

RAYMOND QUENEAU

*Œuvres
complètes*

I

ÉDITION ÉTABLIE PAR CLAUDE DEBON

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1989
*pour les textes rassemblés ou publiés pour la première fois
dans la présente édition, et pour l'appareil critique de celle-ci.
Les mentions particulières de copyright
figurent au verso des pages de faux titre.*

CE VOLUME CONTIENT :

Introduction
Note sur la présente édition
Chronologie

SI TU T'IMAGINES

Chêne et chien

Les Ziaux

L'Instant fatal

BUCOLIQUES

MONUMENTS

PETITE COSMOGONIE PORTATIVE

LE CHANT DU STYRÈNE

LE CHIEN À LA MANDOLINE

Le Chien à la mandoline

Sonnets

CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES

COURIR LES RUES

BATTRE LA CAMPAGNE

FENDRE LES FLOTS

MORALE ÉLÉMENTAIRE

POÈMES PUBLIÉS, NON REPRIS EN VOLUME

POÈMES INÉDITS

CHANSONS

TEXTES SURREALISTES

SOUVENIRS INÉDITS

Bibliographie

Discographie

établies par Claude Rameil

Notices, notes et variantes

INTRODUCTION

Les poèmes écrits par Raymond Queneau tout au long de sa vie ne représentent pas, contrairement à ce que pourrait penser un amateur pressé de ses romans les plus célèbres, une activité secondaire, encore moins un jeu ou un délassement. Prose et poésie procèdent de la même activité créatrice et, pour reprendre l'expression de Mallarmé, s'allument de reflets réciproques¹.

Aussi d'emblée doit-on justifier la publication d'un volume qui rassemble, dans l'ordre chronologique de leur parution, les recueils de poèmes publiés par Queneau. Elle ne manque pas en effet de soulever des difficultés majeures.

*Queneau a, de sa jeunesse à sa mort, élaboré parallèlement une œuvre poétique et une œuvre romanesque. Lorsqu'il publie son premier roman en 1933, *Le Chiendent*, il a déjà engrangé de nombreux poèmes qui ne seront publiés que dix ans plus tard, dans *Les Ziaux*. Au fil des ans, romans et recueils poétiques alternent. Queneau prend soin de rappeler périodiquement à son public qu'il est poète, ne serait-ce qu'en regroupant ses publications antérieures : par deux fois, avec *Si tu t'imagines* en 1952 dont il procurera une nouvelle édition en 1968, puis avec *Le Chien à la mandoline* en 1965. Plus il avance en âge et en notoriété, plus le goût et la pratique de la poésie s'affirment chez lui : c'est la trilogie *Courir les rues*, *Battre la campagne*, *Fendre les flots* en 1967, 1968 et 1969, puis, couronnant le tout en 1975, un an avant sa mort, *Morale élé-**

1. Variations sur un sujet, «Crise de vers», *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, p. 360-368.

mentaire. On chercherait en vain, chez les grands auteurs français contemporains, pareil exemple de création continue dans deux genres réputés fort différents. Les noms qui viennent à l'esprit, Aragon, André Pieyre de Mandiargues, et surtout Boris Vian, comme on pouvait s'y attendre, ne présentent pas le phénomène avec une telle ampleur.

