

Université de Montréal

Érudition, fiction et folie littéraire dans  
*Les Enfants du limon* de Raymond Queneau

par  
Marie-Pierre Gagné

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en études françaises

avril, 2004

©, Marie-Pierre Gagné, 2004



PQ

35

U54

2004

V. C 28

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Érudition, fiction et folie littéraire dans  
*Les Enfants du limon* de Raymond Queneau

présenté par :  
Marie-Pierre Gagné

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo  
présidente-rapporteuse

Pierre Popovic  
directeur de recherche

Pierre Nepveu  
membre du jury

## SOMMAIRE

*Les Enfants du limon* racontent l'histoire d'une famille de la grande bourgeoisie parisienne ruinée par la crise économique des années trente. L'oncle des enfants, Chambernac, fait des recherches sur les fous littéraires français du XIX<sup>e</sup> siècle et Purpulan, un « pauvre diable », devient son secrétaire. Ils vont écrire un grand ouvrage sur cette question. Parce qu'il a permis de faire progresser les connaissances sur la folie littéraire, ce roman est d'une importance fondamentale dans ce domaine d'études. Notre travail a pour point de départ l'hypothèse suivante : l'hétérogénéité générique et formelle des *EL*, les définitions de la folie et de la folie littéraire qu'on y trouve, l'originalité du personnel romanesque, le mélange des tons et des styles qui les caractérise résultent d'une part de causes proprement littéraires et institutionnelles (situation de Queneau dans le champ littéraire au courant des années trente, situation du genre romanesque en France après la percée surréaliste, situation de l'histoire et de la mémoire littéraire dans les années trente), d'autre part de causes sociohistoriques et politiques précises (réaction à la négation de l'individualité accompagnant la montée des fascismes en Europe).

Notre travail se divise en trois chapitres : l'étude de la structure du roman et du personnel romanesque, l'étude de la langue (le travail sur le style, les métaphores et l'onomastique) et troisièmement, l'étude des conceptions de la folie, de la folie littéraire et de l'érudition parcourant l'œuvre.

L'analyse de textes dans une perspective sociocritique nous a permis de tirer les conclusions suivantes. Tout d'abord, la structure très ordonnée du roman ainsi que la dualité et l'originalité des personnages révèlent une double intention de la part de l'auteur : dépasser le modèle réaliste tout en s'affranchissant du surréalisme. La psychologie des personnages indique un lecteur attentif des ouvrages de Sigmund Freud. Le traitement de la langue vise à remotiver le signe linguistique dans le but de renouveler le français devenu langue morte selon le romancier. Les métaphores autoréflexives permettent d'éclairer des épisodes du roman qui demeureraient sans elles insolites et énigmatiques. La recherche sur les fous littéraires effectuée par Chambernac et Purpulan constitue l'aventure intellectuelle de l'œuvre. Elle vise à relativiser les notions de folie et de folie littéraire.

### MOTS CLÉS

Raymond Queneau. Folie. Folie littéraire. Roman français. Sociocritique. Narratologie.

## ABSTRACT

*Les Enfants du limon* tells the story of an upper middle class Parisian family ruined by the economic crisis of the 1930s. The uncle of the Limon children, Chambernac, is doing research on the French “fous littéraires” of the 19th century, and Purpulan, a “poor beggar”, becomes his clerk. Together, they will write a great work on the subject. Because it contributed to a greater understanding of the “fous littéraires”, this novel is of considerable importance to this field of research. The starting point of our study is the following hypothesis : the heterogeneous styles and form of *EL*, the definitions of “folie” and “folie littéraire” presented in the novel, the originality of the characters, the mixture of tones and styles that characterize it have, on the one hand, literary and institutional causes (the standing of Queneau in the literary field during the 1930s, the situation of the novel in France after the breakthrough of the surrealist group, the setting of the story and literary memory in the 1930s), on the other hand, particular sociohistorical and political causes (reaction to the negation of individuality spreading with the rise of fascism in Europe).

Our work is divided into three chapters : The study of the novel's structure and the organization of the characters, the study of the language (style, metaphors and onomastics) and lastly, the study on the notions of “folie”, “folie littéraire” and erudition that takes place in the novel.

Our analysis of the texts in a sociocritical perspective led us to the following conclusions: Firstly, the well-ordered structure of the novel as well as the originality and duality of the characters reveal Queneau's intentions: Overtake the realist model and break free from the surrealist movement. The psychology of the characters suggests that the author must have been an avid reader of Sigmund Freud's works. His use of language aims at remotivating the linguistic sign. The purpose of this remotivation is to revive written French which he believed to be no longer modern. The autoreflexive metaphors shed light on certain passages of the novel that would otherwise remain strange and enigmatic. Chambernac and Purpulan's research on the “fous littéraires” is the novel's intellectual venture. Its purpose is to relativize the notions of “folie” and “folie littéraire”.

## KEY WORDS

Raymond Queneau. Madness. “Folie littéraire”. Lunatics. French novel. Sociocriticism. Narratology.

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	p. iii
Abstract	p. iv
Table des matières	p. v
Dédicace	p. vi
Remerciements	p. vii
<b>Introduction</b>	p. 1
<b>Structure et personnages</b>	p. 15
Le legophile	p. 16
Le réalisme et le surréalisme :	
les modèles dépassés	p. 19
L'arithmomane quenienne	p. 26
Une foule bigarrée	p. 29
Chambernac + Purpulan = un drôle de résultat	p. 39
La critique du personnage traditionnel	
L'être du personnage	p. 46
Le héros	p. 51
La trame narrative	p. 53
L'organisation du personnel romanesque	p. 57
<b>Langue et autoréflexivité</b>	p. 59
La langue sur la table de travail	p. 60
La métaphore comme miroir	p. 65
Une onomastique éloquente	p. 69
<b>Science, folie, érudition et folie littéraire</b>	p. 74
La folie littéraire : une folie sur papier	p. 75
La petite histoire des fous littéraires dans les <i>EL</i>	p. 78
Le mot « folie » ou la dénonciation d'un abus	p. 83
L'érudit collectionneur	p. 88
Les « types humain » : des catégories perméables	p. 95
<b>Conclusion</b>	p. 98
Une structure et des personnages en pleine (r)évolution	p. 99
Pour un renouvellement de la langue	p. 101
L'aventure intellectuelle dans les <i>EL</i>	p. 103
Un roman dans l'air du temps	p. 104
<b>Bibliographie</b>	p. 107

À ma mère et à mon père

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier mon directeur de recherches, M. Pierre Popovic, qui m'a d'abord suggéré ce sujet avant de diriger mon travail avec beaucoup de générosité, de disponibilité, de rigueur et de dévouement. Pour les commentaires, les idées, les encouragements, et tant d'autres choses encore, je veux le remercier très chaleureusement.

Mes remerciements vont aussi à M. Daniel Delbreil de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle pour sa réponse à une certaine lettre, par laquelle il me donnait la chance extraordinaire de faire un séjour de recherches à Paris. Je le remercie pour son accueil, sa disponibilité et sa passion. Merci également à M. Charles Kestermeier de l'Université Creighton de Californie pour ses conseils concernant le séjour à Paris, les documents envoyés et tous les renseignements pratiques.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à mes collègues de la pharmacie pour leur soutien et leurs encouragements. Laurice, Meriem, Hedy, Carl et Valérie, c'est grâce à vous si je fais toujours ce travail. Un merci tout spécial à Christiane, Marielle et Michel, qui savent si bien écouter et comprendre, même (surtout) ce qu'on ne dit pas.

Carole, l'amie de toujours et la traductrice dévouée, et Farah, l'intense, la grande passionnée, sont toujours à mes côtés, en pensée quand ce n'est pas en personne, et leur amitié m'est très précieuse. Je remercie également Sylvain pour son inaltérable foi en moi et en mes capacités, pour ses lettres et ses paroles d'encouragement.

Je dois beaucoup à ma chère famille, qui est toujours présente et à l'écoute. La maison de mes parents est à son image : accueillante, chaleureuse et vivante. Il n'est que peu d'endroits où j'aime autant me retrouver que là, parmi ces êtres vrais et aimants. Papa, Maman, Vincent et Catherine, Mireille, Esther et Philippe, je vous remercie profondément d'être ce que vous êtes et d'être là pour moi.

# **INTRODUCTION**

Les années trente représentent dans l'histoire du monde moderne une période de grande effervescence tant du point de vue économique, politique, intellectuel que culturel. La Belle Époque, la Première Guerre mondiale et les années folles paraissent déjà loin quand la crise économique éclate en Europe. D'abord limitée à l'Amérique où elle commence le 24 octobre 1929 par le krach boursier de Wall Street, la crise se répand rapidement en Europe, ébranlant les fondements du capitalisme et bouleversant les sociétés touchées dans leur organisation économique, sociale et politique. La défaite et l'humiliation des puissances de l'est de l'Europe à la fin de la Première Guerre mondiale avaient provoqué des conflits larvés sur le point d'éclater à nouveau. Fondé en 1919 par Benito Mussolini, le fascisme étend bientôt ses tentacules jusqu'en France où des ligues extrémistes se développent à partir de 1930. La doctrine fasciste, basée sur le rejet de l'individualisme libéral du siècle des Lumières, contraint l'individu à s'effacer au profit d'un état et d'un pouvoir totalitaires. Le nazisme, né lui aussi du sentiment d'humiliation ressenti par les Allemands après les traités mettant fin à la Première Guerre mondiale, gagne du terrain face à une diplomatie européenne impuissante à contenir ses débordements. En France, la menace fasciste provoque une unification sans précédent des partis de gauche, rassemblés sous le nom de « Front populaire », lequel sera au pouvoir de 1935 à 1938. Mais cette victoire des partis de gauche sera de courte durée : la France est vaincue et occupée par les nazis au cours de la Deuxième Guerre mondiale.

La période de l'entre-deux-guerres est très riche du point de vue intellectuel et culturel. Les travaux de Freud commencent à être traduits et diffusés en France dans les années vingt et sa pensée connaît une grande influence dans les communautés scientifiques, artistiques et philosophiques au cours des années trente. S'il n'a pas découvert l'existence de l'inconscient, Freud a conçu un moyen original et révolutionnaire pour l'explorer : la psychanalyse. Ses plus importants travaux sont publiés au cours des trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle et révèlent au monde cette dimension de l'être humain et la nouvelle science mise au point pour l'étudier. La philosophie des années trente est marquée par les travaux d'Alain (1868-1951) et de Gaston Bachelard (1884-1962) qui cherchent un nouvel humanisme après la faillite du précédent qui n'avait pu ni prévoir ni empêcher les massacres de la Première Guerre mondiale.

