humour" comme "faire-plaisir" .....	p.97



DEUXIEME PARTIE:  
L'"HUMOUR" COMME DESORDRE INTERTEXTUEL

4. DE LA CITATION A L'ALLUSION: LA REENONCIATION "HUMORISTIQUE" .....	p.100
4.0. GENERALITES .....	p.100
Présence de l'intertextualité .....	p.100
Situation de la réénonciation dans l'oeuvre de Raymond Queneau .....	p.101
Structures de la réénonciation .....	p.103
Les malentendus de la réécriture .....	p.104
4.1. ORIGINE DES ENONCES REPETES .....	p.106
4.1.1. LA CITATION TEXTUELLE .....	p.107
L'auto-citation .....	p.107
Les citations textuelles d'auteurs .....	p.109
4.1.2. LA REENONCIATION DISCURSIVE .....	p.110
"La jactance" .....	p.112
4.2. LE TRAVAIL DE L'"HUMOUR" SUR LES ENONCES REPETES .....	p.114
4.2.1. LE DEGRE ZERO .....	p.114
4.2.2. LES MODALITES DE LA TRANSFORMATION ....	p.117
Perversion des indices de la citation .....	p.116
La remotivation .....	p.117
La substitution .....	p.118
4.2.3. LA REFERENCE .....	p.120
L'imitation .....	p.120
L'allusion .....	p.122

5. LES ENJEUX DE LA REENONCIATION "HUMORISTIQUE" .....	p.124
5.1. CE QU'ON RISQUE A FAUSSER LA REPETITION... .....	p.124
5.1.1. LES IMPLICATIONS DE LA REENONCIATION SERIEUSE .....	p.124
Usage valorisant de la réécriture .....	p.125
Usage dévalorisant du texte: la citation fautive .....	p.127
Usage dévalorisant du discours: le stéréotype .....	p.128
5.1.2. LE CONTREPIED DE L'"HUMORISTE" .....	p.129
La force coercitive du discours .....	p.129
L'incertitude du faire-semblant .....	p.131
5.2. CE QU'ON GAGNE A JOUER LA REECRITURE .....	p.135
5.2.1. UNE POSITION ORIGINALE DANS LE CHAMP CULTUREL .....	p.135
5.2.2. LE POLYVOCALISME .....	p.138
5.2.3. L'AUTEUR INSAISSISSABLE .....	p.141
5.3. UN EXEMPLE DE PERVERSION DU SERIEUX: L'"HUMOUR" ET LA PHILOSOPHIE .....	p.144
5.3.1. LA PRESENCE DES TEXTES .....	p.145
5.3.2. L'"HUMOUR" COMME FABULATION DU DISCOURS PHILOSOPHIQUE .....	p.148
5.3.3. L'EFFET PARADOXAL D'UNE ECRITURE PERVERSE .....	p.152

TROISIEME PARTIE:  
L'"HUMOUR" COMME JUBILATION DU DESORDRE

6. NOUER ET DENOUER L'APORIE DU SENS .....	p.157
6.1. LE MOUVEMENT PERPETUEL .....	p.157
Le Jeu comme Manque .....	p.157
L'impossible gravité .....	p.159
Maintenir l'incertitude .....	p.161
L'"humour" rend à l'étrangeté .....	p.164
6.2. L'"HUMOUR": LE PLAISIR EN ACTE .....	p.166
L'"humour" comme faire .....	p.166
Le Faire comme plaisir .....	p.169
7. L'ECONOMIE DU PLAISIR DE L'"HUMOUR" .....	p.171
7.1. LES ENJEUX LIBIDINAUX .....	p.171
Plaisir de jouer, plaisir de jouir .....	p.171
L'"humour" comme défoulement .....	p.173
La régression .....	p.174
Dévalorisation de l'"humour" .....	p.176
Autres sources de plaisir .....	p.177
7.2. L'"HUMOUR" COMME POETIQUE DU PLAISIR .....	p.181
Création et motivation poétique .....	p.182
La Fantaisie comme liberté créatrice .....	p.183
7.3. LA DIMENSION SOCIALE DE L'"HUMOUR" .....	p.187
L'"humour" comme séduction .....	p.187
La fonction de la connivence .....	p.189
La connivence nécessaire .....	p.192
Les risques de la connivence .....	p.193
La connivence confortée .....	p.194

## 8. UNE CONCLINTRODUCTION

8.1. SE MEFIER DES MOTS .....	p.197
8.2. "SE CONTREDIRE EST LE PROPRE DE QUENEAU" .....	p.199
8.3. L'"HUMOUR" COMME COMPLEXE .....	p.202
8.4. REVALORISER L'INACHEVEMENT .....	p.205

## BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE

0. DOCUMENTATION .....	p.209
0.1. Ressources .....	p.210
0.2. Bibliographies .....	p.210
1. OEUVRES DE QUENEAU .....	p.211
1.1. Poésie .....	p.211
1.2. Romans .....	p.213
1.3. Essais et divers .....	p.215
1.4. Oeuvres en collaboration .....	p.216
1.5. Traductions .....	p.216
1.6. Préfaces, éditions, etc. ....	p.217
1.7. Articles divers .....	p.217
2. OEUVRES SUR QUENEAU .....	p.218
2.1. Monographies .....	p.218
2.2. Articles et divers .....	p.219
2.3. Périodiques et numéros spéciaux .....	p.224
2.4. Thèses et mémoires manuscrits .....	p.225
3. REFERENCES THEORIQUES .....	p.228
3.1. Sur Humour, Comique, Ironie, etc. et sur le jeu .....	p.228
3.2. Sur la réénonciation .....	p.232
3.3. Linguistique et théorie du sens .....	p.233
3.4. Références diverses .....	p.236