On le sait : Queneau l'a dit et on l'a beaucoup redit après lui, la raison toute simple de cette double démarche est qu'en réalité elle n'en forme qu'une. Le roman pour Queneau est ou plutôt doit être un poème. Non pas une sorte de poème en prose poétique, ce qui impliquerait une « inspiration » et un « contenu » qui restent problématiques, mais un poème à forme fixe, avec de fortes contraintes structurales et les effets de répétition propres à ce genre¹. Le roman-poème est long, le poème court : voilà toute la différence. Il est vrai au demeurant que le glissement des genres se manifeste tout au long de l'œuvre : les romans, outre leur structure poétique, contiennent parfois des poèmes ou virent au poème. Les poèmes, eux, glissent vers le narratif — la Petite cosmogonie portative en est la meilleure illustration —, ne refusent pas le dialogue, mettent en scène des personnages. Poèmes-catalogues ou poèmes-descriptions ne gardent du poème traditionnel qu'un signe extérieur : le passage à la ligne. Courir les rues prétend d'ailleurs n'être pas un recueil de poèmes. Quant à Chêne et chien, roman en vers, il opère la fusion totale des deux genres. Plus avant, on sent que la relation entretenue par Queneau avec son œuvre ne distingue pas nettement le roman et le poème. Le premier est d'abord fiction, mise en scène de voix étrangères, polyphonie. Le poème, lui, serait plutôt monophonique. Si cette opposition de Bakhtine² mérite d'être fortement nuancée, surtout lorsqu'on pense à la poésie moderne, elle marque toutefois une relation de l'écrivain à son écrit toute différente. La distance qu'implique la polyphonie dans le roman se trouve réduite dans le poème où l'énonciation est assumée sans transition, ou avec des transitions plus légères. Or cette opposition tend à s'atténuer, voire à s'effacer, chez Queneau. D'abord parce que le « je » s'avance toujours masqué³, et qu'il existe peu de poèmes lyriques, à la première personne

1. Queneau a développé ce point de vue dans l'article « Technique du roman », repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1965.

2. Ces notions ont été développées par M. Bakhtine dans *Poétique de Dostoïevsky* (Seuil, 1970).

3. *Larvatus prodeo*, « je m'avance masqué », est une expression de

du singulier. Lorsque le « je » est venu naturellement sous sa plume, il se hâte de le remplacer par une troisième personne. Ensuite parce que la polyphonie des romans de Queneau, très riche, s'ordonne autour de pôles sensibles, plutôt que politiques, idéologiques ou sociaux. On a remarqué à quel point les personnages de Queneau, y compris les plus objectivement antipathiques, sont traités malgré tout avec une sorte de tendresse. Pour prendre un exemple contraire, quand Stendhal fait parler d'autres voix que celles de ses héros, les stéréotypes qu'elles charrient sont objet de répulsion, voire de haine. Quand Mme Cloche dans *Le Chiendent* rêve de devenir une bourgeoise ou Dominique Belhôtel d'ouvrir un bordel pour accéder également à la bourgeoisie, ces personnages ne parviennent pas à devenir odieux. C'est que la vision du monde chez Queneau est, en dépit des apparences, fortement centripète. Le monde n'est jamais que son expérience intime du monde, celle de ses relations avec les gens, ou avec les livres. Rien de plus autobiographique au sens large du terme¹ que son œuvre, comme l'avait si pertinemment pressenti Claude Simonnet dès 1947, à propos de textes pourtant peu susceptibles à première vue d'être riches en confidences : les *Exercices de style*, *Pictogrammes* et *Bucoliques*². Cela signifie qu'à chaque roman écrit par Queneau, comme à chaque poème, un compte se règle avec lui-même, avec sa vie intellectuelle, spirituelle, sentimentale, voire avec sa vie anecdotique. C'est aussi ce qui lui permet de renverser les propositions traditionnelles et d'écrire en exergue au Dimanche de la vie : « Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite. »

Si cette activité littéraire est unifiée par son projet, elle l'est aussi par sa pratique. Roman comme poème tendent souvent à se muer en critique du roman et critique du poème. Queneau sait mettre à nu dans l'un et l'autre cas les conventions qui gouvernent ces genres et en tirer le meilleur parti. De là ce ton commun aux romans et aux poèmes, d'une innocence retorse qui ne dissocie jamais l'exercice de la sensibilité et celui d'une intelligence décapante.

Cette unité de l'écriture ne manque donc pas de présenter des

Descartes (*Logitationes privatae*, *Œuvres*, éd. Adam et Tannery, tome X, p. 213). Vincent Tuquedenne la reprend à son compte dans *Les Derniers Jours* (Gallimard, p. 51).

