

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR
HÉLÈNE DECHAMPLAIN**

**L'IRONIE LITTÉRAIRE DANS *LES FLEURS BLEUES*
DE RAYMOND QUENEAU**

DÉCEMBRE 2004

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a reçu l'aide de Lucie Guillemette, l'appui de Matthieu Poirier, les encouragements de Réjeanne Lebel ainsi que l'amitié de Dominique Bouchard.

Merci sincèrement.

Sourit soit qui y voit du mal

Le duc d'Anges dans une vie parallèle

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	10
IRONIE LITTÉRAIRE : HISTOIRE ET RÉACTUALISATION	
1.1 SURVOL DE LA PRODUCTION THÉORIQUE CONTEMPORAINE	11
1.2 ORIGINES ET ESSENCE DE L'IRONIE LITTÉRAIRE	16
1.3 VERS UNE THÉORIE MODERNE DE L'IRONIE LITTÉRAIRE	22
1.4 L'IRONIE LITTÉRAIRE CHEZ RAYOND QUENEAU	26
CHAPITRE II	30
LA PARODIE COMME PRATIQUE TEXTUELLE DE L'IRONIE LITTÉRAIRE : REGARD SUR LE SACRILÈGE DES FORMES ET DES CONVENTIONS DU ROMAN DANS <i>LES FLEURS BLEUES</i>	
2.1 IRONIE RHÉTORIQUE ET PARODIE : STRUCTURE ET FONCTIONNEMENT	30
2.2 PARODIE MODERNE : UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE NON DÉVALORISANTE ...	34
2.3 LA PARODIE ET <i>LES FLEURS BLEUES</i>	38
2.3.1 <i>Les lieux communs du roman historique</i>	38
2.3.2 <i>Sur l'histoire de l'historiographie</i>	43
2.3.3 <i>Mélange de genres romanesques : réflexion sur le roman</i>	49
CHAPITRE III	53
UN PROCÉDÉ CRÉATEUR D'IRONIE : LA CONTRAINTE MATHÉMATIQUE	
3.1 IRONIE ET CONTRAINTE : UN RAPPROCHEMENT INSENSÉ	53
3.2 QUENEAU, OULIPO, CONTRAINTE ET RECHERCHE FORMELLE	55
3.3 CONTRAINDRE <i>LES FLEURS BLEUES</i>	60
3.3.1 <i>Chiffres et sens</i>	61
3.3.2 <i>Rythme poétique et personnages</i>	64
CONCLUSION	69
ANNEXE I	74
BIBLIOGRAPHIE	81

INTRODUCTION

D'abord, on croit à une blague un tantinet laborieuse. Puis on est amusé par la loufoquerie de l'histoire. Enfin, on découvre que ce n'est pas seulement drôle, mais profond. Et alors, gaffe! Il faut s'arrêter, sous peine de prolifération de cellules grises.

(M L, « Gaffe! Restent *Les fleurs* », *Le Canard enchaîné*, 21 juillet 1965 (DR))

Dès l'incipit du texte *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau, l'humour est à l'avant-plan. Sous la forme du comique, la fantaisie de Raymond Queneau s'exerce notamment à travers le jeu sur le langage : mots-valises, calembours, fatrasie. D'autres procédés, tels que le brouillage des registres de langue¹ et « l'ortographe fonétique² », créent des effets humoristiques.

Cependant, si l'auteur se réjouit de faire rire son lectorat³, il ne lutte pas moins pour libérer « l'humoriste, prisonnier du cocasse⁴ ». Rangé auprès

¹ Familiarités (« se pointa »), archaïsmes (« palefroi », « ru »), pédantismes (« un tantinet soit peu ») colorent les dialogues entre le duc d'Auge et Cidrolin et suscitent un sourire chez le lecteur par leur proximité.

² Queneau recourait constamment aux parlers populaires et à l'orthographe phonétique afin de libérer la langue française des conventions qui freinent son évolution normale.

³ Comme le dit lui-même l'auteur : « Épui sisaférir, tan mye : jécripa pour anmiélé lmond ». *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 22.

⁴ Raymond QUENEAU, *Œuvres complètes de Sally Mara*, Paris, Gallimard, 1962, p. 352.

« des auteurs qui réjouissent ⁵ » par le grand public, les manuels scolaires et les ouvrages d'histoire littéraire, Queneau est à la merci de l'opinion commune voulant que « son œuvre [soit] gratuite, détachée des contingences. L'actualité y pénétr[ant] à peine et seulement à la faveur d'une plaisanterie. [...] Le rire jailli[ssant] à l'état pur ⁶ ». Or, dans l'article « L'humour et ses victimes », paru en 1938 dans *Volontés* ⁷, l'auteur mène campagne contre la désaffectation de l'humour. Le véritable humour, selon Queneau, comporte un sens particulier :

C'est « une chose pour faire entendre une autre », sur le plan du comique (sur le plan du tragique, ce serait le symbole), et encore ce comique doit-il être discret, mesuré; l'humour c'est la sobriété du rire ⁸.

Cette « autre chose », à peine esquissée dans cet extrait, l'auteur la spécifie lors d'un entretien avec Marguerite Duras :

Dans *Zazie dans le métro*, il y a un moment où Gabriel, qui vient de faire son numéro de danseuse de charme, est un peu mon porte-parole. Une dame lui dit : « Comme vous avez été drôle ! » et il répond : « Il n'y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art ! ⁹ ».

Bien sûr, la notion « d'art » se conçoit ici dans le sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire comme une *technè*, comme un savoir-faire, visant à produire un artifice, ou, dans une perspective plus moderne, à dénoncer l'artifice. Comme le fait remarquer le critique Gerald Prince, l'auteur de

⁵ Expression empruntée à Jean-Charles CHABANNE, « Rire et philosophie dans l'œuvre de Raymond Queneau », *Rire et littérature*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 82.

⁶ Jean SAREIL, « Sur le comique de Queneau » *Cahier de l'Herne*, vol. 29, 1975, p. 124.

⁷ Texte qu'on retrouve dans *Le voyage en Grèce* (du même auteur), Paris, Gallimard, 1973, p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ « Uneuravek ». *L'Express*, 22 janvier 1959, p. 22-23. Cité par Carole BOISVERT, « Les composantes de l'humour chez Raymond Queneau ». M.A. (Études Littéraires), Montréal, Université de Montréal, 1990, p. 1.

Zazie dans le métro s'inscrit dans le renoncement de la *mimèsis* en « renvers[ant] les données habituelles du genre romanesque ¹⁰ ». Ainsi, au-delà du rire, il faut apercevoir l'entreprise sérieuse de l'auteur. Tel Socrate dissimulant un juste savoir sous une ignorance feinte et une apparence ridicule, il faut démasquer la face cachée du rire chez Queneau.

Prince a bien fait ressortir un tel projet en plaçant l'œuvre de l'auteur « sous le signe de l'anti-roman ¹¹ » à l'exception faite d'*Odile* et d'*Un rude hiver*, récits au « sens gidien du terme ¹² », et de *Chêne et chien*, roman autobiographique. L'analyse de la production romanesque de l'écrivain a su éclairer les formes et les procédés utilisés afin d'attirer l'attention du lecteur sur les composantes du roman. Règle générale, il semble que c'est « l'histoire même racontée par l'écrivain qui prend à contre-pied les histoires romanesques traditionnelles ¹³ ». Que ce soit sous la forme d'un roman initiatique (*Zazie dans le métro*), policier (*Pierrot mon ami*) ou historique (*Les fleurs bleues*), l'auteur transcende les poncifs déterminés par la classification générique. De sorte que, où il y a crime, il n'y a pas nécessairement de criminel ou de détective (ni même de crime à la rigueur), où il y a initiation, l'initié adopte une attitude de « je-m'en-

¹⁰ Gerald PRINCE, « Queneau et l'anti-roman », *Neophilologus*, vol. 55, 1971, p. 33.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

foutiste! » et où il y a apparence de récit historique, il y a des anachronismes et une lecture peu banale de l'histoire.

La structure circulaire de la plupart des créations littéraires de Queneau participe à la remise en cause de la notion de roman. Selon Prince :

conférer à un roman une forme circulaire, c'est forcer le lecteur à rebrousser chemin en amorçant à un moment donné un mouvement en sens inverse dans la progression du récit, c'est l'obliger à prendre le contre-pied des données qu'il a acquises et à déconstruire en quelque sorte tout ce qu'il a patiemment construit. C'est aussi renverser la caractéristique la plus fondamentale peut-être du roman traditionnel. Celui-ci est un genre temporel par excellence ¹⁴.

De plus, cette forme parfaitement fermée sur elle-même invite l'œuvre à devenir « une création autonome, qui se tiendrait d'elle-même par la force et la rigueur de son organisation, sans besoin d'attaches extérieures ¹⁵ ».

À l'instar de Gerald Prince, nous pensons que *Les fleurs bleues* mettent à l'épreuve tout système de catégorisation générique, de délimitation littéraire. Publié en 1965, ce roman fait suite au *Chiendent* (1933), aux *Exercices de style* (1947) et aux *Cent mille milliards de poèmes* (1961), autant de textes écrits avec ce souci de la forme et le goût de l'exploration. Inspiré par *La machine à remonter le temps* de H. G. Wells et par l'apologue chinois de Tchouang-tseu, l'auteur présente une fiction

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

fantaisiste où deux histoires indépendantes sont présentées en alternance – celle du duc d'Auge, chevalier haut en couleur, et celle de Cidrolin, homme sans qualité des temps modernes – différentes temporellement – le duc parcourt le temps pendant exactement sept siècles en passant par les années 1264, 1439, 1614, 1789 et 1964, tandis que Cidrolin demeure dans une inactivité totale sur sa péniche au cœur d'un décor parisien des années 1960 – mais qui se rejoindront finalement aux derniers chapitres avant d'être séparées de nouveau par un grand déluge qui ramène le duc d'Auge à son point initial.

Nous nous proposons cependant d'apporter de nouveaux éléments à l'analyse de Prince. À la lumière de l'article « De l'ironie en tant que principe littéraire ¹⁶ » et de la monographie de Monique Yaari intitulée *Ironie paradoxale et ironie poétique* ¹⁷, nous pensons que le parti pris anti-romanesque des *Fleurs bleues* s'affirme aussi par le biais d'une ironie littéraire qui influe sur les structures formelles pour les discréditer.

Nous nous inspirons des travaux de Friedrich Schlegel qui a développé une approche moderne du concept « d'ironie en tant que principe esthétique reflétant une certaine philosophie, mettant en question aussi bien l'art que la réalité, constituant le ressort de l'esprit même d'une

¹⁶ Beda ALLEMANN, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 385-398.

¹⁷ Monique YAARI, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1998, 277 p.

œuvre, et à cet égard utilisant certains procédés stylistiques et structuraux¹⁸ ». À partir des théories sur l'ironie romantique élaborées par le philosophe allemand, Monique Yaari échafaude une théorie de l'ironie moderne. S'appuyant sur la thèse de Tzvetan Todorov, qui fait coïncider à certains égards la théorie du discours et la théorie du genre, Yaari procède à une analyse générique de l'ironie. Elle en arrive à la conclusion que si, comme l'affirme Todorov

tout fait de genre (théorique ou empirique) peut être conçu comme un développement (historique) d'un fait de parole, allant de l'énoncé au discours, alors l'évolution de l'ironie telle qu'[elle] l'envisage, d'un trope ou d'une structure antiphrasique localisée, à un principe structural du discours puis de l'œuvre, pour arriver à régir enfin tout un corpus littéraire et à se manifester comme dominante de la production artistique à certaines époques, notamment l'époque moderne, se trouve parfaitement fondée en théorie¹⁹.

C'est ainsi que l'ironie ressort comme un genre artistique quasi-définatoire de la modernité « jou[ant] un rôle dans la transformation qui va du réalisme au symbolisme et au surréalisme, puis au roman dit "hétérogène" et au (Nouveau) Nouveau Roman²⁰ ». Elle désigne un ensemble de procédés participant à la rupture de l'illusion mimétique. Seulement, à la différence de l'anti-texte, le roman ironique ne se limite pas au démantèlement des structures du texte scolastique, car il recherche en dehors de ses limites des motifs nouveaux et hybrides, conférant à la structure un caractère incongru. En ce sens, nous croyons que les

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 244.

audaces formelles, les articulations anti-romanesques parvenant à se dégager des critères normatifs et à participer à une métacritique relèvent, dans *Les fleurs bleues*, de l'ironie littéraire telle qu'elle a été décrite par Yaari.

Parallèlement à ces considérations sur le roman, nous poursuivrons un deuxième objectif à caractère plus théorique. De fait, en plus de présenter un intérêt au plan de l'analyse de la structure, *Les fleurs bleues* invite, par la richesse de ses formes, à une réflexion autour des procédés littéraires nous mettant en présence d'une ironie toute moderne. En raison du profond intérêt de l'auteur pour la technique, l'invention et la contrainte mathématique qui conditionnent son écriture, il nous semble permis d'envisager une manifestation particulièrement intéressante, voire inédite, de l'ironie littéraire.

Pour répondre à de telles exigences, il va de soi que nous prendrons soin, dans un premier temps, de circonscrire le concept d'ironie pour mieux cerner la question de l'ironie moderne dans un contexte littéraire.

Nous nous efforcerons, dans un deuxième temps, de montrer comment le recours à la parodie peut constituer une stratégie pour l'ironie moderne. Il s'agit, dans cette étude, de s'interroger sur la surabondance de parodies formelles des genres romanesques et leur contiguïté dans le texte. En

effet, Queneau multiplie les effets stylistiques qui ne sont pas sans rappeler le nouveau roman (la description de la casquette d'Onésiphore se veut un pastiche à la Robbe-Grillet), le roman de chevalerie (châteaux, royauté, croisades), le roman policier (l'énigme de la clôture vandalisée), le tout coexistant de façon burlesque. La structure du roman, quant à elle, allie le fantastique (le passé anachronique, le duc qui traverse sept siècles comme si de rien n'était, les chevaux parlants) et le réalisme (celui de la vie parisienne contemporaine : des bistrots, des passants, des autobus), lesquels se juxtaposent et se confondent parfois. À cet égard, les travaux de Linda Hutcheon nous semblent les plus appropriés. Ses recherches sur la parodie durant les années 1970 et 1980 font état de configurations fort proches des aspects formels de l'ironie dite « romantique ». Dans sa forme moderne, héritière de la conscience textuelle romantique, l'ironie est, selon Hutcheon, un agent actif d'un type de parodie sérieuse, c'est-à-dire non dévalorisante et non ridiculisante, participant à la mise en relief de la « littérarité de l'illusion du texte ²¹ ».

Conformément à notre deuxième objectif, nous démontrerons, enfin, que la pratique oulipienne de la contrainte participe à la mise à distance ironique du texte. Nous verrons entre autres que les règles auxquelles l'écriture contrainte est soumise tendent non pas vers un modèle institutionnel, mais répondent plutôt, pour reprendre l'expression de

²¹ Linda HUTCHEON, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467.

Christelle Reggiani, à « une rhétorique de la distinction qui s'efforce de saper le modèle textuel dominant pour en faire émerger un nouveau ²² ». L'écriture contrainte, tel « un jeu dont on invente les règles et auquel on obéit ²³ », vise, « de la part de l'auteur, la recherche d'une certaine perfection formelle ²⁴ ». Dans cette optique, nous croyons que le texte contraint et parodique prolonge l'un des sous-objectifs de l'OULIPO ²⁵, dont Queneau est le co-fondateur, qui est de « tirer les lieux communs des structures des lieux communs » afin d'atteindre « l'Absolu, dont, selon Jarry, "les clichés sont l'armature" ²⁶ ».

²² Christelle REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec – l'OULIPO*, Saint-Pierre-Du-Mont Cedex, Editions InterUniversitaires, 1999, p. 375.

²³ Raymond QUENEAU cité par Daniel COMPÈRE, « L'OULIPO, écriture et critique du roman », *Études romanesques 3 : mythologie de l'écriture et roman*, Paris, Lettres modernes, 1995, p. 152.

²⁴ Marc LAPPRAND, *Poétique de l'OULIPO*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1998, p. 58.