Pour nombre de jeunes la guerre représentait en effet un échec de l'humanité. Ce sentiment a trouvé son expression dans des avant-gardes comme le dadaïsme et le

surréalisme. Ce mouvement artistique a voulu « libérer l'homme d'une civilisation trop contraignante » et le faire accéder à cet inconscient révélé dans les théories freudiennes, c'est-à-dire « à la réalité supérieure de certaines formes d'associations [...], à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée<sup>1</sup>. » La poésie est le genre privilégié par les surréalistes pour atteindre cette libération. Selon eux, la poésie « porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons<sup>2</sup>. »

Les poètes ne sont pas les seuls artistes formant le groupe des surréalistes : des peintres et des sculpteurs participent aussi à ce mouvement. C'est par le biais de manifestes qu'ils ont fait connaître au public leurs détestations et le premier *Manifeste du surréalisme* déclare brutalement sa vive aversion pour une forme d'expression toujours plus populaire d'une génération à l'autre depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : le roman. Celui-ci est coupable de faire peser sur l'imagination des contraintes étouffant sa vivacité et sa spontanéité. En réalité, l'état du genre romanesque dans l'entre-deux-guerres ne fait pas mentir Henri Godard qui affirme que « Le roman est un genre perpétuellement en crise<sup>3</sup> » et cet état n'est pas seulement imputable au surréalisme. La crise secouant le genre romanesque dans les années trente a au moins une autre origine : les écrivains qui ont écrit en mettant en cause les principes du roman réaliste, tout simplement parce qu'écrire des romans réalistes leur était impossible. En 1913, le premier tome de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, avait paru, qui mettait en crise la narration, le personnage, les notions d'intrigue, de temps et de chronologie romanesque. Douze années plus tard paraissent *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide qui à leur tour bouleversent les règles ordinaires de la narration et de la construction des personnages. En 1932 paraît le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline qui cette fois bouscule la langue même du roman, notamment en dynamitant la syntaxe traditionnelle. Ces romans, écrits hors de la mouvance surréaliste, poursuivent un renouvellement du roman réaliste amorcé au tournant du XX<sup>e</sup> siècle par des auteurs tels que Joris-Karl Huysmans, Remy de Gourmont, Alain-Fournier ou Colette, qui portaient déjà atteinte à tous les aspects du roman réaliste : les personnages, les thèmes, la narration, le langage, etc.

<sup>1</sup> André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1962, p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup> Henri GODARD, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81.

\*\*\*

C'est dans ce contexte de grands bouleversements que Raymond Queneau écrit et publie une œuvre de fiction, *Les Enfants du limon* (1938). À l'origine de ce roman, une vaste recherche entreprise dans les archives de la Bibliothèque Nationale de France et inspirée par les collectionneurs de curiosités antérieurs : Charles Nodier, Gustave Brunet, Octave Delepierre. Cette recherche a pour objet les fous littéraires français du XIX<sup>e</sup> siècle. Queneau ambitionne d'abord de faire un ouvrage savant, une thèse, un essai, avant de modifier le projet et de construire une étrange fiction, qui tient à la fois de l'érudition, de l'histoire littéraire, du roman, du manuel, de la bibliographie et même quelquefois du poème. À cette hétérogénéité générique et formelle répond l'hétérogénéité des tons et des styles parcourant l'œuvre.

L'intérêt de Raymond Queneau pour la folie littéraire est sans doute à chercher dans son passage, bref mais très marquant, dans le groupe surréaliste. André Breton et ses fidèles ne s'intéressaient pas à la folie littéraire à proprement parler, mais à la folie « tout court », celle « qu'on enferme ». Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton exalte la pureté et l'honnêteté des fous, et voit dans leur imagination une manière d'échapper à la réalité :

le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable<sup>4</sup>.

Or, Raymond Queneau a dénoncé plus tard cette conception de la folie :

Des intellectuels, se croyant visés – à juste titre d'ailleurs – par les théories précédentes, se sont empressés d'exalter la folie en face de la raison – tout en repoussant pour eux-même l'accusation de folie. On en parla avec enthousiasme, avec admiration, mais cette admiration et cet enthousiasme n'étaient naturellement qu'extérieurs et se transformèrent en un prétexte littéraire comme un autre, un sujet d'exaltations lyriques à bon compte et de récriminations sans efficacité<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> André BRETON, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> Raymond QUENEAU, « Comprendre la folie » dans Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, Lyon, La Manufacture, 1988, p.152.

L'écrivain reproche aux surréalistes d'instrumentaliser la folie pour parvenir à leurs fins (faire accéder l'homme à une autre dimension de lui-même) et de nier ainsi la condition réelle des fous. Au cours de ses travaux sur les hétéroclites, il tentera de comprendre la folie littéraire avec les nouveaux outils que constituent la psychiatrie et la psychanalyse freudienne dont il découvre les ouvrages durant ces années. Mais le résultat des recherches de Queneau sur les fous littéraires à la Bibliothèque Nationale de France n'est pas publié faute d'éditeur. En 1936, il reprend le manuscrit impublié et en fait un roman : *Les Enfants du limon* sont nés. Le romancier invente un double de lui-même, le proviseur Chambernac, qui entreprend des recherches sur les fous littéraires et rédige un grand ouvrage sur ce sujet. Du point de vue des recherches sur les marginalités littéraires, les *EL*<sup>6</sup> ont fait date à cause de leur forme romanesque, des définitions du phénomène qui sont proposées, des citations de fous littéraires qu'on peut y lire et de l'attitude générale du narrateur et du personnage principal à l'égard des hétéroclites.

\*\*\*

Notre étude part de l'hypothèse suivante : l'hétérogénéité générique et formelle des *EL*, les définitions de la folie et de la folie littéraire qu'on y trouve, l'originalité du personnel romanesque, le mélange des tons et des styles qui les caractérise résultent d'une part de causes proprement littéraires et institutionnelles (situation de Queneau dans le champ littéraire au courant des années trente, situation du genre romanesque en France après la percée surréaliste, situation de l'histoire et de la mémoire littéraire dans les années trente), d'autre part de causes sociohistoriques et politiques précises (réaction à la négation de l'individualité accompagnant la montée des fascismes en Europe). Il en résulte un roman très original, rompant avec la tradition du roman réaliste et révélant un romancier tiraillé entre sa propre conception du roman et l'héritage du groupe surréaliste dont il refusait certaines thèses tout en ne pouvant rejeter d'autres par lesquelles il avait été profondément marqué au cours de sa participation au groupe. Les *EL* sont aussi le roman d'un homme soucieux du sort réservé aux fous littéraires et très curieux des phénomènes psychologiques à l'origine des comportements humains, ce dont témoigne son intérêt pour les thèses

---

<sup>6</sup> Le sigle *EL* sera utilisé tout au long de notre travail pour désigner le roman *Les Enfants du limon*.

freudiennes. Cette œuvre montre enfin un écrivain vivement inquiet de l'évolution politique de son époque.

\*\*\*

Pour vérifier cette hypothèse, nous nous sommes intéressés aux questions et thèmes de recherches suivants : quelles sont les relations complexes entre l'érudition et la fiction (la notice bio-bibliographique) et l'écriture romanesque dans les *EL* ? Comment se présentent et comment évoluent les liens entre le narrateur et les personnages ? Comment se présente et s'explique l'originalité des personnages de ce roman ? L'érudit Chambernac et son acolyte Purpulan, le second effectuant des recherches pour le premier, vivent une relation quasiment sado-masochiste : quel est son sens ? Pourquoi ? Quelle est la signification du traitement quenien de la langue ? Quel est le sens du rire dans ce roman ? Comment doit-on lire et interpréter les métaphores parcourant l'œuvre ? Comment la conception quenienne du fou littéraire s'inscrit-elle dans la tradition érudite des spécialistes de la folie littéraire ?

Les perspectives ouvertes par l'hypothèse posée et par les questions qui en dérivent font comprendre que nous avons situé notre travail sur le territoire de la sociocritique des textes. Notre lecture du roman avait pour objectif de

mettre en évidence le réseau de relations littéraires et sociodiscursives qui traversent le texte, puis de décrire la socialité du texte, la manière dont il s'inscrit et la fonction spécifique qu'il remplit dans l'ensemble des représentations sociales<sup>7</sup>.

Pour mener à bien notre analyse du roman, nous avons adopté l'hypothèse décrite par Pierre Popovic selon laquelle on « suppos[e] que c'est dans le texte littéraire lui-même qu'il faut chercher le principe et la logique de sa socialité » et nous avons fait appel à « des méthodes de description internes idoines<sup>8</sup>. » Il serait peut-être fastidieux de faire l'inventaire de toutes les méthodes critiques auxquelles nous avons eu recours pour l'étude du roman, tant elles sont diversifiées. Les principales sont les suivantes : la poétique du

---

<sup>7</sup> Pierre POPOVIC, « Littérature et sociocritique au Québec : horizons et points de fuite », dans Louise Milot et François Dumont (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 213.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 222.

roman (ce qui inclut l'étude des personnages), l'histoire littéraire, la stylistique et la rhétorique, l'étude de l'onomastique et la psychanalyse. De plus, nous avons fait quelques références à la narratologie et à la théorie des genres littéraires.

L'emploi d'une telle panoplie de méthodes comportait certains risques, dont celui d'un résultat final manquant de cohérence. Mais la complexité de notre roman appelait cet assortiment de moyens. L'histoire littéraire et culturelle ainsi que la théorie des genres littéraires étaient un passage obligé pour la compréhension de la structure de l'œuvre. Les personnages n'auraient pu être saisis sans l'aide de la poétique et de l'histoire littéraire et culturelle, alors que la psychanalyse, dont Queneau découvrait les théories à l'époque de la rédaction des *EL*, permet de mieux cerner la psychologie et les relations interpersonnelles de personnages bizarres, hauts en couleur et souvent énigmatiques. La stylistique et l'étude des différents procédés littéraires dont fait usage le romancier ont rendu possible l'interprétation des extravagances verbales et du rire queniens, ainsi que celle de l'onomastique et des métaphores à l'œuvre dans le roman. Enfin, l'histoire littéraire et celle de la folie littéraire ont permis de situer la contribution de Queneau à la tradition des spécialistes des hétéroclites.

Différentes définitions de la sociocritique des textes ont déjà été proposées, satisfaisant plus ou moins les chercheurs. Celle que nous retiendrons pour ce travail considère la sociocritique comme une lecture

cherch[ant] à mettre au jour les relations qui unissent un texte au discours social qui l'environne, à le situer parmi les productions littéraires (au sens large) contemporaines, et à comprendre cette rencontre des traditions culturelles, dont on dirait toujours qu'elles viennent mourir dans le texte nouveau qui les refonde (dans tous les sens du verbe), et des situations historiques sociodiscursives<sup>9</sup>.

La sociocritique des textes, parce qu'elle « problématise [...] le rapport du littéraire au social<sup>10</sup> », nous a paru l'outil d'analyse le plus approprié pour appréhender le cinquième roman de Queneau qui, par ses références politiques, historiques et culturelles, est une œuvre résolument ancrée dans son époque.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 212.