1. Le « sens large » déborde la notion d'autobiographie entendue comme un genre, illustré par les confessions, les journaux intimes, etc.

2. *Critique*, tome III, n° 13-14, 1947.

difficultés à qui entreprend une édition de l'œuvre complète. La logique aurait dû imposer un ordre chronologique qui fit alterner, comme ce fut le cas dans la vie, romans et poèmes. Une telle rupture avec nos habitudes de lecture n'aurait pas manqué d'audace, ni de pertinence. Malheureusement cette solution, qui eût été la meilleure dans l'esprit, se heurtait à des problèmes qu'il était difficile de surmonter. Queneau en effet ne s'est pas contenté de publier des recueils de poèmes et des romans. De nombreux articles dans des domaines variés, des préfaces aux catalogues de peinture, une pièce de théâtre, En passant, les fameux Exercices de style, qui échappent aux catégories littéraires traditionnelles, jalonnent aussi sa vie d'écrivain. On voit la difficulté et les risques qu'il y aurait à émietter l'ensemble de l'œuvre, en la publiant selon des critères purement chronologiques. La question des inédits est plus redoutable encore. Queneau a conservé un grand nombre de textes, écrits depuis son adolescence jusqu'à la fin de sa vie, et qu'il n'a jamais publiés. Il eût été très délicat, toujours dans l'hypothèse d'une publication chronologique de l'œuvre entière, de les situer selon la date de leur composition à leur place parmi les autres textes. Les contraintes de la pratique l'ayant emporté sur celle de la logique ont donc imposé une publication qui tint compte des genres traditionnels, poésie, romans, œuvres diverses, réservant pour ce premier volume ce qui relève de la poésie au sens strict.

Un tel choix présente à son tour des avantages : il rend plus sensibles l'importance quantitative de l'œuvre poétique, son évolution et, au-delà, son unité. Queneau a publié treize recueils de poèmes : Chêne et chien, Les Ziaux et L'Instant fatal, réunis dans Si tu t'imagines; Bucoliques, Monuments, Petite cosmogonie portative à quoi s'ajoute Le Chant du styrène; Le Chien à la mandoline et Sonnets, réunis dans Le Chien à la mandoline; Cent mille milliards de poèmes, le plus court de tous et en même temps le plus long de tous les volumes jamais publiés sur la planète si l'on considère le temps qu'il faudrait pour le lire en entier, Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots, enfin Morale élémentaire. Très peu de poèmes publiés séparément n'ont pas été repris en recueil. On les trouvera à la suite de Morale élémentaire. Queneau avait gardé dans ses dossiers environ trois cents poèmes inédits, publiés ici pour la première fois. En tout, presque 1 300 poèmes, d'une longueur très variable, puisqu'ils vont du monostique au poème en six chants que forme la Petite cosmogonie

portative, en passant par le très long poème inédit intitulé «Discorde mélodie des terrains d'épandage». Queneau a écrit aussi des chansons, qui trouvaient tout naturellement leur place dans cet ouvrage.

À cet ensemble qui, malgré son importance, n'aurait constitué pour un livre de la Pléiade qu'un volume assez mince, ont été joints d'une part des «textes surréalistes» inédits, à l'exception des deux premiers déjà publiés en revue¹ et, pour terminer le volume, des ébauches de récits autobiographiques également inédits. Avec ce premier tome des œuvres complètes de R. Queneau nous avons souhaité en effet ouvrir l'accès à un «Queneau plus intime», pour reprendre le titre de l'exposition organisée à la Bibliothèque nationale en avril 1978. Grâce aux documents mis à la disposition de l'éditeur, et tout particulièrement grâce au Journal², et aux poèmes inédits, le mystère de la création poétique s'éclaircit quelque peu. Les textes surréalistes, écrits pendant une période essentielle de sa formation d'écrivain, les souvenirs de l'enfance et du service militaire, contribuent, dans le même esprit, à ce relatif dévoilement, dont devrait bénéficier l'intelligence de l'œuvre tout entière.