²⁵ L'OULIPO (l'Ouvroir de Littérature Potentielle), fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, est un petit groupe de recherches de littérature expérimentale réunissant certains écrivains et mathématiciens intéressés par la recherche de nouvelles structures de langage fondées sur des contraintes.

²⁶ Collectif. *OULIPO, la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, p. 44.

CHAPITRE I

IRONIE LITTÉRAIRE : HISTOIRE ET RÉACTUALISATION

Ironie : ne vous laissez pas dominer par elle, surtout aux moments de sécheresse. Durant les heures de création, tentez de l'utiliser comme un moyen de saisir plus complètement la vie. Pour qui en use d'un cœur pur, elle est pure elle aussi, et il ne faut pas en avoir honte. Et si elle vous devient trop familière, si vous redoutez cette croissante intimité, tournez-vous alors vers de nobles et graves sujets devant lesquels elle n'est plus qu'humilité et désarroi. Cherchez la profondeur des choses; l'ironie n'y descend jamais et si vous atteignez ainsi le seuil de la grandeur, voyez du même coup si cette manière d'envisager les choses est liée à une nécessité de votre être? Sous l'influence de ces grands sujets, ou bien elle se détachera de vous (si l'occasion seule la suscite) ou alors (si elle vous est véritablement innée) elle s'affirmera jusqu'à devenir un instrument de valeur et viendra prendre sa place dans la série des moyens dont vous aurez à composer votre art.

(Rainer Maria Rilke, « Lettre du 5 avril 1903 », dans *Lettres à un jeune poète*, traduit par G. Roud, Paris, Nemrod, 1956, p. 36-37.)

Avant de procéder à l'analyse proprement dite du texte *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau, selon les outils proposés par Monique Yaari, un bref survol de la production théorique francophone, entourant la question de l'ironie dans le champ littéraire, s'impose. À la suite de cette esquisse,

nous tenterons de saisir l'essence de l'ironie dite « moderne » en interrogeant ses origines et en cernant les conditions de sa mutation contemporaine.

1.1 Survol de la production théorique contemporaine

Avant la lettre, l'ironie dans sa configuration littéraire était déjà un phénomène fort répandu. Dans l'Antiquité, à la faveur du procédé ironique de la parabase, Sophocle et Aristophane intervenaient dans la fiction par l'intermédiaire du chœur ou du coryphée afin de commenter les événements de leurs pièces. De même, Cervantes, dans son célèbre *Don Quichotte* (1615), déconcerte le lecteur par des titres comme « Où l'on raconte ce que l'on y verra ». Dans *Tristram Shandy* (1767) de Sterne et *Jacques le fatalisme* (1796) de Diderot, l'interruption constante du déroulement de l'action par de nombreuses digressions, souligne une fois de plus la liberté de l'auteur envers sa création, mais permet aussi de présenter les éléments d'un réalisme comme s'il s'agissait d'artifices.

Ce n'est cependant qu'à la fin du XVIII^e siècle qu'on prendra véritablement conscience d'un tel phénomène en amont du romantisme allemand. En effet, Friedrich Schlegel, dans les fragments du *Lyceum* et dans sa contribution à la revue *Athenäum*, revue qu'il avait fondée avec son frère August Wilhelm, confère un prolongement au concept d'ironie. Selon lui,

l'ironie, celle qu'il reconnaît chez Diderot, Shakespeare, Cervantes et « qui aurait la propriété d'avaler et d'engloutir toutes ces ironies petites et grandes, au point de n'en plus laisser aucune qui soit viable ²⁷ »

ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au dessus de tout conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres : à l'intérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel ²⁸.

Avec la célèbre formule « bouffonnerie transcendante », Schlegel jetait les bases d'une ironie littéraire comprise comme une conscience critique se manifestant dans les « œuvres capables de jouer avec elles-mêmes ²⁹ ».

Élevée au rang de principe esthétique par les Romantiques, l'ironie demeurera toutefois l'apanage du cercle d'Iéna. D'une part, parce que son concept échappe à toute entreprise de synthèse puisqu'il trouve son expression dans le fragment, forme de l'inachèvement et de la discontinuité de la pensée. Bien qu'il illustre la nature réflexive de la pensée de Schlegel, ce mode d'exposition a toutefois participé à son hermétisme auprès de ses contemporains dépassés par celui-ci. D'autre

²⁷ Friedrich SCHLEGEL, *Athenaeum*, cité par Beda ALLEMANN, « De l'ironie en tant que principe littéraire », p. 385.

²⁸ *Idem*, cité par Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 85-86.

²⁹ Expression de Friedrich SCHLEGEL, citée par Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *ibid.*, p. 22.

part, l'absence de traductions des textes de Schlegel a cantonné ses théories littéraires au milieu germanique.

Ce n'est que plus d'un siècle plus tard que l'ironie en tant que principe artistique sera réactualisée par les germanistes au delà de ses frontières d'origine. En France, dans un numéro spécial des *Cahiers du Sud* (1937) consacré au romantisme allemand, Albert Béguin ainsi que Maurice Boucher, dans l'article « Ironie romantique », seront les premiers ambassadeurs du concept. Vladimir Jankélévitch, pour sa part, sera le premier à faire œuvre originale en mettant à contribution le concept emprunté aux Romantiques dans divers domaines, dont celui de la musique. Toutefois, ces textes auront peu d'impact dans l'univers de la critique malgré leur complicité avec les préoccupations contemporaines. Ni Robert Escarpit, dans *L'humour* (1967), ni la « nouvelle critique »³⁰ des années 1960 ne semblent s'intéresser à la littérarité de l'ironie.

C'est plutôt l'approche pragmatique qui, dès les années 1970, semble captiver l'attention de la critique. Les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur l'ironie en tant que trope rhétorique s'attachent principalement à étudier son mécanisme verbal. Les seules insertions de ce trope dans des contextes littéraires sont appliquées à de petits syntagmes où s'identifie l'inversion sémantique d'une ironie comme

³⁰ Jean Starobinski dans « Ironie et mélancolie » paru dans la revue *Critique* (avril et mai 1966) et Maurice Blanchot dans « *L'Athenoeum* » dans *L'entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969) abordent le romantisme allemand sans toutefois faire état de l'ironie dans sa propension littéraire.

antiphrase. Sous ce rapport, la notion d'ironie est ramenée à un acte de langage indirect où s'actualise un sens différent du sens littéral tel que dans le célèbre exemple de *Jules César* de Shakespeare où Antoine, lors de l'éloge funèbre, répète à six reprises que Brutus est un homme honorable : toutefois le lecteur entend plutôt une attaque mordante à l'égard de celui qui a conspiré contre César et qui a causé sa mort.

La critique anglophone, par contre, privilégiera une approche plus large de l'ironie embrassant la philologie, la critique archétypale (générique), la nouvelle critique (New Criticism) ainsi que la métacritique. En Angleterre, Lilian Furst interroge la production européenne des années 1760-1857 en relation avec l'ironie romantique; au Canada, Linda Hutcheon discute de la configuration fort proche de la parodie et de l'ironie romantique tandis que Northrop Frye intronise l'ironie au sein de sa théorie des genres; aux États-Unis, Norman Knox dresse une classification des ironies et Cleanth Brooks, faisant suite aux débats des Romantiques allemands sur la relation entre ironie et poésie, affirme que toute poésie est ironique par la pression du contexte; en Australie, D.C. Muecke opère une synthèse et une mise au point générale sur la question de l'ironie et examine son orientation contemporaine. Bref, hors de la France, la théorie romantique de l'ironie est depuis nombre d'années naturalisée et greffée aux débats actuels consacrés à la littérarité de l'ironie.

Avec la parution en 1978 d'un numéro spécial de la revue *Poétique* consacré à l'ironie, le public français se familiarise avec la critique étrangère. Outre les textes de Hutcheon et de Muecke³¹ qui font état d'une application de l'ironie littéraire, on y retrouve aussi, mais surtout, l'article de l'Allemand Beda Allemann qui, dès le milieu du siècle, avait posé l'ironie en tant que principe littéraire anhistorique et élément structurant. Dans le sillage de ce numéro, d'autres textes d'importance dans le domaine qui nous intéresse seront traduits en langue française. C'est notamment le cas, en 1997, des travaux du comparatiste Ernst Behler³², spécialiste de l'ironie romantique. À la même époque, nous assistons aussi à la première traduction en français (1996) des *Fragments* de Schlegel chez Corti.

En somme, le champ d'observation de l'ironie dans sa spécificité littéraire reste encore étroit en France³³ et, par conséquent, au sein de la francophonie. Mis à part *L'absolu littéraire*, un essai de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy sur la théorie de la littérature du romantisme allemand, l'essentiel des ouvrages critiques abordent toujours l'ironie sous l'angle de la pragmatique ou encore sous celui de la

³¹ Douglas C. MUECKE, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 478-494.

³² Ernst BEHLER, *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 1997, 389 p.

³³ L'ironie littéraire vit encore aujourd'hui dans l'ombre de ses consœurs rhétorique, philosophique et situationnelle. Tel que le soulignent Pierre Schoentjes et Monique Yaari dans leur ouvrages respectifs, les entrées du mot « ironie » dans les dictionnaires de langue française font abstraction du phénomène littéraire. Que ce soit le *Littré*, le *Grand Larousse encyclopédique*, le *Grand Robert de la langue française* et même le dictionnaire de Henri Morier, qui fait cependant office de référence pour les littéraires, ces ouvrages ne tiennent pas compte d'une ironie « romantique » ou littéraire.

sémiotique tel que dans l'ouvrage de Philippe Hamon, intitulé *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, où l'auteur s'intéresse de près aux signaux ironiques dans un contexte littéraire, en est un bon exemple. Notons cependant la parution récente de la monographie du Belge Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, ouvrage embrassant la multiplicité des visages de l'ironie, ainsi que de celle de l'Américaine Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, qui constitue une approche ponctuelle de l'ironie moderne mise en rapport avec *Paludes* de Gide.

1.2 Origines et essence de l'ironie littéraire

Bien que l'épithète « romantique » suggère l'idée de *poesis*³⁴, c'est-à-dire de production littéraire, l'ironie est d'abord une notion philosophique, voire métaphysique. Elle repose sur une conception de l'univers considéré comme un chaos où l'être humain, par essence un être fini, est aux prises avec un univers infini. Isolé, l'homme, devenu son propre objet, aspire à l'unité avec le monde – un monde qui par nature lui est hostile et méchant, qui se joue constamment de lui et avec lequel il est en contradiction. L'ironie, dans cette perspective, c'est « la conscience claire de la mobilité éternelle, d'un chaos grouillant à l'infini³⁵ ». Incapable d'atteindre un juste équilibre, ou pour reprendre les mots de Schlegel, « l'Absolu », l'homme

³⁴ Du grec, *poiêsis* signifie « création ».

³⁵ Friedrich SCHLEGEL, *Idées*, p. 69, cité par Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points essais série lettres », 2001, p. 104.

cherche néanmoins à ordonner le monde. Seul l'artiste conscient pourra, à l'échelle de l'œuvre, se rapprocher de l'Absolu en s'efforçant de départager l'illusion artistique de la réalité empirique de la création littéraire; il s'agit de faire valoir l'œuvre, non pas comme la vie elle-même, mais bien comme de la littérature fabriquée de toutes pièces par un auteur. En fait, l'ironie littéraire, aux dires des Romantiques, c'est une littérature consciente d'elle-même où la poésie « doit représenter avec le produit, l'élément producteur, c'est-à-dire l'auteur en même temps que son œuvre et dans chacune des représentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie ³⁶ ».

Concrètement, l'ironie, dans sa configuration littéraire, prend modèle sur la maïeutique de Socrate telle qu'elle est représentée dans les dialogues de Platon. Le philosophe, dissimulant son savoir en déployant sa fameuse feinte d'ignorance, amène son interlocuteur sur la voie du bon cheminement intellectuel et lui fait prendre conscience de sa propre ignorance en le plongeant dans un état de perplexité. Dans le même ordre d'idées, il semble que l'apparence même de Socrate contrastait ironiquement avec sa sagesse, comme en témoigne cet extrait tiré du prologue de *Gargantua* dans lequel le philosophe est comparé aux silènes :

Buveurs tres illustres, et vous Verolez tres precieux (car
à vous, non à aultres, sont dediez mes escriptz)

³⁶ *Idem*, cité par Ernst BEHLER, *op. cit.*, p. XIV.

Alcibiades ou dialogue de Platon intitulé *Le Banquet*, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes : entre aultres parolles le dict estre semblable es Silenes. Silenes estoient jadis petites boites telles que voyons de present es boutiques des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme des harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volants, cerfz limonniers, et aultres telles pictures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire, quel fut Silene, maistre du bon Bacchus : mais au dedans l'on reservoit les fines drogues comme baulme et aultres choses precieuses. Tel disoit estre Socrates : par ce que le voyans au dehors et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre en fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de republique, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir³⁷.

Plus visuel cette fois-ci, le paradoxe socratique s'accomplit par le contraste entre sa laideur légendaire, qu'Alcibiade compare aux silènes – ces boîtes représentant des personnages satyriques – et sa sagesse, qui, elle, est associée aux matières précieuses.

Dans ses manifestations littéraires, le paradoxe socratique apparaît comme une attitude intellectuelle de l'auteur où ce dernier assume le rôle du dissimulateur et semble se jouer du lecteur en adoptant une pose sceptique apparemment gratuite. Sous cette apparente « bouffonnerie »,

³⁷ RABELAIS, *La vie treshorricque du grand Gargantua*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 35-36.

l'auteur parvient à « transcender³⁸ » son œuvre, à s'élever au-dessus d'elle et à réfléchir avec le lecteur à ses propres problèmes. C'est à partir de ce mouvement de va-et-vient entre l'auteur et son œuvre et entre l'œuvre et le lecteur, que Schlegel affirmera que « les romans sont les dialogues socratiques de notre temps³⁹ ».

Si à l'attitude de Socrate se conformait l'apparence physique, il en va de même pour le créateur ironique et son matériau. Schlegel désigne en effet l'ironie comme la « forme du paradoxe⁴⁰ ». Dans *Lucinde*, l'ironie romantique est présentée comme

l'unique dissimulation totalement involontaire et pourtant totalement réfléchie [...]. En elle, tout doit être à la fois badin et sérieux, tout doit être naïvement sincère et profondément dissimulé. Elle naît de l'union entre le sens de « l'art de vivre » et l'esprit scientifique, dans la conjonction d'une philosophie parfaitement instinctive et parfaitement consciente. Elle contient et éveille un sentiment d'insoluble contradiction entre l'absolu et le relatif, entre l'impossibilité et la nécessité d'une communication complète⁴¹.

« Synthèse absolue d'absolues antithèses⁴² », l'ironie romantique est « l'échange constant, et s'engendrant lui-même, de deux pensées

³⁸ Kant a qualifié de « transcendantal » ce mode de connaissance « qui ne porte pas sur les objets mais sur notre connaissance des objets ». KANT cité par Ernst BEHLER, *op. cit.*, p. XIV.

³⁹ Friedrich SCHLEGEL, «Fragments critiques», *Lyceum*, n° 26, paru dans *Fragments*, tr. fr. C. Leblanc, Paris, José Corti, 1996, p. 83.

⁴⁰ Friedrich SCHLEGEL cité par Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire*, 1978, p. 87.

⁴¹ Friedrich SCHLEGEL cité par Douglas C. MUECKE, *Irony and the Ironic*, London and New York, Methuen, 1982, p. 16. Traduit par Marty LAFOREST dans *L'ironie dans le discours littéraire : spécificité et mécanisme*, M.A., Québec, Université Laval, 1984, p. 24.

