

ARIANE

revue d'études littéraires françaises

13

Littérature et Culture

organisation
KELLY BASÍLIO



LISBOA, 1995

«Troubles du langage romanesque ou le roman-poème: *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau» – Résumé de thèse (Mestrado en Littérature Française)

Maria da Conceição Teixeira Varela

Universidade do Minho

Une fois évincé, dans le texte quenien, le caractère linguistique institutionnel de l'expérience opérée sur la langue française – sur les plans lexical, morphosyntaxique, phonologique et orthographique – à un moment donné de son histoire contemporaine, une question semble inévitable: qu'est-ce qui fait d'un énoncé, centré *a priori* sur un aspect du langage humain, une oeuvre littéraire?

C'est là qu'il faut probablement chercher la cause du malaise qui, bien avant la relance de la critique sur Queneau, à la fin des années 80, justifiait l'absence d'une recherche scientifique sur *Zazie...* (Paris, Gallimard, 1959), sous le prétexte paradoxal soit de l'*apparente* «absence de sérieux» inhérente à l'oeuvre, soit du degré de difficulté du roman, résultant précisément de la «futilité» que lui attribuait une certaine critique.

On ne peut évidemment s'en tenir à l'intention quenienne et conclure que *Zazie...* étant un roman, c'est donc une oeuvre littéraire. D'autant plus que le problème linguistique (central), à savoir «l'ortographe fonétique» – appelée aussi «le troisième français» –, ou bien le jeu sur le signifiant si l'on situe la problématique dans une perspective plus littéraire, ne garantissent pas au départ la littérarité du texte. Mieux, si littérarité il y a, elle ne peut être que *conditionnelle* – selon une nomenclature genettienne –, c'est-à-dire que le texte ne peut, suivant les caractéristiques susmentionnées, *devenir* littéraire qu'en fonction de certaines conditions et de certaines circonstances. Certes, «la littérature est l'art du langage», objet et instrument astucieusement travaillés par l'auteur. Néanmoins, la manipulation des mots ou leur agencement en phrases ne constituent pas en soi un produit artistique et littéraire.

Dans l'interrogation du rapport entre diction et littérarité dans le texte, on constate rapidement que «l'ortographe fonétique» confère à l'écriture quenienne le dépaysement verbal, dans ce lieu de conventions qu'est l'écrit français romanesque traditionnel. On constate aussi que cette écriture postule une continuité (et non plus une rupture) entre l'usage oral et l'usage

écrit de la langue, dans un projet global intitulé «le néo-français». Et cette ambition ne vise pas uniquement l'innovation didactique polémique de l'orthographe. Dans les dialogues, qui composent l'essentiel du texte, le sujet parlant situe le mot ou la phrase par rapport à la réalité objective, et par rapport surtout à la réalité subjective du monde et de la norme du langage, objet et moyen de la création. Le jeu verbal onomasiologique, le comique lexical, grotesque et rhétorique, alors même qu'ils soulignent la relativité de l'intérêt exclusivement linguistique du texte, confèrent indubitablement à l'option graphique une valeur stylistique, et simultanément au jeu un caractère poétique. La langue française, d'abord matériau sonore, fait non pas de systématisations mais de récurrences, d'échos de toutes sortes, seuls visibles et *expérimentables* à l'écrit, suppose chez Queneau un encodage oral poétique du texte écrit, où, selon l'intention de l'écrivain, l'oral devient *style - l'oralisé* - et l'écriture, littéraire.

Le langage, en tant que capacité de communication spécifique à l'espèce humaine, englobe dans notre démarche le système de signes vocaux utilisé par les locuteurs queniens; *mais* il englobe aussi la langue particulière invoquée par l'auteur dans la visée romanesque. Après, donc, l'analyse de la langue particulière et des diverses réalisations possibles de cette langue par les locuteurs queniens, l'approche de la relation entre le sujet principal de cette mise en fonctionnement de la langue et *le langage romanesque* semble obligatoire, si l'on veut expliquer la singularité de cette parole principale, sa motivation dans la rentabilité poétique du néo-français. En somme, le passage inéluctable aux lois virtuelles qui gouvernent l'organisation textuelle, analysée à partir de sa forme verbale.

Le langage populaire et argotique, prioritaire dans le texte, apporte à l'énoncé dynamisme, spontanéité et un apparent laisser-aller. Mais l'incursion vers la poésie manifestée par le travail indéniable de cette oralité laisse supposer de même, sous cette apparente fluidité naturelle, un travail sérieux du rythme et de la forme, à dessein d'en faire un poème en prose ou en vers libres, tel que l'était déjà, de façon assumée, sous la désignation de «roman en vers», *Chêne et chien* (1932). En lutte contre la verbalisation automatique de la pensée, Queneau, à l'instar de Flaubert et surtout des Anglo-Saxons, notamment W. Faulkner, structure rigidement la progression et la forme romanesques, anticipant sur l'esprit oulipien dont il sera imprégné. La forme narrative la plus fixe supporte la forme linguistique la plus libre, dans un art poétique pris entre ces deux extrêmes, «le poème de Queneau, mais aussi bien le roman de Queneau, le roman-poème ou le poème-roman (oscillant) entre ambition et modestie, extrême élaboration et désinvolture extrême». Le mélange des genres est patent dans la coexistence des caractéristiques reconnues aux deux formes; rythme (et prosodie), rimes et

répétitions (et redondances) côtoient l'aspect lyrique et métaphorique du poème dans la forme romanesque hybride où ne manque pas l'expression d'une sorte d'éthique de l'écrivain qui, selon la tradition joycienne et contrairement au lyrisme surréaliste, est aussi supposé transformer le comportement du lecteur, par l'écriture et le langage.