Entre les premiers poèmes conservés par Queneau sans qu'il ait voulu les publier et les derniers qu'il a écrits, plus de cinquante-cinq ans se sont écoulés, pendant lesquels l'histoire de la poésie n'est pas allée sans remous ni changements, de dada à Tel Quel et au-delà. Queneau n'est pas resté à l'écart des courants de son temps, et, en dépit de l'originalité de son œuvre, il serait faux de l'en dissocier. Il convient pourtant de bien marquer d'ores et déjà sa distance plutôt que son assentiment, son parti pris d'anti-conformisme, qui peut aller jusqu'à un véritable isolement intellectuel.

En 1938, dans la revue *Volontés*, Queneau prône le «désencombrement». Nous croyons être riches de connaissances accumulées. En réalité, «la richesse intellectuelle n'est que pauvreté; elle cache une misère; elle n'atteint jamais l'ampleur d'un acte humain véritable³». Une des raisons du dénuement réel que masque cette pseudo-richesse tient au phénomène de la mode. Queneau la dénonce avec force dans deux articles parus dans *La Bête noire* en 1935. À l'en croire, il aurait même consenti à «procurer» *Le Voyage en Grèce*, unique-

1. Voir la Note sur le texte, p. 1580.

2. Sur le journal de Queneau, voir p. xxxviii.

3. «Richesse et limite», *Volontés*, n° 4, 20 mars 1938. Repris dans *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, 1973, p. 98.

ment pour reprendre ces deux articles : « L'histoire de la culture occidentale ne se présente plus, ni comme une évolution continue, une série de progrès, ni comme un processus dialectique, une lutte de tendances aboutissant à des formes de plus en plus hautes, mais elle apparaît comme une incohérente succession d'engouements dont quelques-uns n'arrivent pas à durer quelques mois, et de lassitudes, qui elles, sont bien définitives¹. » C'est à une telle lumière qu'il convient d'aborder l'œuvre poétique de Queneau. Elle se situe délibérément à contre-courant. Non que sa position se définisse négativement : ne pas faire ce que fait la majorité, ce qui serait encore une forme de non-conformisme lié à une mode. Il s'agit tout simplement pour lui de s'installer — sans confort — dans la durée du classicisme.

Cette notion est le maître mot de toutes les réflexions de Queneau sur la poésie. Pour les comprendre il faut d'abord nous « désencombrer » des critères qui dictent aujourd'hui notre appréciation de la poésie. Certes, tout au long du *xx^e* siècle, la poésie a bougé. Les écrits de Ponge, Michaux, Tardieu, Michel Deguy, Denis Roche, Bonnefoy, Lorand Gaspar par exemple sont, à des degrés divers, bien éloignés de ce qui se faisait en poésie dans le premier tiers du siècle. Il n'empêche que, peu ou prou, l'aune à laquelle on mesure la poésie moderne reste l'image. Sans entrer dans l'historique de cette hégémonie, il est assez clair que la « révolution » poétique, depuis Rimbaud, s'est faite autour de cette notion capitale. Ce qu'implique ce parti pris est dénoncé avec vigueur par Queneau dans l'analyse critique du livre de Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique*², qui peut passer pour son propre art poétique : la poésie ne se limite pas au lyrisme ; le lyrisme ne se limite pas à la métaphysique ; le poète n'est ni un primitif, ni un mystique, ni un médium, ni un prophète, ni un fou ; l'histoire de la poésie française ne commence pas avec les romantiques et ne progresse pas jusqu'à « Paul Éluard en passant par Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont³ ». Ces négations engendrent les affirmations suivantes : il existe des genres poétiques. Queneau propose l'exemple de V. Hugo, qui « nous a laissé de convaincants exemples de poésie épique, et de

1. « La Mode intellectuelle », *La Bête noire*, n° 1, 1^{er} avril 1935, repris dans *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 60.