⁴² Friedrich SCHLEGEL, *Athenoeum*, n° 121. Cité par Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Édition du Seuil, 2001, p. 106.

contraires ⁴³ ». La polarité dont il est question laisse quelque peu perplexe si on la met en rapport avec l'ironie rhétorique bien connue comme étant une figure de discours où s'opposent un sens figuré et un sens littéral. Trait caractéristique du vaste éventail de l'ironie, la forme antithétique se réalise cependant différemment d'une ironie à l'autre, soutient Raymond Immerwahr :

La différence entre l'ironie classique et l'ironie romantique tient au fait que l'expression et la signification sont séparées, pour ce qui concerne l'ironie classique-rhétorique, alors qu'elles sont simultanées dans l'ironie romantique. Tandis que, dans l'ironie rhétorique, ce qui est dit diffère de ce qui est pensé, et que l'ironique prétend être sérieux alors qu'il plaisante, dans l'ironie conçue par Schlegel, le sérieux coïncide avec la plaisanterie, ce qui est dit et ce qui est pensé existe dans le même temps ⁴⁴.

Si ces opposés cohabitent, s'interpénètrent si bien, ils ne forment pas néanmoins un tout, une plate synthèse. Comme le fait remarquer Pierre Schoentjes, la dialectique de Schlegel, à la différence de celle de Hegel, « n'aboutit pas à une synthèse supérieure, mais à une tension permanente entre des pôles contradictoires ⁴⁵ ». Pour l'artiste conscient de la nature duelle de l'œuvre d'art, la tension ironique permettra la mise en relief du caractère fictionnel de celle-ci aux dépens de l'ambition de réalisme. Dès lors, toute adhésion aux sentiments sera contrebalancée par la distance critique. L'artiste, pour être digne de ce titre, doit être à la

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Raymond IMMERWAHR cité par Ernst BEHLER, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁵ Pierre SCHOENTJES, « Un supplément de liberté », *L'ironie : Le sourire de l'esprit*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Morales », 1998, p. 121.

fois l'ouvrier et le juge; le lecteur, pour sa part, doit être un observateur critique de la narration.

On distingue essentiellement, au rang des procédés qui participent à la rupture de l'illusion et à la distanciation critique, la parabase et la mise en abyme. Au moyen de la parabase, l'ironie se manifeste par l'interruption constante du déroulement de l'action : l'auteur en s'adressant au lecteur attire l'attention de ce dernier sur les ficelles du roman. Selon cette perspective, Schlegel affirme que « l'ironie est une parabase permanente ⁴⁶ ». Pour ce qui est du recours à la mise en abyme, elle constitue une instance par laquelle l'œuvre se montre en train de s'élaborer. L'art se prenant lui-même pour sujet au moyen d'une extrême lucidité critique, investit donc ses fondements et interroge son contenu.

En substance, résume Ingrid Strohschneider-Kohrs, auteure de *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, ouvrage reconnu comme l'une des meilleures études globales sur le sujet, l'ironie romantique est :

le moyen par lequel l'art s'auto-représente » (*passim*). L'art se montre afin de rendre possible une vision renouvelée de la réalité; l'artiste s'efforce d'établir une vérité originale des choses en minant leur aspect conventionnel, qui passe par leur représentation traditionnelle. Pour renouveler la vision du monde, il aura donc simultanément pour tâche de nier son objet – dans ce qu'il a de conventionnel – et de le recréer. Le recours à l'ironie permet de réaliser le premier moment,

⁴⁶ Friedrich SCHLEGEL, *Fragments philosophiques*, n° 85, cité par Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, p. 109.

nécessaire pour accéder au second : la création originale, libérée des contraintes ⁴⁷.

Cette définition de l'ironie présentée par Strohschneider-Kohrs exprime bien le rapport de la dialectique ironique mise en polarité avec la pensée idéaliste, mais elle a aussi l'avantage de mettre en lumière l'ambition littéraire des Romantiques visant « l'Absolu littéraire », c'est-à-dire la création d'un genre nouveau qui se définit au-delà du partage classique.

1.3 Vers une théorie moderne de l'ironie littéraire

D'une manière générale, l'ironie telle qu'on la décrit dans le programme romantique est toujours d'actualité à notre époque. Tel est l'avis de Beda Allemann qui, dans son article « De l'ironie en tant que principe littéraire », souligne que « la conception romantique de l'ironie propre à Schlegel vit encore aujourd'hui [...] dans la littérature allemande, mais aussi – et par l'intermédiaire de Pirandello avant tout – dans la littérature mondiale ⁴⁸ ». En fait, soutient Ernst Behler, dans *Ironie et modernité*, l'ironie dite « romantique » « n'est pas [...] limitée temporairement à des époques déterminées, mais constitue en général une caractéristique de la littérature moderne ⁴⁹ ». À son tour, l'auteur italien Cesare Pavese exprime clairement la compatibilité réciproque de l'ironie et de la production littéraire contemporaine:

⁴⁷ Ingrid STROHSCHNEIDER-KOHRs cité par Pierre SCHOENTJES, *op. cit.*, p.109.

⁴⁸ Beda ALLEMANN, « De l'ironie en tant que principe littéraire », p. 385.

⁴⁹ Ernst BEHLER, *op. cit.*, p. XI.

Le grand art moderne est toujours *ironique*, tout comme l'antique était *religieux* [sic]. Autant le sens du sacré prenait ses racines dans des visions au-delà du monde de la réalité, leur donnant des arrière-plans et des antécédents riches de sens, autant l'ironie dévoile, au-delà et à l'intérieur de pareilles visions, un terrain de jeu intellectuel, une vibrante atmosphère de modes de traitements imaginatifs aux raisonnements serrés qui transforment les choses représentées en symboles d'une réalité plus significative. Pour *ironiser* [sic] il n'est pas nécessaire de railler (de même que pour *consacrer* [sic] il n'est pas nécessaire d'officier), il suffit de créer des visions fantaisistes selon une norme qui les transcende ou les régit ⁵⁰.

Si l'ironie se manifeste comme dominante de la production artistique, c'est qu'elle rejoint, selon Allan Wilde, les problématiques de notre époque :

Ainsi l'ironie, en tant que forme type, à tous les niveaux, portant sur les réactions face aux problèmes de ce siècle dans un monde de plus en plus aléatoire, s'efforce de se remettre continuellement en question, afin d'en arriver dans un même temps à l'acceptation et à la création d'un monde qui est à la fois flou et pourtant accessible à la conscience ⁵¹.

Cependant, à la différence de l'ironie développée par Schlegel, l'ironie qu'on peut qualifier de moderne n'a pas été exagérée dans un sens métaphysique. Du point de vue du philosophe José Ortega y Gasset, auteur de *La Deshumanización del arte* (1925), l'art nouveau échappe aux préoccupations de transcendance et d'Absolu des Romantiques. L'art ne

⁵⁰ « Entrée du 26 février 1942 » dans Cesare PAVESE, *Il Mestiere di vivere (diario 1935-1950)*, Florence, Il Saggiatore, 1964, p.230. Cité par Pierre SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 324.

⁵¹ C'est nous qui traduisons. Le texte original se lit : « Thus irony, as a typical form, at all levels, of this century's reponse to the problematics of an increasingly randomized world, strives by constantly reconstituting itself, to achieve the simultaneous acceptance and creation of a world that is both indeterminate and, at the same time, available to consciousness ». Alan WILDE, *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981. Cité par Monique YAARI, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, p. 242.

prétend plus être une activité sérieuse ⁵², il s'oriente plutôt vers le jeu et « tend vers une ironie essentielle ⁵³ » :

l'art lui-même se fait farce [...] Jamais l'art n'a mieux démontré son pouvoir magique que dans cette autodérision. Car même dans ce geste d'autodestruction, il continue à être de l'art, et par une dialectique merveilleuse sa négation devient sa conservation et son triomphe ⁵⁴.

L'ironie qui guide maintenant l'artiste dans sa production n'est plus conçue comme une conscience des paradoxes cherchant à se rapprocher d'un Absolu inaccessible, c'est plutôt une « ironie de l'ici et du maintenant, qui ne refuse rien aux réalités ⁵⁵ ». L'ironiste moderne ayant reconnu l'ironie de sa condition, il établira une morale en harmonie avec sa condition : une morale de l'ironie paralysant toute aspiration à l'Absolu ⁵⁶.

Pour sa part, Monique Yaari, qui examine les manifestations littéraires de l'ironie à travers les âges, fait valoir les premières caractéristiques de ce concept au sein de l'acceptation moderne. En accord avec les auteurs cités précédemment, elle considère que « rien de véritablement nouveau n'a été formulé en matière de théorie de l'ironie depuis Schlegel, et que la pratique de l'ironie romantique, radicalement novatrice à l'époque, est absolument consonante avec la pratique de l'ironie au XX^e siècle ⁵⁷ ». Si

⁵² L'un des objectifs du premier romantisme était d'unir la philosophie et la poésie.

⁵³ José Ortega y Gasset, auteur de « La Deshumanización del arte », *Revista de Occidente*, Madrid, 1925, p. 24. Cité par Pierre SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 132

⁵⁴ José Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 69-79. Cité par Pierre SCHOENTJES, *ibid.*, p. 122-123.

⁵⁵ Pierre SCHOENTJES, *ibid.*, p. 284.

⁵⁶ Passim Pierre SCHOENTJES, *ibid.*, p. 132-134.

⁵⁷ Monique YAARI, *op. cit.*, p. 123.

l'épithète romantique semble s'imposer pour la pratique d'une ironie littéraire, Yaari restreint cependant son usage au romantisme allemand. En contrepartie, elle propose le terme général « d'ironie moderne » duquel se détachent deux catégories principales : l'une philosophique – l'ironie paradoxale – et l'autre artistique – l'ironie poétique. La première résulte du sentiment de l'absurdité de l'existence et de la marche du monde, du « génie du soupçon », de l'angoisse de l'homme face à la « condition humaine » et du scepticisme qui ont gagné la conscience de l'homme. Elle correspond à une attitude courageuse et créative pour tenter de transcender ces données. Si tout nous échappe, « si tout dans l'existence est paradoxal et incongru, elle répond avec une attitude ambivalente, ironique, non engagée, avec un certain détachement et humour, pas tout à fait dépourvus de tendresse ⁵⁸ ». La seconde catégorie « reflète cette même irrésolution [...] À idéologie relativiste, art relativiste – dont l'encodage et le décodage sont incertains, la structuration ironique, les ironies infinies, généralisées et instables, l'appartenance modale et générique complexe, hétérogène, non spécifique ⁵⁹ ». Elle se veut une mise en question de l'art sous tous ses aspects. Son spectre s'étend de « "l'impressionnisme" et des multiples points de vue dans la présentation des personnages à la "mort du personnage" [...], du narrateur incertain au narrataire, du "cubisme" littéraire à la "poésie concrète", de la discrète auto-réflexion à un total autotélisme et à la prédominance du

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 127.

métadiscours sur le discours poétique⁶⁰ ». Préoccupé par la technique romanesque, l'artiste ironique altère le visage du roman en mettant en œuvre :

une structure ouverte et provocante souvent construite en « abyme », invitant la participation du public ou des lecteurs à l'aide d'un paratexte suggestif ou d'un narrataire inscrit dans le texte même; un discours qui disserte sur lui-même et crée son propre métadiscours; un auteur/narrateur qui « s'embouffonne » et met en scène l'acte créateur, le dramatisant à travers une « parabase permanente »; la plus ou moins flagrante « rupture d'illusion », qui va contre les conventions du réalisme traditionnel, le « dialogisme » d'une intertextualité parodique⁶¹.

Au centre des critères normatifs du texte, ces techniques provoquent une distorsion entraînant une certaine tension entre ces éléments en opposition. C'est à partir de notre perception de « l'incongruité⁶² », que l'ironie commence.

1.4 L'ironie littéraire chez Raymond Queneau

À l'entrée « ironie » dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Henri Morier écrivait : « Il n'existe pas d'ironie sans un esprit qui la conçoive : elle suppose toujours, quelque part, une conscience qui rapproche des situations, qui s'étonne de leur divergence [...] »⁶³. Si l'on

⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

⁶² Si nous optons pour le terme d'incongruité plutôt que pour ceux de contraste, contradiction, contraire ou non-sens, c'est parce que nous pensons, de même que Monique Yaari, qu'il les incorpore tous.

⁶³ Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998, p. 567.

en juge à partir du travail critique entourant l'œuvre quenéenne, il semble que les formes de dualisme se manifestant sur le plan de l'architecture du texte ainsi que sur celui du langage n'ont échappé à personne. Selon l'examen de Roland Barthes, *Zazie dans le métro* apparaît comme une tentative de « démystification » de l'appareil littéraire où la dimension du roman est soumise à une déception⁶⁴. Gerald Prince, pour sa part, fait remarquer dans l'article « Queneau et l'anti-roman » que « les romans de Queneau sont en effet développés d'une façon qui renverse les données habituelles du genre romanesque⁶⁵ », ce qui, par le fait même, range la quasi-totalité de l'œuvre romanesque de ce dernier « sous le signe de l'anti-roman⁶⁶ ». Dans un même ordre d'idées, James Dauphiné, au sein du premier numéro des *Cahiers de narratologie*, souligne que le recours aux techniques romanesques dans *Les fleurs bleues* « attire l'attention sur les ficelles et recettes du roman, sur la "lis tes ratures" », ce qui « engendr[e] un anti-texte de la représentation littéraire de la réalité, une anti-mimésis⁶⁷ ». Contenu posé comme potentiel au cœur de ces réflexions, le phénomène de l'ironie n'est pas cependant réalisé au delà de la reconnaissance de l'agencement antinomique d'une construction littéraire dite « classique » et de celle qui y contrevient.

⁶⁴ Passim Roland Barthes, « Zazie et la littérature », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 126.

⁶⁵ Gerald PRINCE, « Queneau et l'anti-roman », p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ James DAUPHINÉ, « *Les fleurs bleues* de Queneau ou le questionnement du langage », *Texte et anti-texte*, Cahiers de narratologie, Nice, n° 1, 1986, p. 89.

Selon nous toutefois, la rupture de l'illusion mentionnée plus haut participe bien d'une ironie poétique, car, tel Socrate et sa maïeutique, elle « accouche » de l'essence de l'art. Véritable dialectique (au sens socratique), le culte de l'incongru chez Queneau est lié au « principe d'indirection ⁶⁸ » de l'ironie. Par exemple, dans *Les fleurs bleues*, la dualité entre la fiction et le réalisme ainsi qu'entre le rêve et le réel s'inscrit dans une esthétique ludique, révélatrice du jeu avec l'œuvre où domine l'indécision du paradoxe. À partir d'un apologue chinois cité dans le prière d'insérer, Queneau échafaude une narration de rêve en miroir : « On connaît le célèbre apologue chinois : *Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu? De même dans ce roman, est-ce le duc d'Auge qui rêve qu'il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu'il est le duc d'Auge [sic]*⁶⁹ ». D'entrée de jeu, la question apparaît oiseuse; Auge, personnage fantastique appartenant au monde médiéval et chevauchant un cheval parlant, ne semble pas prédestiné au rôle de rêveur, tandis que Cidrolin, héros du présent (1964 coïncide avec l'année de la rédaction du roman) évoluant dans un univers réaliste fait de gestes quotidiens et ponctué de nombreuses siestes, a tout le profil de l'emploi. Mais, invraisemblablement, le héros-rêvant et le héros-rêvé échangent leur fonction au fil du récit comme le souligne Jean-Yves Pouilloux dans son commentaire sur *Les fleurs bleues* :

⁶⁸ Terme emprunté à Monique YAARI (*op. cit.*, p.100) désignant la dialectique infinie entre deux éléments extrémistes qui font la culbute d'un pôle à l'autre se rencontrant en cours de route pour former une analyse continuellement en fermentation et constamment renouvelée.

⁶⁹ Raymond QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 7.

peu à peu Auge prend une consistance et une épaisseur dont manque très évidemment Cidrolin, dans la vie de qui si peu d'événements se produisent qu'il en vient presque à devenir lui-même transparent et fantomatique. Et, paradoxalement, la série « récit fantastique » semble plus réelle que la série « réalité actuelle », comme si Queneau avait pris un malin plaisir à nous faire croire à des événements invraisemblables (jusqu'à chasser le mammoth à coups de canon) et suspecter d'irréalité ce que nous connaissons pourtant très bien ⁷⁰.

« Malin plaisir » il y a en effet dans la mesure où Queneau a déjà déclaré vouloir « irréaliser le personnage réaliste et donner plus de réalité au personnage fantastique ⁷¹ ». Cela dit, cette indétermination entre le rêveur et le rêvé, la porosité du rapport entre le réel et le fantasme contribue à la difficulté d'établir une distinction entre le réel et le fictif; voilà bien le cachet d'une ironie moderne, figure d'ambiguïté.