\*\*\*

L'étude du roman se fera en trois chapitres. Le premier est consacré à l'analyse de la structure et des caractéristiques génériques et formelles de l'œuvre dans leurs rapports avec le roman réaliste et l'héritage surréaliste. Nous verrons aussi en quoi Raymond Queneau se sentait proche des fous littéraires. La seconde partie de ce chapitre présente une analyse des personnages. Après avoir dressé un portrait de chacun, nous étudierons comment ils interagissent les uns avec les autres, et nous tenterons de mieux comprendre la relation entre le proviseur Chambernac et son secrétaire/esclave Purpulan. Enfin, nous verrons comment les différents aspects (l'identité, les portraits physique et psychologique, le rôle du héros, leurs actions, etc.) des personnages des *EL* font vaciller les conventions du roman réaliste. Le second chapitre traite de la langue des *EL*. Dans ce roman, le romancier poursuit son travail de transformation du français écrit, qu'il estimait désuet, impropre à rendre compte des sentiments et de la réalité de son temps. Cette partie nous permettra de comprendre la fonction des jeux de mots, des ellipses de lettres ou de syllabes, la francisation de mots étrangers, l'imbrication des niveaux de langue, le jeu sur la syntaxe qui font la marque de l'écriture queneau. Nous cherchons aussi à comprendre dans cette section les métaphores qui parcourent l'œuvre ainsi que les choix onomastiques de Queneau. Dans un premier temps, le troisième chapitre a pour intention de situer Queneau au sein de la recherche érudite sur la folie littéraire. Nous verrons de quelle manière les précurseurs (Charles Nodier, Octave-Joseph Delepierre, Gustave Brunet et Champfleury) ont influencé les travaux de l'écrivain, avant de retracer la petite histoire du traitement des fous littéraires dans le roman. Puis nous nous intéresserons aux « types » humains (le fou, le fou littéraire, l'érudit/collectionneur et l'écrivain) impliqués dans l'œuvre, examinant plus longuement le cas particulier de l'érudit/collectionneur. Enfin, nous verrons comment ces types forment des catégories perméables.

\*\*\*

Avant de passer à l'étude de la structure du roman et des personnages, voici un résumé de l'œuvre pour nos lecteurs qui ne seraient pas familiers avec le roman de Raymond Queneau.

L'action des *Enfants du limon* commence *in medias res*, alors que Clémence et Gramini, côte à côte dans l'autobus qui les amène à Cuges, discutent de l'objet de leur voyage : une relique de saint Antoine de Padoue exposée dans la chapelle du village. Gramini, épicier à La Ciotat, vient prier son saint patron de faire en sorte que ses riches clients, la famille Limon-Hachamoth-Chambernac, reviennent passer la saison estivale dans leur villa, voisine de son commerce. Le vœu de Gramini se réalise en juillet lorsque les enfants Chambernac et leurs amis arrivent à La Ciotat. Daniel, Agnès et Noémi de Chambernac appartiennent à une famille de la grande bourgeoisie parisienne. Les filles, belles et riches, suscitent l'admiration de Gramini et la convoitise de Robert Bossu, dont le père tient un café en face de l'épicerie de Gramini. Mais à cela, les jeunes femmes ne prêtent guère attention, elles s'occupent plutôt de profiter de la belle saison dans cette Côte d'Azur enchantée.

Cependant que les jeunes gens font des excursions en forêt et prennent des bains de soleil, une autre histoire se développe en parallèle. C'est celle de Henri de Chambernac, l'oncle des jeunes gens, qui est proviseur du lycée de Mourmèche. Alors que lui aussi est libre pour l'été, un jeune homme s'introduit chez lui et tente par l'entremise d'un chantage (il a vu le proviseur sortir de la maison close de Mourmèche) d'obtenir un poste de professeur au lycée. Mais sa tentative échoue et Chambernac conclut avec lui un pacte qui les liera pour les quatre années suivantes : durant celles-ci, en guise de représailles, Purpulan sera son secrétaire. Le proviseur, en effet, poursuit des recherches sur les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle et projette d'écrire un grand ouvrage sur la question. Purpulan l'aidera à mener à bien ce projet. L'ignorance du jeune homme, qui fait écho à celle du lecteur, justifie les explications données sur les fous littéraires dans le dernier chapitre du premier livre. Chambernac y tente une première définition de la folie littéraire et explique à son nouveau secrétaire en quoi consistera son travail. De plus, il expose au jeune homme les grandes lignes de son ouvrage. Enfin, les dernières pages du premier livre sont l'occasion pour Chambernac de livrer à Purpulan et à son lecteur une première citation d'un fou littéraire. Tirée de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, elle raconte une bataille entre le narrateur et des farfadets.

Sont également introduits dans le premier livre les personnages de Sophie Hachamoth et d'Astolphe de Cramm, enfants de Jules-Jules Limon. La première est la mère de Daniel, Agnès et Noémi et Astolphe, leur oncle. Alors qu'ils vont rejoindre les jeunes

gens à La Ciotat, ils s'arrêtent à Mourmèche pour rendre visite à Chambernac. Cet épisode permet de lier deux histoires qui, jusque-là, semblaient complètement distinctes.

Le deuxième livre du roman relate les dernières semaines de la famille Chambernac-Limon à La Ciotat. Agnès et Astolphe se rendent à Mourmèche où, en l'absence de Chambernac, ils sont reçus par Purpulan qui leur parle des recherches du proviseur sur les fous littéraires. Agnès et Astolphe expriment leur déception après la lecture, faite à haute voix par le secrétaire, d'un extrait d'un ouvrage de Joseph Lacomme, tisserand et ancien militaire qui toute sa vie tenta de prouver qu'il avait résolu le problème du rapport de la circonférence au diamètre et qui ne réussit qu'à récolter des peines d'emprisonnement et d'internement et l'étiquette de quadrateur. Purpulan, piqué au vif par les propos des parents de Chambernac, envisage de se venger. Quelques jours plus tard, Chambernac, de retour de Paris où il était allé faire des recherches bibliographiques, expose à son secrétaire le fruit de ses recherches sur les quadrateurs. Cependant, la fin des vacances a sonné pour la famille de son frère décédé et celle-ci quitte La Ciotat pour retourner à Paris. Peu de temps après, au début de l'automne, Jules-Jules Limon se suicide et la famille Limon-Chambernac apprend sa ruine. Puis, c'est l'annonce du krach de la bourse de New York, le 29 octobre 1929, qui marque la fin des Années folles et le début de la grande crise économique des années 1930. Cependant, à La Ciotat, Clémence, la bonne de la famille Chambernac-Limon, est restée seule à la villa après le départ de ses habitants. Après s'être brouillée avec son épicier, elle choisit de faire désormais affaire avec Gramini, qui l'invite bientôt à dîner. Après le suicide de Jules-Jules Limon, Clémence reçoit la visite du baron Hachamoth, le second mari de Sophie, qui lui fait part des dispositions testamentaires du vieil homme et lui révèle qu'elle est sa fille, ce dont Clémence ne montre aucune surprise.

Le troisième livre est entièrement consacré à l'histoire de Chambernac et Purpulan. Le proviseur se plaint de ce que le travail de son secrétaire n'avance pas. Purpulan finit par révéler son secret : s'identifiant aux fous littéraires qu'il est en train de traiter, il s'applique lui aussi à découvrir la quadrature du cercle. Chambernac le décourage aussitôt. Puis, sa femme et lui se rendent à Paris pour assister au mariage d'Agnès. Le proviseur en profite pour faire quelques recherches à la Bibliothèque Nationale. Il fait également la lecture de quelques passages extraits d'ouvrages de fous littéraires à la famille de son frère, et cette lecture est suivie d'une discussion. Le narrateur saisit l'occasion pour donner quelques

précisions sur les recherches de Chambernac ainsi qu'une nouvelle définition de la folie littéraire. C'est lors de son retour en train à Mourmèche que Chambernac conçoit l'organisation en quatre parties de son grand ouvrage et qu'il en trouve le titre, *L'Encyclopédie des Sciences inexactes*. Le livre se termine par la célébration du premier anniversaire de la présence de Purpulan à Mourmèche et par leur installation à la campagne pour l'été. Tout le récit du narrateur dans le troisième livre est entrecoupé de citations de fous littéraires. On y trouve les dernières citations de quadrateurs, puis des citations d'auteurs ayant traité de cosmologies et de « systèmes du monde ». L'ordre de présentation des citations suit celle donnée dans l'organisation en quatre parties du grand ouvrage de Chambernac exposée au chapitre LII, où, après la première partie intitulée « Le Cercle », se trouve la partie portant sur « Le Monde » dans laquelle Chambernac prévoit « [traiter] des différentes cosmologies, cosmographies et physiques aberrantes<sup>11</sup>. »

Avec ses onze pages, le quatrième livre est le plus court des huit livres. Il constitue une analepse par rapport aux années où se déroule l'histoire. En effet, elle porte sur des épisodes de l'enfance des Chambernac. Au chapitre LXXII, le lecteur apprend que le récit se déroule en 1918, à la fin de la Première Guerre mondiale. Comme les dates de naissance des enfants sont mentionnées dans le premier livre (chap. XVII), nous savons qu'en 1918, Daniel a quinze ans, Agnès treize et Noémi, dix. Quant à Astolphe, leur oncle, il n'a que dix-sept ans. Clémence, elle, a quinze ans, soit le même âge que Daniel. Edmond de Chambernac est mort depuis deux ans. Au cours de l'été 1918, Daniel et Noémi se passionnent pour des expériences de chimie ayant pour but de découvrir un nouvel élément. Agnès méprise ces recherches pour s'occuper de ses « poilus », manifestant déjà à cet âge le même esprit de sacrifice que celui qu'elle montrera dans les années trente. Sophie fait la rencontre du baron Hachamoth, avec qui elle se remariera. Enfin, Astolphe détruit le laboratoire de chimie de Daniel et Noémi, les forçant à se trouver une nouvelle occupation. Daniel commence à souffrir de crises d'asthme.

Le cinquième livre est consacré à l'avancement des travaux de Chambernac et Purpulan au cours de l'été passé à la maison de Cravonne. Y sont décrits les cas de Pierre Roux et d'Augustin Bousquet, tous deux faisant partie de la section « Cosmologie », de Le

---

<sup>11</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 132.

Barbier, section « Météorologie », de Hussenot, section « Botanique » et des cinq philologues (section « Science du langage ») retenus par Chambernac. Les deux tiers environ des pages de ce livre sont occupés par des citations de fous littéraires. Quant à la narration, elle est réduite au maximum. Mises à part les scènes où sont rapportées les conversations entre Chambernac, sa femme Agathe et Purpulan, il n'y a qu'un chapitre racontant une promenade de Chambernac et Purpulan à la campagne, au cours de laquelle ils voient un garagiste engraisser un champ en laissant libre cours à l'eau infecte d'un canal débouchant sur ses terres<sup>12</sup>.