2. « Lyrisme et poésie », *Volontés*, n° 6, 1^{er} juin 1938. Repris dans *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 112 et suiv.

3. Queneau a eu le projet d'écrire une histoire de la poésie française. On trouve cette note isolée dans un dossier, s. d. : « Brouillons prolégomènes d'une histoire de la poésie française ».

poésie satirique, et de poésie comique, et de poésie dramatique, et de poésie didactique»; le procès de l'exploitation exclusive de la métaphore s'inscrit dans le procès plus vaste des théories et de la pratique surréalistes, comme processus de libération : « Une autre bien fautive idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore¹. » De là cette définition célèbre : « Le poète n'est jamais inspiré parce que maître de ce qui apparaît aux autres comme inspiration. Il n'attend pas que l'inspiration lui tombe du ciel comme des ortolans tout rôtis. Il sait chasser et pratique l'incontestable proverbe Aide-toi, le ciel t'aidera. Il n'est jamais inspiré parce qu'il l'est sans cesse, parce que les puissances de la poésie sont toujours à sa disposition, sujettes à sa volonté, soumises à son activité propre. Il n'a pas besoin d'aller chercher dans l'absorption de substances soporifiques la source de son génie² » ; à la conception romantique du poète — et Queneau s'insurge avec fougue contre la théorie de Lombroso qui assimile le génie à la folie — il oppose l'artiste-artisan, sans pour autant minimiser la fonction de l'art. Ce point est capital, car on sait trop comment les lecteurs de Queneau ont tendance à le transformer en pur rhétoricien, en manipulateur des mots, en habile. Pourtant ses convictions à cet égard sont hautement affirmées. Il dénonce la gratuité de l'art : « Il ne suffit pas de dire, ni de bien dire, mais il faut que cela vaille d'être dit. Mais qu'est-ce qui vaut d'être dit ? La réponse ne peut être évitée : ce qui est utile. / L'art, la poésie, la littérature est ce qui exprime les réalités naturelles (cosmiques, universelles) et les réalités sociales (anthropologiques, humaines) et ce qui transforme (les réalités naturelles et les réalités sociales). [...] Ce qui est partiel ne vaut d'être dit que dans la mesure où y frémit un germe d'universalité³. » La longue citation de Daumal sur la poétique hindoue dans le même recueil⁴, à laquelle

1. « Qu'est-ce que l'art ? » *Volontés*, n° 3, 20 février 1938. Repris dans *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 94.

2. « Le Plus et le Moins », *Volontés*, n° 8, 1^{er} août 1938. Repris dans *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 126.

3. « Qu'est-ce que l'art ? », art. cité, p. 94-95.

4. « Le Plus et le Moins », article cité, *Le Voyage en Grèce*, p. 128.

Queneau apporte son adhésion, assigne à la poésie la fonction la plus haute : «un moyen d'aider notre raison déficiente à accéder à l'enseignement sans voiles de la vérité». Ce qui implique la plus grande modestie. Vers 1970, le Club de poésie du lycée Camille Jullian de Bordeaux lui demande : qu'est-ce que la poésie? Voici sa réponse, empruntée à Mallarmé : «La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. / Le mot "seule" appelle peut-être quelques réserves¹.»

Enfin Queneau voit dans l'évolution de la poésie française l'histoire d'une dévalorisation. On se référera sur ce point à l'article «Qu'est-ce que l'art?» dont des fragments ont déjà été cités. Il dénonce tout particulièrement la mode de l'inachèvement, le goût de l'ébauche, de l'esquisse préférée à l'œuvre définitive, «le principe de la supériorité de la recherche sur la découverte²». C'est le thème développé dans «Le Plus et le Moins³».