⁷⁰ Jean-Yves POUILLOUX, *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 75.

⁷¹ QUENEAU cité par Alain CALARME dans l'article « De l'inclusion dans *Les fleurs bleues* », *Temps mêlés*, Documents Queneau, n° 2, été 1978, p. 77-97. Cité à son tour par Corinne FRANÇOIS, *Les fleurs bleues*, Paris, Boréal, 1999, p. 51.

CHAPITRE II

LA PARODIE COMME PRATIQUE TEXTUELLE DE L'IRONIE LITTÉRAIRE : REGARD SUR LE SACRILÈGE DES FORMES ET DES CONVENTIONS DU ROMAN DANS *LES FLEURS BLEUES*

Nous avons repéré dans le chapitre précédent les modes d'inscription paradoxaux de l'ironie moderne. Il s'agira, à présent, d'explorer plus avant le rapport entre ironie et parodie tel qu'il est abordé par Linda Hutcheon. Il conviendra, dans un premier temps, d'examiner les structures profondes de la parodie en relation avec celles de l'ironie comme trope rhétorique. Dans un deuxième temps, nous cernerons les inflexions modernes de la parodie apparaissant comme une pratique textuelle de l'ironie littéraire. On trouvera, dans un troisième temps, l'illustration de ces considérations théoriques dans *Les fleurs bleues* marquant la convergence des ambitions scientifiques d'une Histoire et de la remise en question du roman.

2.1 Ironie rhétorique et parodie : structure et fonctionnement

Complices et divergentes, l'ironie et la parodie sont souvent victimes de leur confusion. De part et d'autre galvaudés, et ce même par la critique, ces termes font l'objet d'une ambiguïté sémantique. Le caractère obscur de l'ironie a bien longtemps prêté abri aux définitions approximatives. En ce qui concerne la parodie, dès lors qu'il est question d'imitation, on la confond avec le pastiche, et lorsqu'elle s'inscrit dans la pratique littéraire,

elle est associée à la satire. Il n'est donc pas surprenant que les rapports qui lient l'ironie et la parodie rencontrent les mêmes difficultés!

Si au premier abord, leur goût commun pour le rire et la moquerie en trompe plusieurs, il n'en demeure pas moins que ce sont deux phénomènes distincts se réalisant sur des plans différents. En tant que figure de rhétorique, en tant que trope, l'ironie caractérise un énoncé qui, au-delà de son sens manifeste, en cache un autre, différent et parfois opposé. En soi, elle constitue un phénomène intratextuel. La parodie, à l'inverse, est un phénomène extratextuel : le discours parodique est fondé sur un texte support qu'il réécrit.

Or, malgré ces différences, on fait couramment appel à l'ironie pour expliquer la parodie. Cependant, comme le remarque Linda Hutcheon, la définition même de cette pratique textuelle reste muette à cet égard. À travers l'étude de l'ironie stable, Wayne C. Booth, dans *A Rhetoric of Irony*, effleure la question en soulevant les similitudes de leur fonctionnement : « si la parodie n'est pas conçue habituellement comme relevant de l'ironie, elle est bien ironique selon notre définition : la signification de surface doit être rejetée et une autre signification, contradictoire et "supérieure", doit être reconstruite⁷² ». Hutcheon

⁷² « Though parody is not ordinarily thought of as "irony", it is ironic in our definition : the surface meaning must be rejected, and another, incongruous, and "higher" meaning must be found by reconstruction». C'est nous qui traduisons. Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, p. 72.

prolonge cette réflexion en examinant le parallélisme structural. De même que « l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase ⁷³ », de même que la parodie représente « une marque de différence au moyen d'une superposition de contextes ⁷⁴ ». L'une et l'autre se conçoivent donc au sein d'une relation contrastive : « là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale ⁷⁵ ». Donc, « l'ironie opère au niveau microscopique (sémantique) de la même manière que la parodie opère au niveau macroscopique (textuel) ⁷⁶ ».

Si cette similitude structurale explique la faveur particulière dont l'ironie rhétorique jouit dans le texte parodique, lorsqu'il s'agit de l'analyse de textes plus longs que le mot ou le syntagme, ces théories sur l'ironie comme trope ne sont pas suffisantes. En conséquence, Hutcheon propose d'aborder les rapports de l'ironie avec la parodie sous un second angle : la pragmatique. Cette avenue, d'abord envisagée par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans l'article « L'ironie comme trope », s'avère particulièrement intéressante dans un cadre littéraire où le degré de visibilité de l'ironie est pratiquement nul puisqu'elle opère à partir du décodage des signaux d'une évaluation ironique provenant d'un dérèglement des normes (syntaxiques, sémantiques, diégétiques) déjà

⁷³ Linda HUTCHEON, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 144.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

préétablies dans le cadre du texte. Inspirée des théories sur les ironies comme mentions de Dan Sperber et Deirdre Wilson, Hutcheon conçoit les faits ironiques comme des échos d'actes ou de paroles antérieurs, échos desquels se dégage une attitude critique du locuteur vis-à-vis son énoncé :

À titre d'exemple, on pourrait prendre en considération l'effet fort puissant produit par le fameux vers de Marc Antoine qui n'est pas un effet tiré d'un emploi unique d'une antiphrase - « Brutus is an honourable man » - mais au contraire de la répétition au *sextuple* du vers ou d'une variante du vers. La véritable ironie se crée et augmente seulement lorsque Marc Antoine fait écho à sa propre désignation du noble Brutus. Étant donné l'ambiguïté de l'emploi premier de la phrase, cela a l'air d'être un compliment, tandis que sa répétition en des contextes différents la transforme en une condamnation féroce, sans que les termes eux-mêmes ne changent. L'ironie antiphrasique se déroule de ce processus de louange qui devient reproche, par la répétition qui effectue la différenciation ⁷⁷.

Donc, opérant au moyen de la répétition et de la différence, l'ironie possède une double spécificité - sémantique et pragmatique – et, par le fait même, elle concilie l'intention évaluative de l'auteur et l'inversion sémantique.

Selon cette perspective, les similitudes structurales de la parodie et de l'ironie se trouvent renforcées : « la parodie semble toujours fonctionner intertextuellement comme le fait l'ironie intratextuellement. Elles font écho afin de marquer, non pas la similitude, mais la différence ⁷⁸ ». Au sein d'un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 154-155.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 154.

discours parodique, le mécanisme ironique participe à cette « mise en différence » en attirant l'attention du lecteur sur les intentions de l'auteur – intentions qu'il doit interpréter et évaluer. À la faveur de cette activité critique, Hutcheon envisage la parodie comme « une répétition avec une distance critique, qui marque plutôt la différence que la similitude ⁷⁹ ».

2.2 La parodie moderne : une pratique littéraire non dévalorisante

La définition de la parodie a toujours fait référence au comique. Plusieurs s'entendent même pour lui accorder la case vide ⁸⁰ aux côtés de celle du comique dans la grille de la *Poétique* d'Aristote. Toutefois, comme le souligne Hutcheon, « il n'y a rien cependant, à la racine même du terme *parodia* qui doive suggérer la référence à cet effet comique ou ridiculisant, comme cela est le cas dans le mot d'esprit ou le *burla* du burlesque, par exemple ⁸¹ ». En effet, l'interprétation la plus commune du grec *parodia* (de *odè* « chant » et *para* « contre ») met de l'avant l'idée d'opposition pouvant produire un effet de ridicule. Toutefois, le terme *para* veut aussi dire « à côté de » ou « le long de », ce qui implique plutôt l'idée d'intimité et d'accord. Il convient donc, selon Hutcheon, d'élargir la portée de cette pratique au-delà du régime comique.

⁷⁹ C'est nous qui traduisons. Le texte original se lit : « Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity ». *Idem, A Theory of Parody*, 2^e éd., Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 6.

⁸⁰ En l'absence du chapitre 6 de la *Poétique* sur le comique, la case où devait figurer le genre représentant des personnages et des actions basses sous un mode narratif est restée incomplète.

⁸¹ *Idem*, « Ironie et parodie : stratégie et structure », p. 468.

Cela dit, il ne s'agit pas de restreindre la conception de la parodie à une technique de la citation, à un phénomène intertextuel parmi tant d'autres. Les approches trans-historiques visant à dresser une poétique unique de cette pratique littéraire ne lui rendent pas justice : la définition de la parodie change selon les époques, car elle reflète toujours les intérêts de la culture qui la définit. De fait, si au siècle des Lumières, alors qu'on valorisait le « wit », la parodie était le véhicule de la caricature et du dénigrement, aujourd'hui elle a pour fonction de revisiter d'autres formes d'art afin d'en faire émerger, par la distance, une configuration différente. Voilà la démarche de base d'un Umberto Eco qui, dans *Le nom de la rose*, réactive *Le chien des Baskerville* de Conan Doyle dans un univers médiéval. Tels Sherlock Holmes et Watson, Guillaume de Bacqueville et Adso doivent enquêter sur les morts mystérieuses survenues au monastère de ***. La reconstitution du raisonnement à la Holmes prend un sens nouveau : « il se veut une analogie entre le travail de détective et l'interprétation textuelle, lesquels exigent tous deux une participation active et créative plutôt qu'une croyance aveugle et fidèle aux faits ⁸² ». Bref, la parodie est un mode littéraire souple qui répond à la dynamique culturelle d'une époque.

Le nouveau fléchissement de la parodie observé plus haut s'opère dans un contexte européen et nord-américain qui n'est pas étranger à ce que Lyotard nomme le monde postmoderne, c'est-à-dire une période de

⁸² Passim *idem*, *A Theory of parody*, p. 12.

confusion où toutes les grandes vérités doivent être remises en question. Cette distanciation critique, qui se traduit aujourd'hui en littérature par le terme de « métafiction », serait l'héritière de l'ironie romantique (dont nous avons traité au premier chapitre), une conscience textuelle s'efforçant de détruire l'illusion artistique. Mue par un désir de mettre en relief la « littérarité » du texte, la forme moderne de la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte parodiant et le texte parodié; le texte d'arrière-plan crée une dynamique dialogique avec l'œuvre, mettant ainsi à nu le caractère artificieux de celle-ci. Paradoxalement, en dépouillant le texte de sa qualité première - soit d'être une création, une construction factice - la parodie se veut un mode créatif de construction du texte. En fait, sur les bases des structures du passé, la parodie scrute les formes contemporaines pour en dégager de nouvelles avenues. En d'autres termes, « la parodie est devenue ce qu'un critique nomme une approche productive et créative de la tradition ⁸³ ».

Ce type de parodie utilisé dans la métafiction s'appuie essentiellement sur un mode littéraire sérieux, c'est-à-dire non dévalorisant et non ridiculisant. L'utilisation du procédé ironique dans le processus de distanciation prend une forme « plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement

⁸³ « Parody becomes what one critic calls a productive-creative approach to tradition ». C'est nous qui traduisons. Walter SIEGMUND-SCHULTZE, « Das Zitat im zeigenossischen Musikaschaffen : eine produktivschöpferische Traditionslinie? », *Musik und Gesellschaft*, 1977. Cité par Linda HUTCHEON, *ibid.*, p. 11.

critique que destructrice⁸⁴ ». C'est en quelque sorte « la combinaison d'un hommage respectueux et d'un "pied de nez ironique"⁸⁵ » à la tradition. Si les épithètes « sérieux » et « respectueux » invitent à associer cette forme littéraire au pastiche, il faut retenir cependant que le pastiche est une forme monotextuelle ne révélant aucune différence entre le texte emprunté et le texte empruntant, alors que la parodie consiste en une synthèse bitextuelle qui paradoxalement joue sur l'écart entre les formes.

En somme, la parodie moderne consiste en une répétition critique doublée d'un jeu ironique sur les conventions. À ce titre, fait remarquer Pierre Schoentjes, « penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un modèle – à la façon du pastiche –, mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation⁸⁶ ».

⁸⁴ Linda HUTCHEON, *ibid.*, p. 468.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 469.

⁸⁶ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, p. 238-239.

2.3 La parodie et *Les fleurs bleues*

2.3.1 Les lieux communs du roman historique

Rhapsodie des savoirs où se font écho bien des auteurs (Rabelais, Hugo, Villon) et des philosophes (Hegel, Socrate), véritable florilège des genres, *Les fleurs bleues* est une mine d'intertextualité. Notre principal filon, la parodie moderne, y est exploité essentiellement par l'entremise du traitement du roman historique où sont reproduits, à la faveur d'une histoire débridée, les structures et les lieux communs de ce genre. D'emblée, tels Walter Scott ou Alexandre Dumas, Queneau fait connaître les circonstances et les personnages principaux en brossant le tableau du contexte historique :

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était un peu floue. Des restes du passé traînaient encore çà et là, en vrac. 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. Quelques Normands buvaient du calva⁸⁷.

De même que Scott dans le *Talisman* et *Quentin Durward*, Queneau reproduit dans son *incipit* l'exposition historique propre aux fresques épiques où l'on précise le temps (1264, époque médiévale), le personnage et son rôle (Auge, Duc), le contexte (château, donjon =

⁸⁷ Raymond QUENEAU, *Les fleurs bleues*, p. 13.

noblesse, chevalier, croisade) et les référents historiques (Sarrasins, Romains). Toutefois, en comparaison avec les œuvres de cet auteur écossais, l'historicité y est « un tantinet soit peu » douteuse!

En effet, alors qu'on élabore le scénario d'un roman historique médiéval à l'aide des indices laissés çà et là dans la diégèse, Queneau, loin d'endosser le caractère sérieux de cet exercice, le sabote par le cumul de calembours anachroniques : « deux Huns » (deux - un), « Sarrasins de Corinthe » (raisins de Corinthe), « Francs anciens » (ancienne valeur monétaire), « Alains seuls » (linceul). Si on associe plus volontiers cette exposition historique déceptive au jeu narratif, il n'en demeure pas moins qu'elle appuie une démarche parodique où « l'utilisation d'un matériau conventionnel déjà familier, pour une fonction non familière et dans un contexte nouveau, a [...] pour résultat [...] de mettre en relief la *littérarité* du texte – son côté fictionnel ⁸⁸ ».

Les événements historiques font aussi l'objet d'un traitement parodique. Grâce aux apparitions successives du duc d'Auge à différentes époques, Queneau refait vivre l'histoire de France, mais, cette fois, de l'intérieur. Imprégné des réactions vives du duc face aux circonstances et de ses préoccupations, le défilé des principaux épisodes historiques prendra une tout autre coloration. Par exemple, en 1264, lors d'un voyage à Paris pour

⁸⁸ Linda HUTCHEON, « Ironie et parodie », p. 473.

admirer les travaux de construction de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle, le duc va rendre ses hommages au bon roi Louis le neuvième. Cependant, leur rencontre prendra vite une tournure moins amicale : le duc refuse catégoriquement d'aller « éventrer du mécréant ⁸⁹ » à Carthage, expérience qui ne lui a laissé, lors de la septième croisade, que fièvres pernicieuses et autres corporelles misères. La réputation d'intégrité ⁹⁰ et de vertu qu'on connaît au saint roi en prendra pour son rhume lorsque ce dernier, au nom de la justice, offre au duc de lever la sanction et l'amende qui pèse sur lui pour le meurtre de 216 bourgeois (une petite colère à soulager) s'il accepte d'aller découdre du sarrasin; comme quoi les voies de la justice sont impénétrables! Queneau présente aussi le roi comme un percepteur insatiable; même les prostituées collaborent à l'effort de guerre : « Messire vient voir nos putains qui sont les plus belles de toute la chrétienté. Notre saint roi les hait fort; mais elles participent avec ardeur aux finances de la prochaine croisade ⁹¹ ». En 1439, tandis que la guerre s'éternise (guerre de Cent Ans) et que les citadins et les manants vivent dans la misère, Queneau choisit de mettre l'accent sur la mesquinerie de la noblesse. Ébranlé par l'arrêt de son bon ami Gilles de Rais, compagnon d'armes de Jeanne d'Arc, exécuté pour avoir commis de nombreux crimes contre des enfants, le duc d'Auge s'inquiète pour ses privilèges féodaux : qu'en est-il de ses droits s'il ne

⁸⁹ Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁰ Louis IX est reconnu notamment pour avoir réformé le système judiciaire afin qu'il soit efficace et équitable.