Après deux chapitres où les histoires des personnages autres que Chambernac et Purpulan ont été mises en veilleuse, elles reprennent au sixième livre. Nous retrouvons les personnages quelque quatre ans après le suicide de Jules-Jules Limon, c'est-à-dire en 1933, alors que la France est plongée dans la Crise économique. Robert Bossu, surnommé « Toto-la-Pâleur-de-vivre », est établi à Paris depuis quatre ans. Ses espoirs d'être ingénieur ont été réduits à néant lors de la faillite des entreprises Limon, et il est devenu proxénète. Il considère cela comme une injustice de la vie. Quant à Gramini et Clémence, ils se sont mariés après le décès de la première femme de Gramini, et ont ouvert une petite épicerie sur la rue de Longchamp à Neuilly, tout près de la maison des Limon. Lorsqu'il apprend cela, Robert Bossu leur rend visite et les relations du jeune homme et du couple sont bientôt régulières. Agnès, devenue Mme Coltet, rêve de « renverser le gouvernement<sup>13</sup> » grâce au parti politique qu'elle a fondé, la Nation Sans Classe (N.S.C.), que dirige, en apparence du moins, Denis Coltet. L'objectif de la N.S.C. est de « rénover » la France en « suppr[imant] les classes [...] », établissant ainsi « une véritable démocratie [...] »<sup>14</sup> dans le pays. Noémi et Astolphe se sont mariés et Agnès, s'opposant à cette union incestueuse, provoque la rupture entre le couple et la famille Limon-Chambernac. Au cours de l'année 1933, Noémi et Astolphe déménagent sans laisser d'adresse, mais Agnès les retrouve et sa sœur lui révèle qu'elle est enceinte. Daniel souffre de crises d'asthme de plus en plus sévères et son état de santé lui inspire des réflexions sur le sens de la souffrance. Les derniers chapitres du livre ramènent le lecteur à l'histoire de Chambernac. Fuyant la maison d'Asnières où il avait

<sup>12</sup> Claude Simonnet y voit une des « correspondances [...] manifestes entre les épisodes du récit et les sujets abordés par Chambernac » : « la vision du champ d'épandage bricolé par le garagiste Chamèche illustre les méditations de Chambernac sur Pierre Roux et sa théorie des 'soleils ambulants' » (« Note sur *Les Enfants du limon* », dans Andrée Bergens (dir.), *Les Cahiers de l'Herne : Raymond Queneau*, n° 29, 1976, p. 193.)

<sup>13</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 196.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 197.

emménagé avec Purpulan après la mort d'Agathe, il se réfugie à Paris, emportant avec lui le manuscrit de l'encyclopédie (terminée, nous le devinons). Son intention est de s'établir chez sa belle-sœur Sophie Hachamoth. Enfin, le dernier chapitre relate l'arrivée de Bébé Toutout dans un endroit qui pourrait être la maison du proviseur à Mourmèche, mais aussi la maison d'Asnières, et où Purpulan lui répond.

Le septième livre marque le retour des citations des fous littéraires. Chambernac demeure rue de Longchamp à Neuilly. Il évoque désormais au passé la rédaction de l'encyclopédie. Devant la famille de son frère rassemblée dans le salon de la maison de Neuilly, l'ancien proviseur fait une sorte de compte-rendu de la quatrième partie de son encyclopédie, consacrée à « l'histoire comprise entre le couronnement de Napoléon I<sup>er</sup> et l'abdication de Napoléon III<sup>15</sup>. » Dans cet avant-dernier livre, la façon d'aborder l'ouvrage est radicalement différente de celle employée dans les autres sections. Chambernac ne se contente plus d'illustrer chacune des parties de son encyclopédie en présentant les fous littéraires entrant dans cette catégorie et en donnant quelques citations tirées de leurs écrits. En fait, plus qu'à un compte-rendu de la section « Histoire » de son ouvrage, c'est à une véritable histoire de cette partie et de ses représentants qu'il se livre. D'une part, il raconte sa propre démarche intellectuelle, justifiant ses choix, relatant les circonstances concrètes de ses recherches, et va même jusqu'à évoquer au cœur même de la narration des événements de sa vie privée (« C'est en revenant de ce séjour à Paris que je trouvai ma femme atteinte d'un mal inexplicable. Vous savez tous qu'elle mourut peu de temps après<sup>16</sup>. ») D'autre part, il devient en quelque sorte le biographe des fous littéraires qu'il a choisis, alors que la narration prend le pas sur les passages qu'il lit à haute voix à l'intention de son public (au contraire de ce qui se passait dans les livres précédents). C'est que l'ancien proviseur s'est fixé une mission : « ma mission est de sortir de l'oubli ces esprits égarés et d'en faire des exemples pour les temps à venir<sup>17</sup>. » Chambernac n'a plus alors aucune distance critique face à son objet d'étude... Mais nous reviendrons sur ce point.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 248.

Le huitième et dernier livre voit s'achever la lecture de l'encyclopédie de Chambernac. Il tente alors diverses démarches auprès d'éditeurs susceptibles de publier son livre, mais elles demeurent infructueuses. Denis Coltet démissionne de son poste de chef de la N.S.C. qui, elle, est vouée à l'échec. Agnès est tuée au cours d'une émeute. Purpulan gagne Paris, où il trouve du travail chez Astolphe, se lie avec Bossu et retrouve son ancien maître. Il veut justifier son comportement à son égard, mais Chambernac le précipite dans la Seine où Purpulan se dissout comme un morceau de sucre dans de l'eau. Daniel retrouve son oncle et le ramène chez Astolphe. La vie reprend pour tous, Daniel remplaçant Bossu et Purpulan dans l'entreprise de son oncle. Chambernac abandonne en fin de compte le manuscrit de son encyclopédie à un inconnu qui dit s'appeler Queneau. Celui-ci projette d'écrire un roman à partir de l'ouvrage. Dans le dernier chapitre, Astolphe fait preuve d'optimisme pour l'avenir de son entreprise de chiffonnier, et manifeste l'intention de « reprendr(e) de vieilles traditions<sup>18</sup>. » Puis, il rejoint Noémi à la clinique où elle vient de mettre au monde un enfant.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 335.

## **STRUCTURE ET PERSONNAGES**

Au milieu des années 1930, à l'époque où Queneau entreprend la rédaction de son cinquième roman, *Les Enfants du limon*<sup>1</sup>, écrivains et lecteurs envisagent toujours dans une large mesure le roman dans une perspective traditionnelle<sup>2</sup>. Pourtant, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la notion de roman traditionnel avait commencé à être critiquée et transformée à de nombreux points de vue : modes de narration, construction des personnages, rôle de la psychologie, texture linguistique, etc. Les responsables de ces premiers bouleversements sont des écrivains du tournant du siècle tels que Joris-Karl Huysmans, Rémy de Gourmont, Alain-Fournier, André Gide, Colette, Marcel Proust<sup>3</sup>, etc. Mais les innovations de ces écrivains n'avaient pas encore touché à la structure du roman, qui demeurait pour l'essentiel celle du roman réaliste.

### Le legophile<sup>4</sup>

Raymond Queneau rompt avec cette tradition dès son premier roman, *Le Chiendent* (1933), dont la structure est rigoureusement établie. Le roman est composé de huit livres, qui comptent tous treize chapitres. Queneau expose sa conception du roman dans un essai intitulé « Technique du roman », publié pour la première fois dans la revue *Volontés* en 1937. En guise d'entrée en matière, Queneau rappelle que le roman est le seul genre littéraire qui a complètement échappé à toute loi, à toute règle. Il se défend bien de vouloir émettre des règles pour le roman, mais explique qu'une telle façon d'écrire ne peut lui convenir : « Je ne viens pas ici imposer, ni même proposer, des lois à un genre qui, tel qu'il est, satisfait tout le monde, auteurs et lecteurs. Mais, pour ma part, je ne saurais m'incliner devant un pareil laisser-aller<sup>5</sup>. » À propos de ses trois premiers romans, Queneau ajoute :

<sup>1</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938.

<sup>2</sup> La perspective traditionnelle du roman nous a été « léguée par Balzac et les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle » (Bernard Pingaud cité par Pierre Chartier, dans *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, 1990, p. 185). Elle trouve son expression dans le réalisme et dans l'attitude réaliste tant décrite par André Breton. Rappelons qu'« on appelle réaliste toute œuvre qui semble reproduire assez fidèlement la réalité à laquelle elle se réfère [...] » (Constanze Baethge, article « Réalisme », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 492).

<sup>3</sup> Les nouveautés introduites par Proust dans le roman quant au style, à la narration, au traitement des personnages, etc. ont posé un problème d'identification de la production du romancier. À Proust tout d'abord, qui hésitait à désigner ses œuvres « romans » : au moment de chercher un éditeur pour un de ses livres, il se montre inquiet de « faire accepter des lecteurs un livre qui, à vrai dire, ne ressemble pas du tout au classique roman » (Marcel Proust cité par Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 183).

<sup>4</sup> Le mot « legophile » étant formé du mot latin *legis* signifiant « loi » et du grec *phil(o)* signifiant « ami », ou *philien* voulant dire « aimer ».

<sup>5</sup> Raymond QUENEAU, « Technique du roman », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 27-28.

« Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans<sup>6</sup>. »

La remarque vaut aussi pour le nombre de chapitres composant les *EL*, publié un an après « Technique du roman ». En effet, on y trouve huit livres, chacun comptant 21 chapitres. Comme Queneau avait justifié le choix des nombres composant l'« équation » du *Chiendent* dans l'essai de 1937, nous pouvons faire de même pour ceux de l'« équation » des *EL* (8 X 21). Notons que cette équation peut être convertie en un équivalent : (7 + 1) X (7 X 3), ce qui nous permet de mettre en évidence le chiffre 7, lequel revêtait pour Queneau une signification toute spéciale :

[...] quant à 7, je le prenais, et puis le prends encore comme image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms [Raymond Auguste] se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3 X 7)<sup>7</sup>.

L'« image numérique » de Queneau justifie donc le nombre de chapitres (21)<sup>8</sup>, mais pas entièrement le nombre de livres (8). Alain Calame évoque la réponse du romancier questionné au sujet de ce chiffre :

[il] répondit que ce chiffre lui venait de saint Irénée, pour qui l'histoire est divisée en sept périodes, plus une, cette dernière marquant un retour à l'âge d'or qui n'est pas coïncidence parfaite avec lui, car y subsiste le souvenir des moments antérieurs : c'est la théorie de l'arc d'hélice, ou des Odyssées : on revient au point de départ, mais entre temps une histoire s'est déroulée<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Le fait pour un écrivain de composer, à partir de critères biographiques, une équation sur laquelle sera construit le récit d'un roman, suggère la volonté, de la part du créateur, de signer son œuvre, par-delà la signature apparaissant sur la couverture du livre.