Cette perspective historique comme ses propres goûts le conduisent à affirmer encore à contre-courant la grandeur de Victor Hugo, à réhabiliter d'autres poètes «déclassés» de nos jours, comme Malherbe, Boileau, Chénier, Delille, voire Jean-Baptiste Rousseau et Le Franc de Pompignan, ces deux derniers «non méprisables⁴». En bon classique, il fait l'éloge de l'imitation. Et l'on pourra trouver sur ces points une conclusion des plus fermes dans l'article où il répond à une note de Jean Wahl : «Son sens même [au classique véritable] est d'être une nouveauté continuelle : renouvellement constant, de générations en générations, des œuvres anciennes; originalité réelle des œuvres nouvelles. Et cette originalité repose toujours sur une connaissance de la tradition et des œuvres anciennes; l'imitation en est toujours la source⁵.»

1. Document conservé dans les dossiers de R. Queneau. La phrase de Mallarmé est tirée de la lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884 (*Correspondance II*, Gallimard, p. 266).

2. *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 93.

3. *Ibid.*, p. 122 et suiv. D'autant plus émouvants apparaissent à cette lumière ces deux vers de l'«Inspiration» dans *Battre la campagne* : «Combien de poèmes brisés / que ne recueille aucun recueil». Ils justifient en partie à nos yeux la publication des poèmes inédits que l'auteur ne considérait pas comme achevés.

4. *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 149.

5. «James Joyce, auteur classique», *Volontés*, n° 9, 1^{er} septembre 1938. Repris dans *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 134.

Sans doute faut-il faire la part de ces théories, toutes datées de la veille de la guerre, d'une violence polémique qui s'atténuera par la suite, en particulier à l'égard du surréalisme. Elles sont aussi contemporaines de préoccupations spiritualistes revivifiées en 1935, avec la lecture du livre de Paul Brunton, *L'Inde secrète*¹, et sous l'influence de René Guénon. Dans ses *Entretiens plus tardifs avec Georges Charbonnier*, Queneau dénierait au langage tout pouvoir de vérité². Contradictions et incertitudes sont les marques d'une pensée vivante et qui ne cesse de se remettre en question. On n'insistera cependant jamais assez sur la force et l'originalité des positions de Queneau à l'époque où elles sont imprimées. Il a lutté de toutes ses forces contre certaines prétentions de la pensée moderne tendant à se couper de la culture classique dévalorisée ou défigurée, contre ses recours à l'irrationalité comme forme suprême de connaissance, privilège réservé à quelques-uns dont la rationalité était déjà supérieure. Queneau s'est voulu le dernier des dupes.

Les conséquences concrètes de ces théories dans les poèmes de Queneau sont assez visibles. Bien avant de fonder l'Oulipo avec François Le Lionnais et d'en tirer quelque parti dans sa création poétique, il se sert d'abord des contraintes d'une structure. Le rythme est une composante fondamentale de ses poèmes. Non seulement il a utilisé la gêne exquise des poèmes à forme fixe et tout particulièrement le sonnet, «suprême combine³» — un de ses recueils n'est composé que de sonnets — mais il a su tirer tous les partis possibles des strophes et du «plus bel écrin de la langue française⁴», l'alexandrin, réputé inutilisable au XX^e siècle. Même dans *Courir les rues* qui semble souvent à la limite du prosaïque, Queneau ne renonce ni à l'assonance ni même à la rime, encore moins à l'anaphore à valeur rythmique. Le sommet de cet attachement à la structure rythmique, dont il n'est guère besoin de marquer l'écart avec l'ensemble de la production poétique moderne, fille du vers libre et du poème en prose, est atteint avec la création, dans la première partie de *Morale élémentaire*, d'un poème à forme fixe, que Valeriu Panaitescu a proposé d'appeler

1. Voir dans ce volume la Chronologie, en 1935.

2. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962.

3. «Invraisemblables sornettes des sodomites convertis», *Le Chien à la mandoline*, p. 312.