⁹¹ Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 18.

peut plus battre et violer alentour ! Il n'a d'autre solution que de se joindre à la révolte des féodaux pour « mettre un peu le Capétien au pas et lui rappeler les égards qu'il doit avoir envers les gens bien nés ⁹² ». En 1614, la première alerte à la Fronde des grands seigneurs se substitue à la Praguerie et les ardeurs du duc seront calmées en espèces sonnantes et trébuchantes ainsi qu'en brevets, bénéfices du Traité de Sainte-Menehould. Le XVII^e siècle est ici le théâtre du luxe et du raffinement ostentatoire. Meubles Louis XIII, verrerie de Venise, personnel de maison spécialisé : rien n'est omis pour recevoir les beaux esprits ! Tout comme le roi Henri IV, Auge désire sa propre statue équestre... mais en or, si son alchimiste parvient à découvrir la pierre philosophale. Toutefois, les États généraux mettront le holà à ce train de vie : ces dépenses supplémentaires de l'État devront être compensées par de nouveaux impôts. Les événements de 1789 mettront fin à tous ces privilèges nobiliaires. Maintenant simple citoyen, le duc d'Auge prendra le nom de monsieur Hégault : c'est un rude coup pour l'ego, mais il faut toujours garder une bonne estime de soi ! La prise de la Bastille sera réduite dans le récit à la libération du marquis de Sade, évidemment bon ami d'Auge. À la politique révolutionnaire, Queneau préfère ici mettre en valeur les Lumières. Lors d'une discussion opposant deux abbés et Auge, ce dernier conteste la valeur des Saintes Écritures et s'interroge sur la création de l'humanité : « Elles sont contradictoires, vos saintes écritures, dit le duc, il

⁹² *Ibid.*, p. 83.

suffit d'y fourrer le nez pour s'en apercevoir. Et la raison, qu'en faites-vous? En l'an quatre mille quatre avant Jésus-Christ, le monde existait depuis des milliers et des milliers d'années⁹³ ». Évidemment, sans preuves, ces énoncés n'ont aucune valeur. À défaut du talent de rhéteur, Auge met à profit son talent d'artiste pour produire des artefacts préadamites. Le reconversion du duc en faussaire des cavernes a le mérite de souligner les craintes des membres du clergé face au déclin de leur emprise, craintes qui contribueront à l'appropriation de la découverte des grottes Lascaux et à l'herméneutique fallacieuse des peintures rupestres au profit de l'Église.

À l'échelle du personnage, l'étoffe de notre héros, qui personnifie le chevalier des romans épiques, est quelque peu étriquée. Comme on peut le constater à la suite de ce survol de l'histoire, le duc d'Auge désincarne les poncifs chevaleresques. La noblesse d'esprit, la droiture, la vaillance et l'allégeance à son roi comme à l'Église, et ce, au risque de sa vie, sont troquées pour l'égoïsme et l'insolence d'un cavalier refusant de croiser, pour la cruauté et la violence envers autrui ainsi que pour l'anticlérisme. En somme, que ce soit par le biais du personnage d'Auge, des tableaux sur l'histoire de France ou encore par la mise en œuvre de procédés, Queneau subvertit le roman historique en déconstruisant les lieux communs sur lesquels il repose. La transposition

⁹³ *Ibid.*, p. 173.

de ce genre dans *Les fleurs bleues* n'est pas gratuite; au-delà du comique né de la surprise et de l'inadéquation des séquences historiques réside la véritable entreprise de l'auteur, car l'humour, écrit-il, « c'est dire une chose pour en faire entendre une autre ⁹⁴ ».

2.3.2 Sur l'histoire et l'historiographie

Il est un moment dans *Les fleurs bleues* où le duc d'Auge interroge l'abbé Biroton sur ce qu'il pense « de l'histoire universelle en général et de l'histoire générale en particulier ⁹⁵ ». Si le sujet ne semble pas inspirer le chapelain, l'auteur, lui, en fait en quelque sorte sa marotte. En effet, mis en parallèle avec le débat sur « la nouvelle histoire » défendue par l'École des Annales à la même époque, ce questionnement témoigne d'un certain intérêt pour l'historiographie. De même, les notes de lectures de Queneau, qu'on peut retrouver dans ses *Journaux* ⁹⁶, font état de son appréciation entourant des ouvrages tels que *Histoire sincère de la nation française* et *Histoire de France* de Jacques Madaule (mai 1942), *Introduction à l'histoire universelle* de Michelet (octobre 1937), *Déclin de l'Occident*, *Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* d'Oswald Spengler sans oublier *Histoire et ses méthodes* paru au sein de l'Encyclopédie de la Pléiade.

⁹⁴ Raymond QUENEAU, *Le voyage en Grèce*, p. 87.

⁹⁵ *Idem*, *Les fleurs bleues*, p. 40.

⁹⁶ *Idem*, *Journaux*, éd. Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.

En juillet 1942, les réflexions de Queneau sur l'histoire donneront lieu à un projet intitulé *Une histoire modèle* qui sera publié quelques années plus tard à la suite des *Fleurs bleues* afin d'y apporter, selon l'auteur, un éclairage additionnel : « Si je publie aujourd'hui ce texte bien inachevé (et dont je n'ai changé que le titre), c'est, d'une part parce qu'il me semble fournir un supplément d'information aux personnes qui ont bien voulu s'intéresser aux *Fleurs bleues* [...] ⁹⁷ ». Par le biais d'une « méditation d'allure mathématique sur l'Histoire ⁹⁸ », l'auteur tente d'élaborer « une science absolue » de cette discipline. Son premier constat, on le devine, c'est que l'histoire ne peut prétendre au titre de science :

L'histoire ne permet pas de prévoir, d'agir, de modifier les événements. Elle n'est pas une science. Elle demeure au stade qualitatif, alchimique, astrologique. Elle est un simple récit, accompagné de jugements qualitatifs et d'une recherche aveugle des causes. C'est une science confuse. Ce n'est que par extension illégitime du mot science que l'on peut dire que c'en est une ⁹⁹.

L'historiographie a montré que les procédés techniques de la méthode historique étaient à sa genèse bien rudimentaires. Discipline hétéronome, l'histoire a servi au cours des siècles à célébrer l'Église, à exalter la grandeur des rois puis celle de la nation et à mousser le sentiment national. Les croyances politiques et religieuses, le goût de plaire et la faim (l'historien était souvent patronné) laissaient peu de place à l'objectivité et à la curiosité de l'historien. Cependant, cette même histoire

⁹⁷ *Idem, Une histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7.

⁹⁸ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

composée de lieux communs, d'images d'Épinal glorifiant les modèles nationaux, persiste encore dans la culture populaire et dans les manuels scolaires. Or, la parodie de ces archétypes dans *Les fleurs bleues* discrédite la véracité de certains éléments historiques sous la distorsion de la fiction biscornue. Par exemple, Queneau reprend l'image du saint roi Louis IX invitant la noblesse à aller propager la foi au-delà des frontières françaises, en lui prêtant ici un langage qu'on ne lui aurait guère soupçonné. Tel un racoleur, il fait miroiter au duc d'Auge la possibilité d'« éventrer du mécréant », de « déconfire les adorateurs de Mahom » et de « pourfendre el Mostanser Billah » : n'est-ce pas assez pour revoir la signification de « conversion » ! Historiquement, il n'est pas exclu que St-Louis ait tenu de tels propos : même si on reconnaît le sens religieux des croisades, il n'en demeure pas moins que, dans les faits, ces entreprises sont compatibles avec l'esprit d'aventure, la soif de conquêtes matérielles et aussi la barbarie. Le lecteur réalise ainsi que l'histoire a plus à voir avec la fiction que la vérité scientifique...

Pour sortir l'histoire de l'histoire (du littéraire), Queneau s'inspire de l'article « Le temps historique » de Guy Beaujouan paru dans l'Encyclopédie de la Pléiade sur *L'histoire et ses méthodes*. Ce dernier, pour pallier la conception périmée de l'histoire où « le temps ne se présente guère que comme un axe sur lequel viennent se ranger,

chronologiquement, des faits minutieusement étiquetés ¹⁰⁰ », développe l'hypothèse que le temps historique n'est pas homogène : « il obéit [plutôt] à des mouvements cycliques qui conditionnent puissamment le déroulement de la vie ¹⁰¹ ». Par conséquent, les rythmes de l'évolution des collectivités humaines reposent sur les fluctuations des phénomènes physiques, climatiques, géologiques ou biologiques. Dans *Une histoire modèle*, nous reconnâtrons l'essentiel de la théorie de Beaujouan :

Chapitre V

Essais de corrélations [sic]. Une première réflexion essaiera de découvrir des corrélations entre phénomènes astronomiques, climatiques, etc. et les malheurs des hommes. Ceux-là étant périodiques, on cherche ensuite à déterminer des cycles historiques. L'histoire suit cette voie, lorsqu'elle ne devient pas littérature puis érudition et recherche aveugle des causes ¹⁰².

Chapitre LXXVII

Second aspect de l'histoire [sic]. Qui est celui de la répétition. Alors on définit l'histoire : la science de l'enchaînement des faits collectifs mesurables humains ¹⁰³.

En d'autres termes, l'histoire est envisagée ici tel un schéma où on illustre, par l'entremise d'une ligne courbe, les fluctuations économiques, sociales, etc., à partir desquelles il est possible de poser des coefficients de corrélations permettant d'établir un cycle quelconque. Cette conception de l'histoire modèle celle des *Fleurs bleues*. La trame de la fiction est rythmée par les apparitions du duc d'Auge qui s'effectuent à raison de

¹⁰⁰ Guy BEAUJOUAN, «Le temps historique », *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, p. 52.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰² Raymond QUENEAU, *loc. cit.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94.

cinq intervalles de 175 ans (de 1264 à 1964). En effet, Queneau morcelle l'axe chronologique sur lequel se présente l'histoire pour n'en révéler que certaines récurrences : celles des guerres et des rebellions. En 1264, on prépare la 8^e croisade et le duc d'Auge attire sur lui la colère de Louis IX; en 1439, en pleine guerre de Cent ans, Auge participe à la naissance de la Praguerie; cette révolte se prolonge en 1614 lors de la première alerte de la Fronde; évidemment 1789 marque le début de la Révolution française; le roman s'achève en 1964, vingt ans après la deuxième guerre mondiale, un moment où l'histoire semble marquer une pause.

Il va sans dire que cette perspective de l'histoire révèle sa monotonie. Alors que le duc d'Auge entreprend son périple à travers les époques, il témoigne à son cheval Démosthène de la tristesse qui l'envahit à cette idée :

- Ah! mon brave Démo, dit le duc d'Auge d'une voix plaintive, me voici bien triste et bien mélancoieux.
- Toujours l'histoire? demanda Sthène.
- Elle flétrit en moi tout ébaudissement, répondit le duc¹⁰⁴ ».

Dans *Une histoire modèle*, Queneau précise sa pensée sur la monotonie de l'histoire :

Que ce soit répétition des jours ou des saisons, des guerres ou des révolutions, des catastrophes ou des épidémies, – ses éléments sont toujours semblables et d'une désolante identité [...] Une première vue de l'histoire, surtout annalistique, ne saurait

¹⁰⁴ Raymond QUENEAU, *Les fleurs bleues*, p. 14.

aboutir à rien d'autre qu'au nil novi sub sole, et à la considération de la fatalité ¹⁰⁵.

D'Histoire en histoire, la perpétuelle redondance des événements historiques se répercute aussi au sein de la fiction des *Fleurs bleues*. Héros respectifs du genre romanesque de leur époque, Auge, le chevalier des romans épiques, et Cidrolin, « l'homme sans qualité » des romans modernes, s'interpellent. Comme l'indique Anne-Marie Jaton dans l'article « Pour lire *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau » :

tous deux sont veufs et ont trois filles, ils habitent l'un à Larche près du pont, l'autre sur l'Arche près d'un pont de Paris, ils se prénomment tous deux Joachim et ont six autres prénoms identiques, ils se consacrent avec ardeur à l'«essence de fenouil», prononcent tous deux la phrase fatidique « encore un de foutu » après un repas raté, ont tous deux un ami qui porte le nom inhabituel d'Onésiphore et tombent tous deux amoureux de la fille d'un bûcheron. Ils se livrent également tous deux à des activités de « peinture », l'un pour refaire le passé de l'humanité et l'autre pour refaire son propre passé ¹⁰⁶.

Fatalement, les éléments du passé sont recomposés en greffant ceux du présent et se recourent en 1964 avec la rencontre d'Auge et de Cidrolin. Ainsi s'accomplit le cycle historique, mais aussi le cycle de l'histoire des *Fleurs bleues*. C'est la science historique qui donne à la fiction une structure, celle du cercle, de la boucle. Comme le stipule Gerald Prince, Queneau « fait coïncider les dernières phrases du roman avec les premières. Après une série d'épisodes ambigus qui relèvent à la fois du rêve et de la réalité, le duc d'Auge revient à son point de départ et y

¹⁰⁵ *Idem*, *Une histoire modèle*, p. 91.

¹⁰⁶ Anne-Marie JATON, « Pour lire *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau », *L'école des lettres second cycle*, 1999-2000, n° 4, p. 12.

considère "un tantinet soit peu la situation historique ¹⁰⁷ " ¹⁰⁸». Ce retour en arrière prend la forme mythique du grand déluge :

C'est alors qu'il se mit à pleuvoir. Il plut pendant des jours et des jours. Il y avait tant de brouillard qu'on ne pouvait savoir si la péniche avançait, reculait, ou demeurait immobile. Elle finit par échouer au sommet du donjon [...] L'eau s'était retirée dans ses lits et réceptacles habituels [...] Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues ¹⁰⁹.

Abstraction faite de la colère de Dieu envers l'homme qu'il veut punir, ici le mythe est réactivé à la faveur de son caractère lustral : l'eau lave tout et purifie la boue par laquelle le cycle de la vie reprend, et, avec lui, le cycle historique. Si pour Prince « la structure circulaire des romans contribue à en faire des anti-romans ¹¹⁰», selon nous, elle constitue un pied de nez ironique à l'histoire et à ses méthodes : alors qu'il défie la vraisemblance en tant que modèle historiographique en la déréalisant dans la narration par le biais de la parodie, Queneau édifie la fiction à partir de ses considérations sur l'histoire cyclique, d'où l'étonnant paradoxe entre la structure donnée par l'histoire et le contenu qui la subvertit.

2.3.3 Mélange des genres romanesques : réflexion sur le roman

La participation de la parodie au processus ironique des *Fleurs bleues* ne se limite pas à celle du roman historique. En effet, ce texte constitue un

¹⁰⁷ *Les fleurs bleues* (Paris, 1965), pp. 9 et 273.

¹⁰⁸ Gerald PRINCE, « Queneau et l'anti-roman », 1971, p. 35.

¹⁰⁹ Raymond QUENEAU, *Les fleurs bleues*, p. 276.

¹¹⁰ Gerald PRINCE, *loc. cit.*, p. 34.

véritable pot-pourri parodique des genres romanesques. Sur le plan formel, hormis l'influence épique convergeant vers une réécriture de l'histoire, l'auteur a notamment recours aux techniques du roman policier afin d'élucider un pseudo crime. En ce qui a trait à la structure de la narration, elle oscille entre le fantastique des apparitions épisodiques du duc d'Auge à travers l'histoire – phénomène qui n'est pas sans rappeler *La machine à remonter le temps* de H. G. Wells – et le réalisme de la vie parisienne contemporaine avec ses autobus, ses « houatures », ses bistrots; théâtre des romans modernes. Les effets stylistiques, pour leur part, empruntent parfois les formules du conte de fée (toujours en italique dans le récit : « Aussitôt la porte s'ouvre *comme par enchantement* ¹¹¹ » et une « *radieuse apparition* fait son apparition ¹¹² »), parfois celle du nouveau roman (la description de la casquette d'Onesipore au bar Bitume (p. 94-95) rappelle celle de la tomate dans l'assiette des *Gommes* de Robbe-Grillet).