<sup>9</sup> Alain CALAME, « *Les Enfants du limon* ou du bon usage des bâtards », dans *Lettres Nouvelles*, fasc. 5 (nov. 1971), p. 174-175. Ceci est confirmé par la lecture du premier livre des *EL*, dans lequel La Ciotat et ses environs sont décrits comme un paradis terrestre où la température est parfaite, l'argent, abondant, et la paix, absolue « de l'Espagne à la Chine » (p. 12). De plus, la nature évoquée au chapitre XI a des accents de jardin d'Éden : « Les petites bêtes vibraient dans la chaleur, les fourmis circulaient de colonies à métropole, les plantes sentaient chacune selon son espèce » (p. 28), ce qui n'est pas sans rappeler les versets suivants de la Genèse : « La terre produisit de la verdure, de l'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, des arbres qui portent des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce » (Gn, 1.12); « Dieu créa les grands monstres marins, tous les êtres vivants et remuants selon leur espèce, dont grouillèrent les eaux, et tout oiseau ailé selon son espèce » (Gn, 1.21). Le livre premier est donc bien un « âge d'or », une espèce de paradis sur terre. Quant au dernier livre, nous pouvons le voir en effet comme un retour à l'âge d'or, différent de celui qui avait inauguré le roman, mais un âge d'or tout de même. Un nouvel ordre s'installe pour la famille Limon-Hachamoth-Chambernac. C'est le fils de Jules-Jules Limon qui en est le maître d'œuvre, avec sa femme Noémi. L'optimisme est permis pour cette nouvelle famille, car les affaires d'Astolphe semblent prospères, et un fils vient de lui naître qui pourra reprendre le flambeau quand le temps en sera venu.

Les huit livres sont de longueur relativement uniforme : six livres comptent entre quarante et cinquante-deux pages, alors que les quatrième et cinquième livres comptent respectivement onze et vingt-huit pages. Cependant, les chapitres sont de longueur plus variable : le plus court tient en une seule phrase de deux mots (chapitre CXXV) et les plus longs comptent une dizaine de pages, comme le chapitre CLI. Le roman se conclut par un post-scriptum précisant que « les textes cités par Chambernac dans son Encyclopédie sont *naturellement* authentiques<sup>10</sup>. »

Quoique clairement désigné comme un « roman », *EL* ne tiennent pas du seul genre romanesque. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler que les chapitres IV, VII, XIII, XV sont versifiés. L'étude des autres chapitres du roman permet de constater qu'ils peuvent être identifiés à un « genre » (entendu dans son sens le plus large) particulier. Ainsi, les citations des fous littéraires font, le plus souvent, l'objet de chapitres distincts (par exemple, les chapitres XXVIII, XLV, XLVIII, LXI, etc.), les phrases d'introduction des citations se trouvant à la fin du chapitre précédent et les commentaires au chapitre suivant. Lorsque Chambernac ou Purpulan interrompent la lecture d'un extrait pour le commenter, l'interruption forme un nouveau chapitre. La bibliographie et la liste des quadratureurs données dans le deuxième livre (chapitres XXXIII et XXXV) constituent des chapitres à part, isolés de toute forme de narration. La majorité des chapitres sont purement narratifs, alors que d'autres sont occupés en grande partie par des dialogues (voir chapitres III, IX, X, etc.) rapprochant l'épisode d'une scène de théâtre. Bien entendu, des exceptions existent. Les chapitres consacrés aux citations des fous littéraires, au début strictement réservés aux citations, intègrent de plus en plus souvent au « matériau cité » des commentaires de Chambernac (comme aux chapitres LIX, CXXVII, CXLII, CXLV, CLI, etc.). Les prières versifiées peuvent être intercalées dans la narration. Cependant, comme la majorité des chapitres ne présentent qu'un seul genre, nous parlerons d'« unité de genre » pour chacun d'eux.

Mais l'unité de genre n'est pas le seul trait commun aux chapitres du roman : ils ont en commun les trois autres unités propres au théâtre classique, à savoir l'unité de lieu, de temps et d'action. En effet, la majorité des chapitres se déroule à l'intérieur d'une période de vingt-quatre heures, en un seul lieu et rend compte d'un seul épisode de l'histoire. Le

<sup>10</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 337.

chapitre II<sup>11</sup> évoque l'histoire de Clémence qui joue du violon le soir quand ses patrons sont absents. Le chapitre III raconte la première rencontre entre Chambernac et Purpulan, le chapitre IV, la rencontre du proviseur avec un gendarme dans un train, etc. Chaque chapitre de cet échantillon raconte donc un épisode de l'histoire en respectant ce que nous pouvons désormais appeler la « règle des quatre unités » instaurée par Queneau<sup>12</sup>. Il en résulte des chapitres très différents les uns des autres, possédant leurs propres caractéristiques de temps, de lieu, d'action et de genre. Ils prennent place dans l'économie générale du récit un peu à la manière des poèmes dans un recueil de poésie<sup>13</sup>. En effet, les chapitres composant les *EL* peuvent être étudiés individuellement selon le critère choisi (la forme, le genre, le temps, les personnages, etc.), comme nous le faisons pour chaque poème d'un recueil, car les caractéristiques de chaque chapitre lui composent une très forte personnalité.

### **Le réalisme et le surréalisme : les modèles dépassés**

La rigueur structurale, l'hétérogénéité générique, les unités de lieu, de temps et d'action, sont autant de contraintes<sup>14</sup> que s'est imposé Queneau lors de la rédaction des *EL*. Cette volonté du romancier inscrit son œuvre dans un double projet : dépasser le roman réaliste et s'affranchir du surréalisme.

Dans un premier temps, les contraintes qui viennent d'être énumérées ainsi que d'autres aspects du texte telle que la longueur de certains chapitres contribuent à dénoncer (et non abolir) l'« impératif d'illusion romanesque<sup>15</sup> » auquel étaient soumis les romanciers traditionnels. Par cette expression, Godard désigne la convention selon laquelle les

<sup>11</sup> Le chapitre I, qui aurait logiquement dû figurer en tête de cette série d'exemples, transgresse toutes les unités et constitue sans doute l'une des exceptions les plus notables de Queneau à la règle qu'il s'était imposée pour ce roman. Nous avons choisi de ne pas le prendre en exemple pour ne pas alourdir inutilement notre propos.

<sup>12</sup> Au sujet de son premier roman, Queneau explique dans « Technique du roman » que « Chacune des sections du *Chiendent* est une, à deux ou trois exceptions près que je saurais justifier. Elle est une, tout d'abord comme une tragédie, c'est-à-dire qu'elle observe la règle des trois unités. Elle est une, non seulement quant au temps, au lieu et à l'action, mais encore quant au genre : récit purement narratif, récit coupé de paroles rapportées, conversation pure [...] » (p. 30). Dans les *EL*, Raymond Queneau respecte les contraintes qu'il s'était fixées pour écrire *Le Chiendent*.

<sup>13</sup> Pour Raymond Queneau, il n'y a pas vraiment de distinction entre prose et poésie : « Je n'ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j'ai envie d'en écrire, et la poésie » (dans « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 42.)

<sup>14</sup> Henri Godard fait remarquer à juste titre que Queneau « était oulipien avant de créer l'Oulipo avec des amis en 1960 » (dans « Raymond Queneau dans le roman français du XX<sup>e</sup> siècle », *Préface aux Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. XXII).

<sup>15</sup> L'expression est de Henri Godard (dans la *Préface*, p. IX-LVIII).

romanciers sont tenus de composer des œuvres dont l'histoire, les situations et les personnages deviennent « réels » et « vrais » pour le lecteur, à partir du moment où il se plonge dans la lecture jusqu'au moment où il l'interrompt. Le roman doit s'effacer, faire en sorte que le lecteur ne perçoive plus le roman en tant qu'œuvre de fiction. Le roman traditionnel réussi, c'est celui qui fait oublier au lecteur que l'histoire qu'il lit ne se déroule pas dans un monde réel et concret, directement accessible. Nous pouvons assez facilement concevoir que ce type de roman se doit de soigner, en plus des personnages et des situations, la forme.

Queneau « travaille » effectivement tous ces aspects de son roman, mais dans le sens contraire à celui que le lecteur de romans traditionnels attend de lui. Les personnages ne sont pas de ceux qui se fondent dans une foule, et les situations dans lesquelles ils se retrouvent sont aussi peu ordinaires que possible (nous y reviendrons). La forme même que donne Queneau à son roman bouleverse toutes les conventions du roman traditionnel. Dans celui-ci, le déroulement de l'histoire doit se faire de façon « naturelle », c'est-à-dire sans que le lecteur puisse sentir l'intervention de l'écrivain dans le déroulement des événements. La division de la trame narrative en chapitres, tout en remplissant son rôle de marqueur de changement, doit se faire en ménageant l'effet de réel autant que possible (le changement motive seul le découpage). Dans les *EL*, Queneau bouscule cette convention<sup>16</sup>. En fixant un nombre précis de chapitres dans chaque livre, il introduit dans l'œuvre une espèce de *principe de prévisibilité* dont Henri Godard explique l'effet sur le lecteur :

il revient [...] au lecteur, dans un premier temps, de prendre conscience de ces régularités et de comprendre qu'elles ont été voulues, ensuite de vérifier, au fil de sa lecture, que la règle a bien été respectée (ou, ce qui revient au même, qu'elle a été volontairement enfreinte et de comprendre pourquoi)<sup>17</sup>.

À mesure que se développent les attentes du lecteur à l'égard du roman qu'il lit, son attention se trouve détournée du fond vers la forme. L'impact sur l'effet de réel est direct : « cette conscience des règles est naturellement autant de retiré à l'illusion romanesque de personnages "vivants" et de scènes qui se déroulent dans le présent<sup>18</sup>. » Ceci vaut aussi pour les autres contraintes que s'est imposé Queneau pour la rédaction de son roman, c'est-à-dire

<sup>16</sup> Après Rabelais et Hugo, et certains écrivains anglais et américains, tels que Joyce, envers qui il reconnaît sa dette dans « Technique du roman », *op. cit.*, p. 28.

<sup>17</sup> Henri GODARD, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

l'unité de lieu, de temps et d'action aussi bien que l'« unité de genre » pour chaque chapitre. L'illusion romanesque encaisse un autre coup lorsque les coupures distinguant un chapitre du suivant interviennent sans crier gare, parfois à l'intérieur même d'une phrase (voir chap. XXVIII et XXIX). En effet, lorsque le narrateur interrompt une citation d'un fou littéraire par un commentaire de Chambernac et fait de ce commentaire un nouveau chapitre, cela conduit le lecteur à se poser des questions sur la légitimité du pouvoir de ce narrateur d'effectuer des coupures. Le chapitre CXXV, qui se résume à deux mots (« Chambernac fuyait »), n'est pas non plus sans poser de nombreuses questions. L'épisode de la fuite de Chambernac ne pouvait être intégré au chapitre précédent ou suivant sous peine de manquer à la règle de l'unité d'action, mais il y avait cependant matière à faire un chapitre complet (sur les motivations de l'homme, les moyens de sa fuite, les conséquences de son geste, etc.). Pourtant, Queneau choisit délibérément de faire un chapitre de deux mots, en passant sous silence les détails de l'aventure chambernacienne. La forme du chapitre CXXV n'apparaît donc pas dans l'ordre naturel des choses, elle semble plutôt le fait d'une instance supérieure agissant sur le texte. Était-ce une façon pour l'écrivain d'affirmer sa toute-puissance sur son œuvre ? Quoi qu'il en soit, l'intention de Queneau de se jouer de l'illusion romanesque est incontestable. Selon Henri Godard, cette préoccupation de l'auteur des *EL* à l'égard de l'illusion romanesque rejoint celle de ses contemporains : « Se dégager toujours plus de cet impératif d'illusion sera au XX<sup>e</sup> siècle un des principes constants de la modernité romanesque<sup>19</sup>. »

Ces contraintes marquaient aussi, pour Queneau, la rupture avec le groupe surréaliste et le refus de ses principes esthétiques. Rappelons que Queneau fait la rencontre d'André Breton le 24 novembre 1924 grâce à Pierre Naville, une connaissance commune. Il fréquente le groupe surréaliste jusqu'en novembre 1925, moment où l'armée l'envoie en Algérie dans le 5<sup>e</sup> régiment de Zouaves. Il ne sera de retour à Paris qu'au mois de mars 1927. Il reprend alors sa collaboration avec le groupe, jusqu'à la rupture en juin 1929.