4. «L'Alexandrinisme des origines à nos jours», *ibid.*, p. 316.

« quennet¹ ». Cette structure paraît promise à quelque avenir, si l'on en juge par la fortune qu'elle a déjà connue auprès de plusieurs membres de l'Oulipo².

Attachement à la tradition du vers français rythmé et rimé ne signifie cependant pas pure et simple reconduction. Queneau joue librement de ces contraintes, avec des audaces qui manifestent les potentialités qu'elles recèlent. Ainsi par exemple de l'alexandrin dans la Petite cosmogonie portative, dont les douze syllabes sont ces comédiens « graves comme au Français, sérieux comme des pitres³ » qui s'amuse en fin de vers à toutes sortes d'acrobaties que réproouve la morale prosodique.

Dans un entretien, en 1949, on demandait à Queneau : Aimez-vous la poésie et laquelle? Il répondit : « La belle poésie qui chante⁴ ». Si l'on peut émettre des réserves sur l'aspect mélodique de la poésie de Queneau, il reste que ses poèmes sont d'abord à dire, et à entendre.

Pas à voir, et en cela il se démarque encore des tendances de son temps. On sait la fortune qu'ont connue au xx^e siècle les exemples du « Coup de dés » de Mallarmé et les calligrammes d'Apollinaire. Queneau, qui a aimé et jugé la peinture de son temps — ou plutôt certains peintres de son temps — n'est pas un visuel en poésie. Il lui arrive sans doute de mettre un vers en relief, d'utiliser les ressources de la typographie, l'italique, les capitales, de décaler une strophe. Mais ces procédés sont utilisés avec la plus grande discrétion. Il a critiqué l'évolution de la syntaxe mallarméenne vers un pur graphisme, sans rapport avec la lecture à haute voix⁵. Il n'apprécie pas non plus les calligrammes d'Apollinaire : « Quant à la poésie qui commence avec la stupéfiante convention de la rime pour l'œil, elle aboutit, et ne peut aboutir, qu'aux calligrammes et à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard⁶. »

1. « Le Quennet », *Les Amis de Valentin Brû*, n° 19, 2^e trim. 1982, p. 33.

2. Voir par exemple « Élémentaire moral » de Paul Fournel, dans *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, coll. Folio Essais n° 109, 1981, p. 347.

3. « L'Alexandrinisme des origines à nos jours », *Le Chien à la mandoline*, p. 316.

4. Entretien avec André Gillois : « Qui êtes-vous ? » (R.T.F., 26 novembre 1949). Repris dans *Qui êtes-vous ?* d'A. Gillois, coll. L'Air du temps, Gallimard, 1953.

5. « L'Écrivain et le Langage », *Volontés*, n° 19, juillet 1939. Repris dans *Le Voyage en Grèce*, ouvr. cité, p. 184.

6. *Bâtons, chiffres et lettres*, ouvr. cité, p. 20. Voir également, *ibid.*, p. 285, « Délire typographique ».

Le rythme cependant ne fait pas le poème, la chose est connue aussi bien que son exemple canonique, l'alexandrin hélas disparu des voitures du métro : « Le train ne partira que les portes fermées... » Et puisque le « stupéfiant image » n'est pas non plus le matériau du poète, avec quoi Queneau va-t-il faire de la poésie ? La recette est simple :

Prenez un mot prenez-en deux
faites-les cuir' comme des œufs
prenez un petit bout de sens
puis un grand morceau d'innocence
faites chauffer à petit feu
au petit feu de la technique
versez la sauce énigmatique
saupoudrez de quelques étoiles
poivrez et puis mettez les voiles¹[...]

C'est dans « la chair chaude des mots² » que réside leur pouvoir. On voit ce qui distingue le mot de l'image. La seconde, qu'elle débouche sur l'analogie ou crée un court-circuit, dépasse et embrase le mot au-delà de lui-même. Il est emporté, avalé, oublié dans une autre lumière. Queneau goûte le mot pour lui-même et en lui-même.