L'amalgame de ces micro genres tributaires d'un seul et même genre, le roman, mais fortement opposés par leur codification propre, fait l'originalité des *Fleurs bleues*. Les associations conte/policier, policier/fantastique, fantastique/roman, moderne/réalisme, réalisme/épique, déjà peu fréquentes dans un contexte littéraire dit « traditionnel », sont d'autant plus inusitées lorsqu'elles se greffent à la

¹¹¹ Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 106.

¹¹² *Ibid.*

formation d'une œuvre romanesque qu'on pourrait qualifier d'homogène, et ce, malgré ce métissage. Selon nous, la parodie des genres romanesques s'insère dans une réflexion sur la littérature. À la faveur de l'appropriation des poncifs du paralittéraire, l'auteur témoigne du caractère autonome de la littérature perçue comme « un *croisement de surfaces textuelles* ¹¹³ » où « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ¹¹⁴ ». Chaque œuvre occidentale conserverait, d'après Queneau, l'empreinte, la mémoire d'une matrice se déclinant en deux grandes lignées : celle de *l'Illiade* – « histoire centrée sur des personnages parfois même assez peu intéressants, et avec un grand tableau historique derrière ¹¹⁵ » - et celle de *l'Odyssée* - « histoire d'un individu qui, au cours d'expériences diverses, acquiert une personnalité ou bien affirme et retrouve la sienne ¹¹⁶ ». Dans cette optique, la parodie constitue aussi une application remarquable du principe de répétition marquant cependant un écart, une distance critique avec le texte parodié. Alors que Queneau nous invite, dans son adresse aux lecteurs, à la lecture d'un vrai roman policier où l'on découvrira l'auteur inconnu des inscriptions injurieuses de la clôture de Cidrolin, la narration, elle, s'oppose à tous les clichés relevant de ce genre : le suspense est absent, les indices s'autodétruisent et le graphitomane est nul autre que la victime. Pour Queneau, c'est par le principe d'écart que s'amorce la révolution du littéraire, car il suppose

¹¹³ Julia KRISTEVA, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 144.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁵ Raymond QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

d'abord une « prise de conscience totale de cette dépendance ¹¹⁷ » et ensuite une libération de cette « emprise » en la subvertissant. Voilà l'ambition de celui qui, dans ses *Journaux*, avait exprimé le souhait d'un « roman anti-policier » où l'on devait « chercher l'innocent » plutôt que le coupable dans le but d'une « théologic-fiction ¹¹⁸ ». En 1942, à la suite de la parution de *Pierrot mon ami*, un autre pseudo polar, Queneau avait déclaré au *Figaro* : « J'aurais voulu que *Pierrot mon ami* fût au roman policier ce que *Don Quichotte* a été au roman de chevalerie ». Or, par le front commun mené par tous les clichés littéraires, le roman *Les fleurs bleues* ne serait-il pas la tentative de cheminer vers cet « Absolu » littéraire en faisant échec aux lieux communs forgeant l'armature de cet édifice?

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁸ *Idem*, *Journaux*, p. 932.

CHAPITRE III

UN PROCÉDÉ CRÉATEUR D'IRONIE : LA CONTRAINTÉ MATHÉMATIQUE

Nous lézards aimons les Muses
Et les Muses aiment les Arts
Avec les Arts on s'amuse
On muse avec les lézards
(Queneau)

L'ironie littéraire se construit, on l'a vu, autour d'une panoplie de techniques qui procèdent au démantèlement des structures traditionnelles du texte tout en cherchant à faire apparaître une textualité nouvelle. S'il est vrai, de prime abord, que l'écriture contrainte ne figure pas au nombre de ces pratiques, nous proposons cependant de voir dans l'emploi queneau de la règle de nature mathématique un outil créateur d'ironie.

3.1 Ironie et contrainte : un rapprochement insensé?

Dans le cadre d'une réflexion sur la littérarité, l'écriture contrainte est une pratique obsolète pour les auteurs romantiques et contemporains, car elle suppose l'idée de répression. En effet, frappé par l'irrationalisme, l'esprit romantique valorise l'imagination, l'inconscient et la liberté créatrice. En vérité, il se donne pour tâche de sortir des structures poétiques de la fiction, ou plutôt de transpercer et de transcender la création littéraire. Il s'agit de dépasser les catégories aristotéliennes et classiques et d'élaborer un « genre nouveau [...] capable de résoudre les divisions

natives (génériques) de la chose écrite ¹¹⁹ ». Au cœur de cette entreprise, présidée par le mot de Novalis – « Rien n'est plus accessible à l'esprit que l'infini » - on retrouve la réitération d'une idéologie *ex nihilo*. Le poète doit laisser libre cours à son propre génie, sorte d'altérité qui guide l'artiste hors de tout conditionné lui permettant d'accéder à la création originale, cet Absolu littéraire. C'est à l'occasion de ce travail qu'intervient le mouvement dialectique de l'ironie. Sa négation du caractère fictionnel de l'œuvre par l'intermédiaire de techniques qui se rapportent à la distanciation critique rend possible un échange constant entre l'œuvre et son créateur (ainsi qu'avec le lecteur) et, du même coup, renouvelle notre perception de l'art et de la réalité.

Aujourd'hui encore, l'ironie est un outil puissant de transgression générique. Tantôt mêlées, tantôt fondues ensemble, les formes de discours se confondent et trouvent leur expression au sein d'œuvres hybrides auxquelles on donne l'étiquette de roman hétérogène, de tragi-comédie ou encore de récit poétique. Élevé au rang de « poncif de notre modernité ¹²⁰ », ce phénomène amène la promotion de la théorie du texte aux dépens de celle du genre et, par le fait même, il marque un décalage avec les conventions de traditions ¹²¹.

¹¹⁹ Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire*, p. 21.

¹²⁰ Antoine COMPAGNON, <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>

¹²¹ Selon Compagnon, les conventions de traditions sont les relations de modalisation qui unissent les œuvres individuelles.

Du reste, la culture occidentale nourrit une certaine méfiance envers la technique et le travail, méfiance entretenue par une idéologie de la création héritée du romantisme. Roland Barthes écrit ainsi, au sujet de la condamnation du discontinu par la critique « régulière » :

le livre doit *couler* [sic] parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail »¹²².

Devant la large diffusion de cette idée singulière où la doctrine surréaliste, dictée par les automatismes psychiques, apparaît en ce sens comme une radicalisation de cette vulgate contemporaine, l'écriture contrainte a bien mauvaise presse. Par conséquent, compte tenu du caractère éminemment artificiel des procédures formelles, la contrainte est écartée des pratiques textuelles qui privilégient l'inspiration plutôt que la technique et qui mettent de l'avant une ironie littéraire.

3.2 Queneau, OULIPO, contrainte et recherche formelle

Pour Queneau, cependant, la contrainte de nature mathématique ou logique révèle une potentialité alléchante pour exprimer un modèle de création qui irait, paradoxalement, dans le sens de l'idéologie régnante.

¹²² Roland BARTHES, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1964, p. 177.

De fait, si cette pratique littéraire alliant procédures formelles et une technique consciente du roman marque nettement sa distance par rapport au mouvement surréaliste et l'avant-garde, elle participe à tout le moins à la tentative contemporaine de renouveler le modèle littéraire. À la suite de son expérience surréaliste (1924-1929), Queneau entrevoit dans l'utilisation de la contrainte une dynamique plus féconde que celle de l'écriture automatique qui, plus souvent qu'autrement, se décline en « littérature-borborygme », car à la différence de l'inspiration, la contrainte oblige l'écrivain à se départir de ses tics et de ses automatismes d'écriture. À ce titre, la règle est source de liberté, affirme Queneau dans la revue *Volonté* en 1938 :

Une autre bien fausse 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* [sic] 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 esclave d'autres règles qu'il ignore ¹²³.

Selon son hypothèse, « il n'y a de littérature que volontaire ¹²⁴ », car le poète « 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 ¹²⁵ ». Puisque la contrainte exige de l'opérateur qu'il balaie les solutions spontanées pour se tourner vers celles qui obéissent à sa volonté de régler, elle constitue un outil

¹²³ Raymond QUENEAU, « Qu'est-ce que l'art? », article repris dans *Le voyage en Grèce*, p. 94.

¹²⁴ Propos de Raymond QUENEAU (13 février 1961) tirés des procès-verbaux de l'OULIPO tenus par Jacques BENS au sein de *OuLiPo, 1960-1963*, Paris, Bourgois, 1980, p. 36.

¹²⁵ *Idem*, *Le voyage en Grèce*, p. 126.

d'exploration formel qui a pour résultat de « décaper la littérature de ses rouilles diverses ¹²⁶ » en affectant le fonctionnement routinier du texte et en contournant les recettes connues.

Par ailleurs, la contrainte, si elle n'est pas appliquée mécaniquement, stimule fortement l'imagination. Dans la mesure où les règles sont choisies librement, l'écriture contrainte coudoie le jeu, « un jeu dont on invente les règles et auquel on obéit ¹²⁷ ». Afin de répondre à de telles conditions, l'écrivain doit faire preuve d'une bonne dose d'ingéniosité pour trouver des applications nouvelles aux règles anciennes, pour développer des avenues inexploitées, pour les observer dans l'acte d'écriture, mais aussi, dans une certaine mesure, pour y faire des « accrocs ¹²⁸ ». Bref, ce qui peut sembler un handicap de prime abord, constitue un stimulus susceptible de débloquer les stylos.

Avec la formation de l'OULIPO dans les années 1960, l'exercice de la contrainte trouve son accomplissement dans la littérature expérimentale. Dans le prolongement des travaux de Queneau, l'Ouvroir de littérature potentielle désire introduire des contraintes inédites d'origine mathématique ou autre pour faire surgir des possibilités originales en

¹²⁶ *Idem, Bâtons, chiffres et lettres*, p. 43-44.

¹²⁷ *Idem, Entretiens avec Georges Charbonnier*, p. 56.

¹²⁸ « Ensuite j'ai pris certaines libertés, c'est-à-dire qu'après, je me suis imposé des règles, et puis si j'ai trouvé que l'effet, que le résultat n'était pas satisfaisant, j'y ai fait des *accrocs* [sic]; j'y ai fait des modifications ». *Ibid.*, p. 54. Plus tard, l'OULIPO réutilisera cette variation volontaire sous le nom de *clinamen* qui « loin de constituer un défaut ou un vice de fabrication, est un écart qui augmente encore la potentialité de l'œuvre ». Marc LAPPRAND, *Poétique de l'OULIPO*, p. 55.

écriture : « Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes nouvelles, de structures [...] nouvelles et qui, ensuite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira ¹²⁹ ». Pour ce faire, l'oulipien explore systématiquement et scientifiquement « les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné ¹³⁰ ». De plus, il inventorie et invente des procédés susceptibles d'intéresser, dont il donne quelques exemples. De ce point de vue, l'achèvement de la forme est placé au-dessus des considérations esthétiques et de la recherche de la virtuosité. De fait, souligne Marc Lapprand, « que la contrainte soit montrée ou cachée, décelable ou indécélable, elle vise toujours de la part de l'auteur la recherche d'une certaine perfection formelle ¹³¹ ». Cette tendance portée à l'extrême, témoigne de l'ultime ambition oulipienne, abstraite et utopique, d'une « Topologie des Lieux Communs » où l'Absolu serait dépouillé de tous les clichés qui le censurent.

Dans cette perspective, la contrainte comme stratégie narrative participe, à notre avis, d'une métacritique qui relève de l'ironie littéraire. Le recours massif à la règle et au procédé, bien que ceux-ci présentent des affinités avec la rhétorique, et, par le fait même, avec le modèle institutionnel, aboutit plutôt à un dispositif paradoxal où la manipulation en tant que processus d'invention fait ressortir le fabriqué du texte tout en

¹²⁹ Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 140.

¹³⁰ Collectif. *OULIPO, la littérature potentielle*, p. 21.

¹³¹ Marc LAPPRAND, *op. cit.*, p. 58.

l'infléchissant afin de promouvoir un régime textuel nouveau. De même que la notion d'ironie se reconnaît dans la dialectique artistique comme « le moyen dont l'art use pour s'autoreprésenter¹³² », de même que l'écriture contrainte met l'accent sur les mécanismes qui l'ont produite. Selon le premier principe énoncé par l'oulipien Jacques Roubaud dans l'*Atlas de littérature potentielle*, « un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte¹³³ » : « *La disparition* de Georges Perec raconte la disparition du " e " ¹³⁴ » tandis que les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, présentés sur feuilletes de papier articulées permettant l'agencement de chacun des quatorze vers des dix sonnets au gré du lecteur – d'où la potentialité des 10¹⁴ poèmes différents – exhibent les spécificités de sa réalisation. Or, en attirant l'attention sur les procédés, l'écriture contrainte donne évidemment à voir la duplicité du texte, mais aussi, elle donne à réfléchir sur la forme réinvestie qui se lit dans le décalage de la forme classique. Ainsi, l'entreprise oulipienne veut ébranler les structures formelles romanesques ou poétiques et leur apparente unicité en leur opposant une « horde d'alternatives ». À considérer le rôle que joue la contrainte dans l'affaiblissement de la mimésis, elle constitue à nos yeux une technique qui permet à l'auteur de regarder son œuvre avec ironie.

¹³² Ingrid STROHSCHNEIDER-KOHR, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, cité par Beda ALLEMANN dans l'article « De l'ironie en tant que principe littéraire », p. 387.

¹³³ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 90.

¹³⁴ *Ibid.*

3.3 Contraindre *Les fleurs bleues*

À titre d'exemple, le jeu des contraintes mathématiques dans *Les fleurs bleues* donne à voir la structure romanesque comme un matériau en quête de sens. De fait, véritable arithmomaniac, Queneau modèle ses romans à partir de certains nombres fétiches qui sont pour lui l'expression d'une symbolique...souvent personnelle. Dans l'article « Technique du roman », il avoue qu'il lui aurait été

insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans. C'est ainsi que *Le chiendent* se compose de 91 (7 X 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa « somme » étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence, retour [qu'il] ne concevai[t] alors que comme la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir. En ce temps-là, [il] voyai[t] dans 13 un nombre bénéfique parce qu'il niait le bonheur; quant à 7, [il] le prenai[t], et puis le prend encore comme image numérique de [lui]-même, puisque [son] nom et [ses] deux prénoms se composent chacun de sept lettres et [qu'il est] né un 21 (3 X 7) ¹³⁵.

Ce goût pourrait bien paraître gratuit, mais, précise-t-il plus loin, la physionomie numérique du roman tient de la quête de la Forme :

Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement. Il y a des formes du roman qui imposent à la matière proposée toutes les vertus du Nombre et, naissant de l'expression même et des divers aspects du récit, connaturelle à l'idée directrice, fille et mère de tous les éléments qu'elle polarise, se développe une structure qui transmet aux œuvres les derniers reflets de la Lumière Universelle et les derniers échos de l'Harmonie des Mondes ¹³⁶.

Suivant ces affirmations, ne peut-on pas s'attendre à une mathématisation similaire de la structure dans *Les fleurs bleues*?

¹³⁵ Raymond QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 29.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 33.

3.3.1 Chiffres et sens

En ce qui concerne les nombres associés directement à l'évolution narrative, les chiffres 5 et 7 semblent moduler l'intrigue. La distribution arithmétique de l'espace-temps de ce récit est répartie sur cinq époques (1264-1439-1614-1789-1964) s'échelonnant sur 700 ans. Séparés par un intervalle de 175 ans, ces nombres forment une suite parfaite où les deux derniers chiffres (6, 4) de la première et de la dernière date de la série sont identiques ¹³⁷. Le nombre 175 représente également le produit de $5^2 \times 7$ et se réduit aux chiffres 1-7-5. D'emblée, suivant « Technique du roman », le 7 est associé à la signature numérique de Queneau. Pour le 5 cependant, Marie-Noële Campana-Rochefort, dans l'article « Les nombres des *Fleurs bleues* », fait valoir sa valeur sacrée dans la philosophie chinoise à partir du symbolisme des nombres. De fait, le 5 « est dans le livre du Yi-King le nombre du mouvement, c'est-à-dire de la mise en marche de la structure cosmique représentée par le mouvement de la grande ourse, qui est la norme chinoise céleste ¹³⁸ ». Sous ce rapport, Campana-Rochefort développe une série de correspondances entre la valeur emblématique du 5 et l'apologue chinois de Lao-Tseu en exergue,

¹³⁷ Jean-Yves Pouilloux et Marie-Noële Campana-Rochefort associent ce retour périodique à la notion d'alternance des nombres qui se répercutent dans le redoublement des personnages d'Auge et de Cidrolin.