Il fut toujours un membre de second plan du groupe surréaliste. Bien qu'il ait publié de nombreux textes (poèmes, récits de rêve, etc.) dans les revues surréalistes, il ne joua jamais un rôle déterminant dans l'évolution du groupe. Revenant sur sa rupture avec André Breton, il la commente comme suit au cours de sa « Conversation avec Georges Ribemont-

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Dessaignes » : « Comme la plupart des dissidents du groupe surréaliste, je me suis fâché avec Breton pour des raisons strictement personnelles et non pour des raisons idéologiques<sup>20</sup>. » Cependant, nous pouvons penser que si les « raisons personnelles » n'avaient pas existé, Queneau ne serait pas resté beaucoup plus longtemps au sein du groupe surréaliste et que les « causes idéologiques » l'auraient rattrapé assez vite. En effet, moins de quatre ans après la rupture avec Breton, il publie son premier roman, *Le Chiendent*, qui révèle de profondes divergences entre l'esthétique surréaliste et son entreprise romanesque<sup>21</sup>. Queneau a d'ailleurs reconnu « que ce n'était pas du tout du point de vue littéraire que le surréalisme l'intéressait, mais comme mode de vie : " c'était la révolte complète<sup>22</sup> ". »

Avec les *EL*, Queneau poursuit dans la même voie. Le choix du genre romanesque est une des premières manifestations de l'écart qui s'était creusé entre Queneau et le mouvement. André Breton, prenant la plume pour l'ensemble des surréalistes, avait affiché dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) tout le mépris qu'il éprouvait pour « l'attitude réaliste » et la production romanesque :

[...] l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. [...] L'activité des meilleurs esprits s'en ressent; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance de romans. Chacun y va de sa petite « observation ». Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup<sup>23</sup>.

Raymond Queneau, en choisissant la forme romanesque, s'inscrit donc clairement hors de l'esthétique surréaliste. Mais la rupture entre l'esthétique surréaliste et sa propre esthétique ne se révèle pas uniquement dans le choix du genre. Elle se révèle aussi dans

<sup>20</sup> Raymond QUENEAU, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 36.

<sup>21</sup> Ces divergences ont trait à la forme adoptée, le roman, à sa structure et aux différentes contraintes formelles. *Odile* (1937) peut être considérée comme l'aboutissement de ces divergences, en ce qu'« il manifeste un refus total de toute l'atmosphère surréaliste » (Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 37).

<sup>22</sup> Anne-Isabelle QUENEAU, *Album Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 44-45.

<sup>23</sup> André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1962, p. 16.

l'adoption de contraintes. À l'absence totale de contraintes revendiquée par les surréalistes s'oppose le goût de Queneau pour les règles rigoureusement établies. Considérons la définition du surréalisme donnée par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* :

SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale<sup>24</sup>.

Elle indique clairement que les surréalistes revendiquent l'affranchissement de l'expression par rapport au rationnel, aux limites que l'exercice de la raison est susceptible d'imposer à la pensée. Selon eux, la pensée peut alors s'exprimer en toute liberté et le « jeu surréaliste<sup>25</sup> » consiste précisément en cela : faire en sorte que le sujet puisse révéler sa pensée en en suivant librement et au hasard les méandres les plus tortueux. L'auteur des *EL* s'oppose à cette conception de la littérature :

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* inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage<sup>26</sup>.

Dans l'écriture sous contrainte prend forme l'opposition de Queneau pour les principes surréalistes de base. Cette forme d'écriture s'oppose à une conception de la liberté comme « absence de tout contrôle exercé par la raison<sup>27</sup>. » En outre, la liberté est pour lui dans la soumission à des règles connues et acceptées : « Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore<sup>28</sup>. » L'écriture sous contrainte s'oppose aussi à l'automatisme non en tant qu'exercice mécaniquement exécuté, mais en tant que « procédures mécaniques [...] qui ne le sont que par ignorance<sup>29</sup>. »

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>26</sup> Raymond QUENEAU, « Qu'est-ce que l'art ? », dans *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 94.

<sup>27</sup> André BRETON, *op. cit.*, p. 36.

<sup>28</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 94.

<sup>29</sup> Jacques ROUBAUD, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, p. 57.

Queneau rejette tout principe ou toute contrainte qu'ignore l'écrivain et auquel il ne peut souscrire en toute connaissance de cause. Ces deux formes d'écriture ont également des conceptions divergentes de la création. Pour les surréalistes, l'inspiration « consiste à obéir aveuglément à toute impulsion [...] »<sup>30</sup>. C'est par l'exploration de l'inconscient et du refoulé que naît l'inspiration chez André Breton et ses fidèles. Raymond Queneau et, plus tard, les oulipiens, se sont quant à eux efforcés de trouver l'inspiration dans la technique : certains « ont cherché systématiquement à transformer les contraintes des règles littéraires en source d'inspiration »<sup>31</sup>. L'écriture sous contrainte sera décrite par les oulipiens comme un « anti-hasard » : ce n'est pas l'incertitude que déteste Queneau, mais « l'incertitude née du hasard [...] »<sup>32</sup>, ce qui l'amène à éliminer toute composante aléatoire de son œuvre.

Les *EL* portent donc de nombreuses marques de l'opposition entre les principes surréalistes et l'écriture sous contrainte : la forme rigoureuse, la règle des quatre unités, l'hétérogénéité générique, les personnages et les situations « rimant » entre eux (nous y reviendrons), etc.

Cependant, le projet romanesque quénien n'est pas totalement opposé à l'esthétique surréaliste. À plusieurs égards Queneau acquiesce aux critiques formulées par Breton à l'égard du roman réaliste dans le *Manifeste du surréalisme* : vide des descriptions, banalité du contenu narratif, psychologie aberrante des personnages. Les *EL* contiennent très peu de descriptions ; l'intrigue ne peut en être qualifiée de banale ; la psychologie des personnages est originale et audacieuse. Et pourtant, Queneau n'écrit pas de romans surréalistes. Les romans et les « textes narratifs » surréalistes<sup>33</sup> sont « des récits d'expériences neuves vécues

<sup>30</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 94.

<sup>31</sup> Jean LESCURE, « Petite histoire de l'OuLiPo », dans *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 35. Notons que la transcription de rêves, parce qu'elle relève du principe de l'écriture automatique, n'appartient pas à l'écriture sous contrainte.

<sup>32</sup> Jacques BENS, « Queneau oulipien », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle, op. cit.*, p. 29. Il ne s'agit pas ici du hasard tel qu'étudié par Erich Köhler, lequel, comme Hegel, voit dans ce concept « une réalité qui n'est en même temps qu'un possible dont l'autre ou le contraire existe tout autant » (Hegel, cité par E. Köhler, *Le Hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 13). Nous ne l'entendons pas dans le sens d'un « concours de circonstances inattendu et inexplicable » (Le Robert) qui survient inopinément dans le cours de l'histoire racontée pour changer la vie d'un personnage, mais plutôt comme instance organisationnelle de la composition romanesque. Les préoccupations de Queneau en la matière concernent la forme, et non le fond de l'œuvre.

<sup>33</sup> Dans son ouvrage sur les liens entre le surréalisme et le roman, Jacqueline Chénieux-Gendron traite les cas de nombreux romans et « textes narratifs ». Par exemple : *Nadja*, la deuxième partie des *Vases communicants* et la majorité des textes de l'*Amour fou* d'André Breton, *Anicet ou le Panorama*, roman d'Aragon, *Aurora* de Michel Leiris, *Les Pieds dans les plats* de René Crevel, *La liberté ou l'Amour* de Robert Desnos.

ou [des] récits de faits possibles – des "fictions"<sup>34</sup> » au travers desquels l'écrivain cherche à exprimer « la libération de l'esprit, la nécessité d'un érotisme audacieux, la recherche d'un nouvel imaginaire [...]»<sup>35</sup>. » Le but de ces textes est d' « ouvrir de nouvelles routes à l'esprit, de nouvelles voies dans les habitudes mentales et, par là, proposer à l'homme une image neuve de lui-même et de son comportement possible, proposer à l'homme des formes neuves à la société qu'ils instituent<sup>36</sup>. » La liberté de l'esprit est « revendiquée "contre" l'emprise d'une raison stérilisante et répétitive, qui ne cesse d'explorer les mêmes domaines de l'esprit<sup>37</sup> » : cela prend forme dans les « mouvements lyriques » et l'érotisme chers aux surréalistes. L'érotisme « prend le relais pour réclamer lui aussi la libération de l'homme. [...] Dans le surréalisme, l'érotisme est présenté comme le moyen privilégié d'une destruction de la personne qui fait accéder au monde des mirages et des merveilles<sup>38</sup>. » L'exploration de l'inconscient a le même rôle de libération de l'homme. Enfin, selon Jacqueline Chénieux-Gendron, la forme narrative permet au surréalisme « d'affirmer sa vision des événements, de leur ordre, de leur sens et sa conception de la réalité<sup>39</sup> », ce que ne permet pas d'autres genres, notamment la poésie.

La « liberté de l'esprit » est indéniable dans l'univers romanesque de Queneau, mais elle ne passe ni par le lyrisme, ni par l'érotisme. L'érotisme n'y est pas présent non plus de façon remarquable, sauf peut-être dans *Les Œuvres complètes de Sally Mara*. En tout cas, il n'est pas « [...] lié à l'appel poétique » comme dans les récits surréalistes, où érotisme et appel poétique « [...] se confondent dans leurs causes et leurs effets : une même libération du subconscient<sup>40</sup>. »

Les points communs et les différences existants entre l'œuvre romanesque de Queneau et l'esthétique surréaliste reflètent l'ambivalence de l'écrivain face à son passé surréaliste : il lui faut s'affranchir de cette esthétique, mais il ne peut nier que son passage dans ce groupe l'a profondément marqué, ce qu'il finit par reconnaître en 1950 : « Maintenant je reconnais l'importance du surréalisme, pour les autres comme pour moi-

<sup>34</sup> Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 124.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 129.

même, l'importance de son influence, tant en profondeur qu'en étendue<sup>41</sup>. » Il est donc légitime de croire que les romans de Queneau procèdent en quelque sorte d'un conflit entre la reconnaissance de cette influence et le besoin de s'en dégager.