Aussi n'hésite-t-il pas à le modeler à son goût, à le déformer, à le transformer. Sa première intervention pour changer la face des mots a beaucoup contribué à sa célébrité littéraire et n'est pas propre à l'écriture poétique : il s'agit du « néo-français » et de la graphie phonétique. Queneau a raconté dans « Écrit en 1937³ » l'itinéraire qui l'a conduit, des Pieds Nickelés au démotique en passant par Vendryes et l'argot découvert pendant le service militaire, à la nécessité de créer un « troisième français », qui correspondît vraiment à la langue populaire. Dès 1930 — et on en aperçoit une amorce antérieure dans les textes surréalistes⁴ — il inaugure cette nouvelle langue dans deux « chansons », « Maigrir » et « La Pendule ». Queneau n'a jamais codifié l'orthographe phonétique, à preuve les graphies différentes d'un même poème : dans Bâtons, chiffres et lettres, il cite « Maigrir » dans une version très différente de celle qui sera publiée dans Les Ziaux. Le premier vers, en 1937, « Y en a qui mégrice su la tère », se

1. « Pour un art poétique (suite) », *Le Chien à la mandoline*, p. 270.
2. Titre d'un poème dans *Le Chien à la mandoline*, p. 317.
3. Repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, ouvr. cité, p. 11 à 26.
4. Voir la note 2, p. 1045.

transformera en « Y en a qui maigrissent sulla terre ». Dire que ces transformations affectent l'orthographe traditionnelle est peu dire : elles créent une nouvelle langue. L'agglutination (« padutou », « jmégris », « Seskilya »), la restauration de la prononciation (« Boulevard », « passque ») révèlent d'emblée leurs vertus poétiques et comiques. Au-delà d'une fidélité à la langue orale, le créateur découvre un monde nouveau, étrange, déconcertant : « Mézalar, mézalar, késkon nobtyin ! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, ranvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonrvyin pa. On Irekoné pudutou, lfransé, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninvèrsanbarbasé stupéfiant. Avrédit, sémém maran. Jérлу tousuit lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré¹. » L'orthographe n'est pas le seul aspect de la réforme du français prônée par Queneau en 1937. Vocabulaire et syntaxe doivent également rendre compte du français parlé². Queneau ne se fait pas faute d'emprunter de nombreux termes à l'argot et à la langue populaire et nous ne développerons pas ce point, trop évident. Les règles de la syntaxe en revanche ne sont guère bouleversées dans les vers. On trouve pourtant au moins une fois un exemple intéressant de syntaxe populaire proche du chinook³ dans *Le Chien à la mandoline* : « il l'a pourtant bien reçu sur la gueule : le monsieur le pot de fleur⁴ ».

Enfin certains cas relèvent à la fois du néo-français et des nécessités prosodiques. Lorsque le poète écrit par exemple dans *Chêne et chien* : « Fils unique, exempleu du déclin de la France », il rend moins compte d'une prononciation populaire qu'il ne met en évidence une règle prosodique : la prononciation de la voyelle devant une consonne. Il se trouve cependant en l'occurrence que cette voyelle finale est normalement atone et ne devrait pas être accentuée. Cette accentuation produit un effet de sens : le mot « exempleu » est mis dans la bouche de la bourgeoisie française de droite qui réproouve la dénatalité. La prononciation mime alors la certitude du droit et du bien.

Queneau fera de cette découverte du néo-français une des composantes de son écriture poétique et romanesque. Bien conscient toutefois que l'exploitation systématique du procédé serait lassante, il n'en fait jamais un usage abusif. Il l'abandonne même dans ses derniers écrits et

1. « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, ouvr. cité, p. 22.

2. *Ibid.*, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 13.

4. « Autre poème avec des points de suspension », p. 293.