¹³⁸ Marie-Noële CAMPANA-ROCHEFORT, « Les nombres des *Fleurs bleues* », *Queneau aujourd'hui. Actes du colloque Raymond Queneau* (Limoges, mars 1984), Paris, Clancier-Guénau, 1985, p. 168.

le titre ¹³⁹ et quelques jeux de mot à saveur orientale ¹⁴⁰ pour rattacher ce chiffre, « pivot de la structure même du roman, [...] à cette philosophie ¹⁴¹ ».

La métaphorisation de la cosmogonie orientale par l'architecture numérique ¹⁴² soulevée par Campana-Rochefort, nous a amenée à considérer avec sérieux l'influence des formes poétiques orientales sur celle des *Fleurs bleues*. On se rappellera que Queneau a déjà manipulé le tanka dans *Exercices de style*; avec ses collègues de l'OULIPO, les sonnets de Mallarmé ont fait l'objet d'une « haïkaïsation » et dans *Morale élémentaire*, son dernier recueil, il concocte une recette complexe de manipulations formelles s'inspirant du Yi-King et des principes du Ying et du Yang. L'articulation de la narration sur les chiffres 5 et 7 laisse à penser que l'auteur scande le récit sur le modèle du haïku composé de trois vers respectivement de 5,7,5 syllabes. Cela dit, à la suite de l'éclairage donné par les techniques de création entourant la science des nombres utilisés par l'auteur (« Technique du roman »), le choix du nombre 175, produit de $5^2 \times 7$, pour rythmer la série cyclique semble être justifié par son étonnante concordance avec la structure de ce poème

¹³⁹ L'auteure s'appuie ici sur Lawrence Bynion (cité par Étiemble dans *Queneau et le taoïsme : Essais de littérature (vraiment) générale*) qui affirme que le titre des *Fleurs bleues* participerait à l'entreprise de citation philosophique chinoise du roman (« les fleurs apparaissent à ceux qui étaient imbus de conceptions taoïstes comme participant à une existence idéale »). *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁴⁰ « Pourquoi pas un bouddhoir? un sanc-lao-tsuaire? un confucional? »

¹⁴¹ Marie-Noëlle CAMPANA-ROCHEFORT, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴² Elle démontre aussi que le chiffre 2 représenté par l'alternance d'Auge et de Cidrolin peut avoir une dimension taoïste si on l'associe à l'alternance du yin et du yang.

japonais. Faisant écho à l'apologue chinois à partir duquel s'articule la trame de la fiction, la narration s'échafaude sur le modèle de la poésie orientale.

Ce métissage de genres n'est pas un phénomène isolé dans l'œuvre de Queneau. Ce dernier explique dans *Bâton, chiffres et lettres* qu'il voit peu de différence entre le roman et la poésie. En fait, le roman doit s'inspirer de la rigueur mathématique de la poésie afin de maîtriser le désordre et l'arbitraire de sa forme :

Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman [...] Mais, pour ma part, je ne saurais m'incliner devant un pareil laisser-aller. Si la ballade et le rondeau sont péris, il me paraît qu'en opposition à ce désastre une rigueur accrue doit se manifester dans l'exercice de la prose ¹⁴³.

Chêne et chien, paru sous l'étiquette de « roman en vers », constitue l'exemple le plus probant : l'élément narratif supportant le récit autobiographique de l'auteur est ordonné selon l'alexandrin ou l'octosyllabe. Ainsi nous y pouvons lire :

Je naquis au Havre un vingt et un février
en mil neuf cent et trois
Ma mère était mercière et mon père mercier :
ils trépignaient de joie.
Inexplicablement je connus l'injustice

¹⁴³ Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 27-28.

et fus un matin
chez une femme avide et bête, une nourrice,
qui me tendit son sein.
De cette outre de lait j'ai de la peine à croire
que j'en tirais festin
en pressant de ma lèvre une sorte de poire
organe féminin ¹⁴⁴.

3.3.2 Rythme poétique et personnages

Dans cet ordre d'idées, l'univers représenté dans la fiction peut traduire le rythme poétique. À propos de *Chiendent*, Queneau révèle que « les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard, de même les lieux, les différents modes d'expression ¹⁴⁵ ». Ils sont plutôt régis par des « règles aussi strictes que le sonnet ¹⁴⁶ » dans l'intention de « faire du roman une sorte de poésie ¹⁴⁷ » où l'« on peut faire rimer des situations ou des personnages comme on peut faire rimer des mots ¹⁴⁸ ». On peut constater que ce principe fonctionne jusqu'à la parution des *Fleurs bleues*.

On a déjà mis en évidence au chapitre précédent le réseau de répétitions entre les situations, l'histoire, les lieux et les personnages (cf. chap. 2, p. 38-44). Nous estimons cependant que Queneau greffe le procédé poétique à l'architecture du texte. À cet effet, l'examen du contenu

¹⁴⁴ *Idem*, *Chêne et chien*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1952, p. 31.

¹⁴⁵ *Idem*, *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 42.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

événementiel du roman à l'étude effectué par Yves Stalloni dans le cadre de l'article « Raymond Queneau : *Les Fleurs bleues* » fait clairement ressortir le principe d'alternance des personnages sur lequel repose le récit. Au moyen d'un tableau, Stalloni dispose la matière narrative associée aux héros respectifs des deux histoires entrelacées selon leur ordre de parution au sein de chaque chapitre (voir annexe 1).

Pour offrir une meilleure visibilité de la règle de construction des *Fleurs bleues*, Stalloni synthétise le tableau en désignant par « A » la zone romanesque réservée au duc d'Auge et par « C » celle qui correspond à Cidrolin :

I : ACAC ¹⁴⁹	II : ACA	III : CAC	IV : CA
V : CA	VI : ACA	VII : AC	VIII : CA
IX : CAC	X : ACA	XI : CA	XII : CAC
XIII : A	XIV : ACA	XV : CA	XVI : AC(ACAC)A

À partir de cette grille, il commente la symétrie au démarrage des chapitres (8A et 8C); il souligne l'occurrence de quelques séquences et il répartit les séquences réitérant la présence de chacun des personnages (24 pour le duc d'Auge et 21 pour Cidrolin). Hélas, ce ne semble qu'une solution partielle.

Toutefois, les motifs d'un tel agencement sont significatifs lorsqu'on les met en parallèle avec les étapes chronologiques de l'histoire du duc

¹⁴⁹ On a relevé quelques fautes dans le texte. Dans la grille, on écrit AAC, mais le tableau démontre clairement qu'il s'agit plutôt de A-C-A-C

d'Auge. Selon nous, la règle de construction des *Fleurs bleues* se calque sur des modèles poétiques temporellement variables. En fait, à chaque époque traversée par le duc correspondrait une forme poétique alors privilégiée qui scande les apparitions de nos deux protagonistes. Ainsi, à l'époque médiévale (1264), l'alternance de l'histoire du duc d'Auge et de celle de Cidrolin est représentée de la façon suivante :

Chap. 1	A-C-A-C	(4)
Chap. 2	A-C-A	(3)
Chap. 3	C-A-C	(3)
Chap. 4	C-A	(2)

La distribution des personnages correspondrait ici au compte des syllabes d'un vers. La séquence 4-3-3-2 représente la somme de douze à laquelle nous associons l'alexandrin (tétramètre), forme provenant du XII^e siècle et utilisée dans les chansons de geste, d'où une certaine isotopie avec la structure et le contenu portant sur le périple épique du chevalier d'Auge.

Pendant l'intervalle daté de 1439, le décompte des personnages/syllabes reproduit un vers plutôt inusité : l'ennéasyllabe (9 syllabes) :

Chap. 5	C-A	(2)
Chap. 6	A-C-A	(3)
Chap. 7	A-C	(2)
Chap. 8	C-A	(2)

Son emploi est surtout relié à la poésie lyrique dont l'expression littéraire est remarquée au XV^e siècle avec l'essor du rondeau, de la ballade, des

virelais et des lais pratiqués par François Villon et Charles d'Orléans, dont il est d'ailleurs question dans *Les fleurs bleues*¹⁵⁰. Fait étonnant, dans le prolongement de l'inspiration courtoise du lyrisme, le duc d'Auge se laisse charmer par les attraits de la belle Russule (*Les fleurs bleues*, p. 106).

Au XVII^e siècle (1614), le schéma épouse la forme de l'élégie (11 syllabes) pratiquée entre autres par Théophile de Viau et Jean de La Fontaine dans *Élégie aux nymphes de Vaux* :

Chap. 9	C-A-C	(3)
Chap. 10	A-C-A	(3)
Chap. 11	C-A	(2)
Chap. 12	C-A-C	(3)

Au XVIII^e siècle, la poésie n'est pas très prisée. Ses techniques, soumises à la frivolité mondaine et abandonnées par le rationalisme philosophique, s'assouplissent : les conventions métriques laissent place plutôt au vers libre et à la prose. En connivence avec la liberté d'exécution découlant de la crise de la poésie, les apparitions des personnages adoptent une tournure irrégulière :

Chap. 13	A	(1)
Chap. 14	A-C-A	(3)
Chap. 15	C-A	(2)
Chap. 16	A-C-A-C-A-C-A	(7)

¹⁵⁰ « L'abbé Biroton s'abstint de commenter ce propos, et, dans le silence qui suivit, se firent entendre les voix de Pigranelle et Bélusine qui chantaient un rondeau que Charles d'Orléans s'appêtait à écrire ». Raymond QUENEAU, *Les fleurs bleues*, p. 87.

L'an 1964 marque la rencontre du duc d'Auge et de Cidrolin, et, avec elle, la fin du rythme poétique provenant de leur alternance dans le récit. Cette symbiose n'est-elle pas en effet la symbolisation de la popularité croissante du narratif et le déclin du poétique au XX^e siècle?

Tout compte fait, par le biais de la contrainte mathématique, la structure romanesque des *Fleurs bleues* constitue un croisement de structures poétiques formant un bilan de la poésie française qui participe de la petite histoire de France. De ce calcul architectural en quête de potentialité du texte résulte, pour reprendre les termes de Roger Grenier, « une sorte de sculpture, une œuvre d'art infiniment complexe et qu'on peut regarder de mille façons ¹⁵¹ ». La rencontre éclectique de la poésie, des mathématiques et de l'histoire au sein de la technique romanesque nous indique la présence d'une ironie littéraire en accord avec la description de l'ironie moderne de Monique Yaari qui se veut une mise en question de l'art sous tous ses aspects.

¹⁵¹ Roger GRENIER, « Farces et satrape », *Le nouvel observateur*, 3 juin 1965. Cité par Jean-Yves POILLOUX, *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », p. 200.

CONCLUSION

L'exploration de l'ironie dans le cadre du texte *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau nous a certes permis de souligner l'originalité de la structure formelle de ce roman, mais elle a aussi concouru à l'observation d'un procédé ironique, la parodie, ainsi qu'à la reconnaissance d'un nouveau procédé dans la pratique de l'écriture contrainte.

Dans cet esprit, nous nous sommes engagée à circonscrire dans un premier temps les notions théoriques nous permettant d'éclairer les propriétés spécifiques de l'ironie dans un contexte littéraire moderne. Un survol de la critique contemporaine nous a révélé que l'ironie moderne, sur les traces de l'ironie romantique, se veut une remise en question de l'art sous tous ses aspects. Principal moteur de la production artistique du XX^e siècle, elle est l'expression du sentiment de l'absurdité de l'existence et de la marche du monde se traduisant par l'abolition des critères normatifs du texte.

Une première illustration de ce phénomène apparaît au sein même de l'intrigue où survient une rupture de la mimésis. À la fois une histoire contemporaine où l'on nous décrit avec beaucoup de vraisemblance le Paris des années 1960, et à la fois une histoire médiévale où s'enchevêtrent des éléments fantastiques (les chevaux parlants, les bons historiques de 175 ans du duc d'Auge, etc.), *Les fleurs bleues* font

s'opposer réalisme et fiction. Le même paradoxe se présente dans la dualité Auge-Cidrolin : le duc d'Auge rêve qu'il est Cidrolin et Cidrolin rêve qu'il est le duc d'Auge.

Dans un deuxième temps, les travaux de Linda Hutcheon portant sur la parodie moderne en tant que pratique littéraire non dévalorisante, nous ont permis de souligner la filiation de l'ironie et de la parodie. Ici, la parodie, en créant une distance critique entre le texte enchâssé et le texte enchâssant, permet de souligner la littérarité de l'œuvre. De ce fait, la parodie s'insère dans un processus ironique puisqu'elle permet de revisiter les structures romanesques à la faveur d'une synthèse bitextuelle s'intégrant dans un mécanisme de distanciation. De ce point de vue, la parodie moderne constitue bien souvent un jeu ironique sur les conventions d'un genre.

Tel est le rapport que nous avons voulu faire ressortir au sein de la fiction des *Fleurs bleues*. Tous les effets stylistiques, les techniques ou les influences émanant du roman historique, du nouveau roman, du roman policier ou encore du récit fantastique sont déceptifs. Queneau effectue en effet un véritable balayage des lieux communs appartenant à chacun de ces genres romanesques : le scénario d'un roman historique médiéval est complètement saboté par des anachronismes, un traitement parodique des événements historiques et par la désincarnation du héros épique

tandis que l'intrigue policière, annoncée dans l'adresse aux lecteurs, laisse place à un pseudo polar sans même que s'y accomplisse un véritable crime.

Dans un troisième temps, à partir des considérations de Queneau sur le roman et la création, il nous a semblé que l'écriture marquée du sceau de l'ironie et l'écriture contrainte avaient des traits communs. En effet, notre recherche a révélé que la littérature expérimentale pratiquée par l'auteur des *Fleurs bleues* ainsi que par les membres de l'OULIPO est, de même que l'ironie littéraire, un outil d'exploration formel affectant le fonctionnement routinier du texte afin d'y faire surgir de nouvelles potentialités. Puisque la règle et la contrainte mathématique mettent de l'avant les mécanismes du texte affaiblissant la mimésis et puisqu'elles abolissent les barrières spécifiques d'un genre en lui opposant des formes hétéroclites, elles représentent pour nous une stratégie qui relève de l'ironie littéraire et qui participe d'une métacritique.

En ce sens, l'examen de l'univers narratif dans *Les fleurs bleues* démontre que la structure numérique en alternance de laquelle sont présentés les personnages met en évidence l'influence de certaines formes poétiques surannées. Ces formes fixes (alexandrin, ennéasyllabe, élégie) obéissant à des règles strictes d'ordre mathématique soutiennent l'architecture romanesque. D'autres règles mathématiques viennent rythmer le roman.

Les chiffres 5 et 7 donnent le ton à l'intrigue qui est modulée sur cinq époques (1264-1439-1614-1789-1964) séparées par des intervalles de 175 ans ($5^2 \times 7$), le tout, s'échelonnant sur 700 ans. Selon l'apologue chinois de Lao-Tseu en ouverture, l'articulation de la narration sur ces bases nous semble suivre le modèle du haïku (5,7,5 syllabes). Par conséquent, nous pouvons affirmer que ce qui tient sous l'étiquette de roman s'organise, à l'intérieur de ce cadre, selon de complexes procédés poétiques et mathématiques encourageant le métissage des genres : un exercice d'ironie littéraire.