### L'arithmomanie quenienne

Les romans de Raymond Queneau révèlent un écrivain passionné par les chiffres et les mathématiques. Il le reconnaît lui-même : « je me suis toujours astreint à suivre certaines règles qui n'avaient d'autres raisons que de satisfaire mon goût pour les chiffres ou des fantaisies strictement personnelles<sup>42</sup>. » Les nombres choisis par Queneau sont toujours investis d'une signification bien particulière et les nombres les plus chargés symboliquement se retrouvent souvent d'une œuvre à l'autre (notamment le 7 et le 21). Cette omniprésence des chiffres et leur importance dans la structure du roman ne tiennent pas de la seule passion ou du seul ludisme, mais plutôt d'une sorte d'obsession et d'« arithmomanie ». S'il ne s'agissait pour lui que d'un jeu, il ne recourrait pas systématiquement à cette manière de structurer ses récits. Au contraire, il semble *possédé* par les chiffres, comme si ces structures très rigoureuses s'imposaient à lui. Mais cet état de fait est sans conséquence jusqu'aux *EL*. Dans ce livre, l'arithmomanie de Queneau prend une tout autre dimension parce qu'on y découvre une obsession semblable chez les fous littéraires étudiés par Chambernac. Le cas d'Augustin Bousquet est sans doute l'un des plus frappants. Sa manie des chiffres se manifeste d'au moins deux façons : dans les listes qu'il établit et dans le contenu même de ses écrits. Les citations tirées de ses écrits comptent deux listes dont les éléments sont scrupuleusement notés (chap. XC) et qui ne sont pas sans rappeler les listes de Chambernac sur les quadratureurs. Quant au contenu révélant sa manie, nous en avons un bon exemple dans le paragraphe suivant, où Bousquet fait une prévision de l'évolution des mondes :

Les êtres en mourant laissent le caillou de son gazo qui passe dans la planète d'un temps à un autre et à chaque temps la planète change de nature du commencement à la fin, au fur et à mesure qu'une domine l'autre ; et 20 cercles de 20 cataclismes des 20 temps des existences d'environ 2,000,000 d'années et 100,00 ans d'ensevelissement d'un cataclisme à l'autre, d'un temps d'espace sans le point fixe par rapport que les natures fournissent plus

<sup>41</sup> Raymond QUENEAU, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 37.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 41.

ou moins ; et dans quelque mille ans d'aujourd'hui les mois seront composés de 32 jours, et l'année de 13 mois, et le huitième appelé sabbat<sup>43</sup>.

Voilà une prévision qui semble relever davantage de la divagation que d'un raisonnement logique. Mais qu'il s'agisse de l'un plutôt que de l'autre, l'important est que nous avons affaire là à un esprit obnubilé par les chiffres... C'est aussi le cas de Joseph Lacomme qui, après avoir raconté comment il avait appris l'arithmétique en autodidacte, relate comment il parvint à sa première découverte :

Une fois en possession de l'arithmétique, il trouva, au moyen de plusieurs expériences pratiques, et en faisant construire des solides creux, tels que des cubes, des cylindres et des sphères, en les remplissant d'eau et en les pesant, il trouva, dis-je, que le véritable rapport de la circonférence au diamètre est comme 25 est à 8, rapport exact en effet, et qui ne donne point de reste après la troisième décimale<sup>44</sup>.

Les arithmomanies de Joseph Lacomme et de Bousquet sont proches de celle de Queneau : la première, par l'intérêt pour les équations et les mathématiques, la seconde, par le goût des chiffres chargés de symbole. Le fait le plus important est qu'il y a une *parenté d'esprit* entre Queneau et les fous littéraires. Ce n'est sans doute pas un hasard si, un an après la rupture avec le groupe surréaliste, les fous littéraires sont l'objet de la vaste recherche que Queneau entreprend à la Bibliothèque Nationale en 1930. En effet, la question de savoir pourquoi son choix s'est porté sur ces écrivains est légitime. Comme le fait remarquer Stéphane Audeguy, la « dimension psychologique de la question<sup>45</sup> » nous est inaccessible. Cependant, nous sommes autorisés à croire que Queneau éprouvait à leur égard au moins de la sympathie, ne serait-ce que parce que, à l'écart du groupe surréaliste depuis peu, il a pu ressentir de la sympathie pour les fous littéraires, ces marginaux par excellence. Il a également pu faire un rapprochement entre l'arithmomanie des fous et la sienne propre, ce qui a motivé ses recherches sur eux.

Mais il existe au moins une autre parenté d'esprit entre Queneau et les fous littéraires. Avec les *EL*, Queneau bâtit une histoire de huit chapitres, qui correspondent aux sept périodes plus une (celle du retour à l'âge d'or) de saint Irénée. Cet ensemble forme un véritable système dont Queneau organise, avec une précision quasi obsessionnelle, tous les

<sup>43</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 176.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>45</sup> Stéphane AUDEGUY, « Queneau et les fous littéraires : le fils, le père et la littérature », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, p. 221.

détails, tous les éléments. Il s'agit, en fait, d'un *système globalisant*. En effet, ce roman forme un tout composé de constituants fortement organisés. Or, cette volonté d'organiser le monde en un système qui intègre toutes les constituantes de l'univers est une des caractéristiques des fous littéraires. La deuxième, la troisième et la quatrième partie de l'*Encyclopédie des sciences inexactes* présentent une théorie de ces systèmes totalisants, que ce soit les « cosmologies, les cosmographies et physiques aberrantes », la linguistique et la grammaire ou le temps avec l'histoire de la France au XIX<sup>e</sup> siècle. Les fous littéraires traités dans ces sections tentent de fournir une explication complète, totale, d'un (ou de plusieurs) domaine(s) de la connaissance humaine. L'exemple de Jules Maigron est représentatif de cette ambition d'embrasser la totalité des êtres et des choses :

Le soleil n'est pas plus grand que la terre puisqu'elle est sans cesse éclairée et ombragée par moitié. La lune tient sur l'atmosphère comme une vessie pleine d'air sur l'eau. Le roulement de la terre est produit par un moteur intraterrestre. Les races jaune, noire et rouge descendent des lunaisiens tombés de la lune lorsque celle-ci rencontra la terre ; le choc fut si fort que l'équateur sauta aux pôles et ne reprit qu'imparfaitement sa place primitive. Quant aux blancs, ils descendent d'Adam que Dieu composa à Ceylan 4 000 ans avant l'ère chrétienne. Les damnés sont broyés par le propulseur intraterrestre. Le Paradis se trouve sur Saturne [...] Pi égale  $3 \frac{1}{8}$ <sup>46</sup>.

En quelques lignes, Maigron propose une explication de l'origine des espèces, résout quelques grands problèmes d'astronomie et de géométrie et situe à la fois l'Enfer et le Paradis. C'est ce que Chambernac appelle « l'appétit de synthèse<sup>47</sup>. » Cet appétit, Queneau lui-même en est pourvu à un très haut degré, ce dont témoigne à la fois sa volonté de donner à ses romans une organisation minutieuse et son goût prononcé pour l'esprit encyclopédique. Il rapporte lui-même que, « vers l'âge de 15 ans, [il a] lu en entier de la première à la dernière ligne le tome premier du dictionnaire *Larousse* en sept volumes...<sup>48</sup> » Le manuscrit issu de ses recherches sur les fous littéraires tenait de

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 141. Chambernac, en tant que double de Queneau, a aussi cet « appétit de synthèse », ce dont témoigne son *Encyclopédie*. Jacques Birnberg l'identifie également chez Agnès : elle « [...] rêve d'une politique totalisante, n'excluant rien, absolument unificatrice, la Nation Sans Classe », (cf. « La politique, la mieux partagée des sciences inexactes. Une lecture des *Enfants du limon* », dans *Raymond Queneau et/en son temps. Actes du 3<sup>e</sup> colloque international Raymond Queneau, Temps mêlés*, n° 35-36, 1987, p. 139.)

<sup>48</sup> Raymond QUENEAU, cité par Anne-Isabelle QUENEAU, *Album Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 32. Dans un « autoportrait », Queneau reconnaît son « inquiétude du

l'encyclopédie puisqu'il comprenait une bibliographie de tous les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, mentionnons le poste de directeur de l'Encyclopédie de la Pléiade qu'il a occupé dès 1955 jusqu'aux dernières années de sa vie.

### Une foule bigarrée

Les personnages qui peuplent l'univers des *EL* apparaissent tous plus colorés, étranges et loufoques les uns que les autres. Les relations qui s'établissent entre eux sont aussi complexes que ces personnalités sont déconcertantes. Par exemple : un érudit féru de fous littéraires engage pour le seconder dans ses travaux un secrétaire aux attributs méphistophéliques ; une jeune femme aux idées fascistes rêvant de « sauver la France » a pour sœur une femme qui réalise un mariage incestueux et pour frère un asthmatique traversant une crise existentielle, lequel trouve le soulagement à ses souffrances dans la morphine. Ces situations sont d'autant plus complexes et saugrenues qu'elles ne s'embarrassent d'aucun souci du vraisemblable et que le narrateur ne se préoccupe pas de justifier l'enchaînement des événements par des liens logiques de cause à effet.

L'étrangeté des personnages de ce roman naît du caractère très sommaire des portraits physique et psychologique, de l'extravagance de leurs actions, de l'ambivalence de leur caractère, de la multiplicité des points de vue, etc. Ces différents procédés instaurent une distance entre le lecteur et les personnages qui, en entravant la compréhension que le lecteur peut avoir d'eux, diminue la sympathie qu'il leur porte et annule toute possibilité d'identification.

Mais qui sont ces personnages ? Dans le prière d'insérer du roman, Raymond Queneau les répartit en trois « équipes » :

Trois équipes de personnages mènent l'action de ce roman : l'une formée de l'épicier Gramini, dévot à saint Antoine de Padoue, la bonne Clémence, qui joue du piano, le fils Bossu, à la destinée amère, et le menu peuple de La Ciotat, où le récit commence ; la seconde, par les divers membres de la famille Limon-Chambernac-Hachamoth, grands bourgeois en proie à diverses excentricités (crises d'asthme, activités politiques, superstitions) ; la

troisième, par M. Chambernac et son secrétaire Purpulan, un « pauvre diable »<sup>49</sup>.

Ces trois « équipes » se forment dès le premier livre. Des liens s'établissent entre elles au cours de l'histoire. Elles se transforment jusqu'à se modifier considérablement à la fin du récit, sans qu'aucun autre personnage ne leur ait été ajouté.

La première équipe se compose de personnages de moindre importance sociale : Gramini, Clémence et le fils Bossu. Gramini est un émigré italien devenu épicier dans sa patrie d'adoption. Son exil est dû au fascisme et à Mussolini, qui a fait tuer ses deux frères. La première Mme Gramini est une personne acrimonieuse, qui critique le moindre geste de son mari et l'insulte inlassablement, ce à quoi Gramini réplique invariablement par des coups. La beauté des filles de la famille Limon-Chambernac émeut et fascine Gramini, et l'espoir de leur retour à La Ciotat chaque été est au cœur de toutes les prières que l'épicier adresse à saint Antoine de Padoue. Sa dévotion pour ce saint n'est pas totalement désintéressée car Gramini marchandise le résultat de ses prières : « ce sera cinq francs cent sous que je te donnerai ici-même cinq francs de mon argent que j'ai gagné avec mes fruits et mes légumes, saint Antoine de Padoue, si cette année les gens de Paris reviennent comme les années passées [...] »<sup>50</sup>. » Après la mort de Mme Gramini, l'épicier se remarie avec Clémence, et ils vont s'installer à Neuilly-sur-Seine, dans l'entourage de la famille Limon-Chambernac. Dans la suite du récit, Gramini, dont les deux frères ont pourtant été assassinés par Mussolini, adhère au parti fasciste fondé par Agnès, ce qui trahit à la fois son admiration aveugle pour les filles Chambernac et son ignorance profonde.