En somme, le remarquable intérêt de Queneau pour la forme nous a permis de démarquer dans *Les fleurs bleues* les modes d'inscription d'une ironie littéraire toute moderne. Que ce soit par le biais de la rupture de la mimésis, par le brouillage des conventions romanesques ou par le mélange des genres, l'ironie fait régner une atmosphère ludique propice au jeu sur le texte. Par le biais d'un pied de nez à la norme, les procédés mis à l'épreuve dans ce contexte-ci permettent de souligner l'intention délibérée de l'auteur d'introduire dans l'expression littéraire de nouvelles structures. Peut-on ainsi voir une filiation entre l'ironie littéraire et le programme oulipien visant à « tirer les lieux communs des structures des lieux communs » dans le but d'atteindre « l'Absolu, dont les clichés sont l'armature ¹⁵² »? Autrement dit, l'ironie littéraire et la littérature

¹⁵² OULIPO, *La littérature potentielle*, p. 44.

expérimentale ne se soumettraient-ils pas aux mêmes lois? Voilà pour nous une évidence qui a le mérite de réconcilier les travaux oulipiens avec une écriture se réclamant de la modernité.

ANNEXE 1

Tableau de Yves Stalloni tiré de l'article « Raymond Queneau : *Les fleurs bleues* » dans *L'école des lettres II*, n° 13-14, 1988-1989, p. 5-10.

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
I	13	Le 25-IX-1264 : Du donjon de son château le duc d'A. « considère la situation historique ⁰ ».	
	16		Sur sa péniche, C. déjeune, évoque ses rêves et s'apprête à faire sa sieste.
	17	A. vient à Paris voir l'avancement des travaux de Notre-Dame. Il entre déjeuner dans une taverne.	
	18		C. est interpellé par deux campeurs qui lui demandent la direction du camping voisin. Le renseignement donné, il se rendort.
II	24	A. est face au roi Saint Louis qui lui propose une croisade à Carthage. Le refus du duc provoque l'hostilité de la foule qui l'agresse avec divers projectiles. A. se rend dans une « baignerie ».	
			C., qui va contempler un immeuble en construction de l'autre côté du quai où est amarrée la péniche, converse avec un passant et un « quasi-clergyman » à mobylette.
	31	A. va manger dans une taverne et converse avec Mouscaillot, son page. Le cheval Sthène, pour avoir parlé, crée le trouble et oblige A. à quitter l'auberge	

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
III	37		C. est réveillé par une jeune campeuse qui cherche le camping. C'est une Canadienne iroquoise, choquée par certaines familiarités des Français.
	39	A. se réveille dans sa chambre et consulte son chapelain Biroton sur trois questions : les rêves, le langage des animaux, l'histoire universelle.	
	45		C. qui vient de croiser le clergyman regarde le chantier d'en face et converse avec un passant. Des graffitis ont été inscrits sur sa clôture.
IV	48		La fille de C., Lamélie, retrouve son fiancé, l'ératépiste, à la terrasse d'un café, puis le suit à bord de son autobus.
	53	Le château du duc d'A. est assiégé par les Compagnies royales de sécurité (CRS) par mesures de représailles pour son refus de se croiser. A. ne paiera pas les amendes	
V	60		Les deux filles de C., Bertrande et Sigismonde (avec leurs maris) rendent visite à leur père et conversent sur l'intérêt d'acheter une télévision.
	66	1439, A. discute avec Biroton à propos de son ami Gilles de Rais et... des enfants qu'il aimerait avoir à son menu. Avec Mouscaillot, il se prépare à aller solliciter au roi la grâce de Gilles de Rais.	

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
VI	73	À l'auberge de Mont-à-Lambert, A. rencontre Adolphe, vicomte de Péchiney, avec lequel il discute de la personnalité de G. de Rais.	
	76		C. converse avec le passant alors qu'une auto-stoppeuse (canadienne) est prise par un automobiliste. L'ératéliste vient demander la main de Lamélie, qu'il accepte « sans dot ». Des graffitis ont été peints sur la clôture.
	83	Le vicomte de Péchiney convainc A. de se joindre à la conspiration contre le roi capétien.	
VII	85	Biroton et le diacre Riphinte reviennent du concile de Bâle. Le chapelain doit bénir les canons. A. est sur le point de marier ses trois filles. Querelle avec Biroton.	
	93		C. se rend en ville, au bar Biture où il observe diverses choses, dont la casquette du patron et une reproduction accrochée au mur.
VIII	98		C. retrouve au café un vieil ami, Albert, qu'il charge de lui trouver une jeune fille pour tenir la péniche après le départ de Lamélie.
	103	A. est à la chasse avec Mouscaillot. Un mammoth écrase la couleuvrine et fait fuir tout le monde. Resté seul, égaré dans la forêt, A. trouve refuge dans une chaumière habitée par une jeune fille russe. Ensemble ils « jouent » jusqu'à l'aube.	

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
IX	111		C. se voit refuser l'entrée d'un restaurant gastronomique où il n'a pas réservé. Après avoir décliné l'invitation de ses filles, il rentre à la péniche et ... repeint la clôture souillée de graffitis.
	117	1614. Les trois gendres d'A. réfléchissent à la situation car le duc veut épouser une roturière, Russule Péquet.	
	122		C., qui a réservé par téléphone, réussit à faire son repas au restaurant.
X	126	A. converse avec Mouscaillot, devenu vicomte d'Empoigne sur des histoires de bûcheron, de manche et de cognée.	
	128		C. converse avec le maître d'hôtel sur le service de la journée. Il croise un passant avec qui il commente son dîner.
	132	Sthène, le cheval d'A., souhaite une statue équestre. Dans la campagne, A., qui s'est écarté de sa troupe, se réfugie chez Timoleo Timolei l'alchimiste.	
XI	140		C. est souffrant car il a trop mangé. Il discute avec le passant et le clergyman quand la protégée d'Albert arrive.
	146	Russule vient annoncer à A. qu'il va avoir un héritier. Le duc consulte l'astrologue Dupont sur sa descendance, mais comme sa femme n'est pas vraiment enceinte, de colère il l'étrangle.	

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
XII	154		Lalix, la nouvelle gouvernante, apporte son déjeuner à Cidrolin. Conversation sur les rêves et la psychanalyse.
	160	A. qui se promène dans la forêt s'entretient avec Sthène sur la future statue, la richesse et l'alchimie	
	164		C. se réveille sans avoir entendu l'histoire du Lalix. Il va recouvrir de peinture les graffitis de la clôture
XIII	167	1789. A. et Pouscaillou (frère de Mouscaillot) rendent visite aux baillis qui rédigent une doléance au roi. Sthène prophétise la révolution	
	172	Après une conversation scientifico-théologique sur la date de la création du monde, A. finit par transpercer Mouscaillot.	
	177	A. et Pouscaillou quittent le château pour aller chercher des traces de préadamites. Dîner au Vésinois.	
XIV	181	Fin du repas perturbé par l'intervention de Sthène.	
	182		C. et Lalix, de retour du cinéma, s'arrêtent prendre un verre. Sur la suggestion de la jeune fille, C. passe la nuit dehors pour surprendre le graffitomane.
	188	A. et dans le Sud-Ouest, incognito. À l'auberge, il retrouve Riphinte qui lui conseille d'aller siéger à la Constituante.	

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
XV	194		C. n'a pas vu le graffitomane. Il va s'abriter de la pluie chez le gardien du camping, puis rentre à la péniche, trempé.
	201	A. accompagné de Riphinte visite les grottes du Périgord pour trouver les preuves des préadamites.	
XVI	209	Toujours les grottes et les discussions sur la qualité des peintures rupestres. Empoigne apprend à Auge qu'on a pris la Bastille; le duc se prépare à fuir en Espagne.	
	215		C. se réveille avec la fièvre. Lalix va chercher un médecin.
	217	A., son gendre, de Ciry, Pouscaillou approchent de Bayonne.	
	217		C. fiévreux se laisse soigner par Lalix
	218	À Bayonne Auge se sépare de Ciry et se prépare à passer en Espagne.	
	218		C. va mieux, ses filles viennent le voir. Lamélie rentre du Périgord.
	22	A. est accueilli par le comte Altaviva.	
XVII	223	1964. C., guéri, repeint sa clôture quand il est interpellé par A. et ses amis venus visiter Paris.	
	231	C. invite A. à venir boire de l'essence de fenouil à bord de la péniche.	
XVIII	235	A., qui a dormi sur la péniche avec sa troupe, se propose de pourchasser le graffitomane.	
	244	C. a fait une sieste sans rêve. Pendant que les invités sont en ville, C. et Lalix jouent aux cartes.	

Chap.	Page	AUGE	CIDROLIN
XIX	249	A. et Empoigne ont capturé un possible grafitomane : c'est en fait l'ex-gardien du camping, Labal.	
	258	Labal, pour se disculper, capture C en train de peindre des graffitis sur sa propre clôture.	
XX	262	Lalix qui ne peut plus rester sur la péniche ne sait où aller car Albert est en prison. Elle accepte de revenir auprès de C.	
	269	L'immeuble en construction s'est effondré et Labal est mort. C. et Lalix vont au cinéma.	
	272	Au retour, A., sa fille Phélise, Pouscaillou, sa mère, Riphinte, Biroton et les chevaux s'installent dans la péniche.	
XXI	275	A. coupe les amarres de la péniche pour rentrer chez lui. C. et Lalix s'installent dans le canot.	

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvre étudiée

QUENEAU, Raymond, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965, 276 p.

2. Autres ouvrages de Raymond Queneau

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, 365 p.

-----, *Chêne et chien*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1952, 184 p.

-----, *Le chiendent*, Paris, Gallimard, 1933, 431 p.

-----, *Le dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, 1952, 244 p.

-----, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947, 158 p.

-----, *Journaux*, éd. Anne Isabelle Queneau, Gallimard, 1996, 1240 p.

-----, *Odile*, Paris, Gallimard, 1937, 185 p.

-----, *Œuvres complètes de Sally Mara*, Paris, Gallimard, 1962, 360 p.

-----, *Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard, 1943, 183 p.

-----, *Une histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966, 119 p.

-----, *Un rude hiver*, Paris, Gallimard, 1939, 175 p.

-----, *Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, 230 p.

-----, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, 181 p.

3. Études portant sur l'œuvre de Raymond Queneau

Monographies

DUCHATEAU, Jacques, *La colonne d'air et Raymond Queneau ou l'oignon de Möbius*, Paris, Éditions Ramsay, 1987, 241 p.

FRANÇOIS, Corrine, *Les fleurs bleues*, Paris, Boréal, 1999, 127 p.

POUILLOUX, Jean-Yves, *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 245 p.

Articles

CHABANNE, Jean-Charles, « Rire et philosophie dans l'œuvre de Raymond Queneau », *Rire et littérature*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 77-87.

DAUPHINÉ, James, « *Les fleurs bleues* de Queneau ou le questionnement du langage », *Texte et anti-texte*, Cahiers de narratologie, Nice, n° 1, 1986, p. 85-90.

DEBON, Claude, « Raymond Queneau, poète et romancier I », *L'école des lettres second cycle*, n° 10, 1999-2000, p. 27-46.

-----, « Raymond Queneau, poète et romancier II », *L'école des lettres second cycle*, n° 11, 1999-2000, p. 1-21.

GUÉRIN, Jean-Yves, « Queneau poète du roman face au Nouveau Roman », *Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, vol. 650-651, juin-juillet, 1985, p. 110-115.

JATON, Anne-Marie, « Pour lire *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau », *L'école des lettres second cycle*, n° 4, 1999-2000, p. 7-17.

-----, « Pour lire *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau II », *L'école des lettres second cycle*, n° 5, 1999-2000, p. 1-14.

-----, « Pour lire *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau III », *L'école des lettres second cycle*, n° 6, 1999-2000, p. 39-53.

PESTUREAU, Gilbert, « Raymond l'Ancien et Queneau le Nouveau ou invraisemblables recettes d'un alchimiste facétieux », *Tradition und Modernität*, Berlin, Roloff-Volker, 1989, p. 133-145.

POIRIER, Jacques, « Zizanie dans l'ego : Queneau, philosophe et voyou », *Le chant de minerve*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 127-137.

PRINCE, Gerald, « Queneau et l'anti-roman », *Neophilologus*, vol. 55, 1971, p. 33-40.

SAREIL, Jean, « Sur le comique de Queneau » *Cahiers de l'Herne*, vol. 29, 1975, p. 120-130.

STALLONI, Yves, « Raymond Queneau : *Les fleurs bleues* », *L'école des lettres II*, n° 13-14, 1988-1989, p. 3-29.

STARRE, Evert van der, « Raymond Queneau et le mélange des genres », *La révolution dans les lettres*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 265-276.

TANGO, Annamaria, « Queneau ou l'ironie absolue », *Temps mêlés*, vol. 17/19, n°150, avril 1983, p. 15-25.

Mémoire, actes de colloque et entretiens

BOISVERT, Carole, « Les composantes de l'humour chez Raymond Queneau », M.A. (Études Littéraires), Montréal, Université de Montréal, 1990, 76 p.

CHARBONNIER, Georges, *Raymond Queneau : Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, 155 p.

CLANCIER, Georges-Emmanuel (préface de), *Queneau aujourd'hui* (Actes du colloque R. Q., Université de Limoges, mars 1984), Paris, Clancier-Guénaud, 1985.

4. Études portant sur l'ironie

Monographies

BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 1997, 389 p.

BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, 292 p.

BLANCHOT, Maurice, « *L'Athenoeum* », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris Hachette, 1996, 159 p.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, 444 p.

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments / Friedrich Schlegel*, tr. fr. C. Leblanc, Paris, José Corti, 1996, 127 p.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points essais série lettres », 2001, 347 p.

YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1998, 277 p.

Article

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.

STAROBINSKI, Jean, « Ironie et mélancolie », *Critique*, avril et mai, 1966

Numéros spéciaux de revues

L'ironie, Philippe Hamon éd., *Poétique*, n° 36, 1978.

L'ironie. Le sourire de l'esprit, Cécile Guérard éd., *Autrement*, coll. « Morales », n° 25, 1998.

Mémoire

LAFOREST, Marthy, *L'ironie dans le discours littéraire : spécificité et mécanisme*, M.A., Québec, Université Laval, 1984, p. 24.

5. Ouvrages portant sur la parodie

Monographies

HUTCHEON, Linda, *A Theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, (1985) 2000, 143 p.

SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, 106 p.

6. Études portant sur l'OULIPO et l'écriture contrainte

Monographies

BENS, Jacques, *OuLiPo*, 1960-1963, Paris, Bourgois, 1980, 282 p.

LAPPRAND, Marc, *Poétique de l'OULIPO*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1998, 196 p.

OULIPO, *Atlas de la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, 432 p.

-----, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, 298 p.

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec – l'OULIPO*, Saint-Pierre-Du-Mont Cedex, Editions InterUniversitaires, 1999, 535 p.

Articles

COMPÈRE, Daniel, « L'OULIPO, écriture et critique du roman », *Études romanesques 3 : mythologie de l'écriture et roman*, Paris, Lettres modernes, 1995, p. 139-154.

MAGNÉ, Bernard, « Textus ex machina : de la contrainte considérée comme machine à écrire dans quelques textes de Georges Perec », *L'esprit créateur*, vol. 26, n° 4, hiver 1986, p. 60-70.

Mc MURRAY, Line, « L'OULIPO : ses anti-manifestes et leur mise en jeu », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, octobre 1980, p. 146-172.

MROZOWICKI, Michal, « L'ouvoir de littérature potentielle ou l'art d'inventer des contraintes », *Kwartalnik Neofilologiczny*, vol.1, n° 36, p. 137-157.

Numéros spéciaux de revues

L'Oulipo, la littérature comme jeu, *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001.

La pataphysique, *Magazine littéraire*, n° 388, juin 2000.

7. Ouvrages théoriques généraux

BEAUJOUAN, Guy, «Le temps historique », *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, p. 52-67.

BARTHES, Roland, « Zazie et la littérature », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1964, p. 125-131.

-----, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1964, p. 175-187.

COMPAGNON, Antoine, <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

CENTRE DE NARRATOLOGIE APPLIQUÉE, *Texte & antitexte* (Actes du 1^{er} colloque international du Centre de narratologie appliquée, Université de Nice, novembre 1985), Nice, 245 p.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1969, 379 p.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998.

8. Autres

RABELAIS, *La vie treshorifique du grand Gargantua*, Paris, GF-Flammarion, 1993, 283 p.