Clémence est la bonne de la famille Limon-Chambernac. Elle est en charge de la villa de La Ciotat. Enfant illégitime, sa mère était aussi au service de la famille et son père, nous l'apprendrons dans le deuxième livre, était Jules-Jules Limon. Le portrait physique qui est donné d'elle au chapitre II est aussi frappant que sommaire : « elle était myope jusqu'à la cécité mais point sourde, et mal foutue jusqu'à l'infirmité mais point laide<sup>51</sup>. » Le commis du premier épicier de Clémence trouvait « cette cliente [...] pas mal myope, assez bossue et légèrement bancal, méticuleuse aussi et exigeante<sup>52</sup>. » Si Clémence est

<sup>49</sup> Raymond QUENEAU, cité par Madeleine VELGUTH, « Notice aux *Enfants du limon* », dans *Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1592.

<sup>50</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 10.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 95.

dépourvue de charmes physiques, elle possède cependant une intelligence fine et subtile, et a compris bien avant tout le monde de qui elle était la fille. Elle manifeste des dispositions pour la musique et jouer du violon est son passe-temps favori. Son père lui lègue une fortune et, au début des années 1930, elle épouse Gramini et va s'installer avec lui dans la banlieue parisienne, où ils ouvrent une petite épicerie.

Robert Bossu est le fils de l'homme qui tient le café voisin de l'épicerie de Gramini. Il est l'enfant illégitime de Mme Bossu, décédée, et de Henri de Chambernac. À La Ciotat, il exerce une foule de petits métiers et, à l'instar de Gramini, est fasciné par la famille Limon-Chambernac. Imaginatif et prétentieux, il rêve d'amours avec Agnès ou Noémi et d'une brillante carrière d'ingénieur dans les usines Limon. Il sera effectivement engagé dans une usine à Paris mais, à la faillite des entreprises Limon, il se retrouve sans emploi. Après quatre années passées à Paris, il n'a réalisé aucune de ses ambitions, et se trouve réduit à « viv[re] de la prostitution des femmes, de deux, du côté de la place de la République<sup>53</sup>. » Il est alors connu sous le sobriquet de Toto-la-Pâleur-de-vivre. Convaincu jusqu'à la fin qu'il n'est « pas comme les autres », il explique ses échecs personnels et professionnels par « l'Injustice » ayant frappé sa vie : « pour lui l'Injustice, ce n'était point qu'il y eut des forts et des faibles, mais bien que les forts, ce qui signifiait pour lui les malins, les démerdards, parmi lesquels il se comptait, pussent succomber<sup>54</sup>. » Après avoir renoué avec Gramini et Clémence à Paris, avoir adhéré à la NSC d'Agnès et avoir espionné cette dernière pour le compte de la police, Robert Bossu tente de se faire embaucher par Astolphe Limon, mais Purpulan lui vole sa place. À la fin de la soirée au cours de laquelle Robert Bossu apprend qu'il est le fils naturel de Chambernac et où il assiste à la mort de Purpulan que Chambernac a poussé dans la Seine, il s'enfuit.

La deuxième équipe compte davantage de membres : Astolphe, Sophie, Daniel, Agnès, Noémi et le baron Salomon Hachamoth. Astolphe, né le 1<sup>er</sup> décembre 1901, est le frère de Sophie. Au début du roman, il se fait appeler Astolphe de Cramm, du nom de famille de sa mère (« parce que cela sonnait gotha<sup>55</sup> »), mais, lorsqu'il met sur pied sa propre entreprise de récupération de vieux papiers, il reprend son nom de Limon. C'est un homme plutôt frivole, se préoccupant surtout de lancer des modes : la pensée d'Astolphe

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 45.

« était principalement quasi uniquement soucieuse de prévoir les modes, les intellectuelles comme les autres, de les lancer, orgueil suprême, et enfin de ruiner les anciennes<sup>56</sup>. » Il est également amateur de chasse et de jeu. Après son mariage avec Noémi et la rupture avec leur famille, Astolphe se lance dans les affaires et devient chiffonnier. Son caractère semble s'approfondir à mesure que ses affaires fleurissent. Astolphe étant impuissant, il est impossible de lui attribuer la paternité de l'enfant de Noémi.

Sophie Limon, née le 5 décembre 1883, épouse en premières noces Edmond de Chambernac, dont elle aura trois enfants : Daniel, Agnès et Noémi. Veuve dès 1916, elle épouse en secondes noces le baron Salomon Hachamoth. C'est une femme volontaire et indépendante, conduisant sa propre voiture et ne reculant pas devant le voyage vers La Ciotat en solitaire, Astolphe n'étant pas au rendez-vous pour l'accompagner. Elle est aussi autoritaire avec ses domestiques et ses enfants, allant jusqu'à renommer ceux-là et imposer à Agnès un mariage avec Denis Coltet. Pour le baron Hachamoth, Sophie est « la plus belle et la plus intelligente des femmes qu'il ait jamais rencontrée<sup>57</sup> », ce qui n'empêche pas Sophie d'avoir surestimé la bonne marche des affaires de son père et de ne pas avoir saisi que le vrai chef de la NSC était sa propre fille et non son gendre, qu'elle voyait déjà comme un futur Mussolini. Sophie a un penchant pour la fine et semble très pieuse, du moins si l'on en juge par le nombre de prières qu'elle adresse à Dieu.

Daniel, l'aîné des enfants de Sophie, est né le 25 avril 1905. C'est un jeune homme solitaire et réservé : « il se désintéressait complètement de ce que pouvait faire quiconque, et entre tous Astolphe ; nul parmi les autres ne se préoccupait de lui : ni de ses gestes qu'il savait mesurer, ni de ses pensées dont on le croyait en général dépourvu, ni de ses sentiments dont on n'apercevait même pas de quelle sorte ils pouvaient être<sup>58</sup>. » En fait, il est tellement réservé qu'il en est effacé : « il n'offrait aucune prise. On finissait par ne plus l'apercevoir<sup>59</sup>. » Si ses proches ont raison quant au mutisme de Daniel, ils font cependant une grossière erreur en le jugeant insignifiant, car c'est lui qui prend à son compte toutes les réflexions métaphysiques qui parcourent l'œuvre. Au moment où l'affligent les premières crises d'asthme qu'il connaît depuis l'adolescence, Daniel commence une réflexion portant sur le sens de la souffrance et la responsabilité de Dieu en cette matière. Après avoir rendu Dieu responsable des tortures infligées aux hommes, cherchant dans la

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 61.

Bible toutes les références à un Dieu de cruauté infligeant volontiers les douleurs les plus atroces aux humains, Daniel, à l'issue de sa réflexion, « [cesse] de penser qu'Il pouvait être l'auteur du Mal ou plutôt il avait cessé de penser que son bien ou son mal devait être le Sien<sup>60</sup>. » C'est donc Daniel, le personnage le plus insignifiant en apparence, qui a la vie intérieure la plus intense, la plus développée. La narrateur nous fait connaître les méandres de sa pensée, ce qui est unique à ce personnage.

Mais le personnage de Daniel est remarquable à un autre égard. En effet, il peut être considéré comme un double de Raymond Queneau pour au moins trois raisons : la réserve dont ils font tous deux preuve, les crises d'asthme dont ils souffrent et la crise existentielle que Queneau connaît lors de la rédaction du roman et dont la crise de Daniel paraît être l'écho direct.

Physiquement, Agnès de Chambarnac, née le 16 mai 1905, grande et belle, fait tourner la tête à tous les hommes qu'elle rencontre, en commençant par Gramini et Robert Bossu. C'est une grande sportive : « elle avait acquis, par une application méthodique et grâce à une bonne origine, un corps souple et musclé, rebelle à toute maladie, habile à tout exercice, bronzé, seins petits et fesses dures [...]»<sup>61</sup>. » Elle a fréquenté deux des plus grandes institutions d'éducation de France, la Sorbonne et le Collège de France. Paradoxalement, elle n'a, du moins en 1929 lorsque commence l'histoire, « d'autre intérêt que pour ses muscles et ses réflexes, ses robes et sa beauté<sup>62</sup>. » Égocentrique, elle ne comprend rien à sa sœur, encore moins à son frère. Lors du mariage de Noémi et d'Astolphe, elle fait preuve d'intolérance et provoque la rupture entre la famille et le couple. Pourtant, c'est Agnès qui se préoccupe de ceux qu'elle appelle ses « poilus » au quatrième livre, alors que Daniel et Noémi ne pensent qu'à leurs expériences, et c'est encore elle qui fonde le parti de la N.S.C. et rêve pour la France d'un nouvel ordre politique et social dans lequel toutes les classes seraient abolies et où régnerait une « vraie » démocratie. Agnès est une femme idéaliste, volontaire et dominatrice, la fondation du parti de la N.S.C. le démontre bien. Ne pouvant elle-même diriger le parti, elle confie cette tâche à son mari qu'elle ne considère que comme un exécutant. Tout égocentrique qu'elle soit, elle s'investit totalement dans cette mission et va jusqu'au sacrifice de sa vie pour la cause qu'elle défend (elle trouve la mort au cours des émeutes du 6 février 1934). Le personnage d'Agnès est en ce sens ambigu, car

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 62.

le narrateur le présente comme superficiel, alors que ses actions révèlent une grandeur d'âme et un esprit de sacrifice incompatible avec la légèreté d'une femme occupée entièrement par son corps.

Si les deux sœurs sont presque toujours associées dans les prières de Gramini et dans les fantasmes de Robert Bossu, le physique de Noémi, née le 13 décembre 1908, ne semble pas attirer les regards comme le fait celui de sa sœur. Gramini rêve surtout de voir revenir « la grande blonde<sup>63</sup> ». Alors que le texte fournit quelques indications sur le physique d'Agnès, le lecteur cherche en vain dans le roman la plus petite description de Noémi. C'est une jeune femme silencieuse : « Noémi ne disait rien et ne disait jamais grand chose<sup>64</sup> », trait qu'elle partage avec son frère. Au cours de l'été 1918, elle semble bien s'entendre avec Daniel, qu'elle suit partout et qu'elle assiste dans ses expériences de chimie. Mais sa grande passion, elle la voue depuis son enfance à son oncle Astolphe. Son admiration pour lui se changera au fil des ans en une fascination presque obsessionnelle : « elle ne se contentait pas de recueillir tout récit le concernant, elle allait jusqu'à le suivre et jusqu'à corrompre son valet de chambre<sup>65</sup>. » Noémi demeure fidèle à sa passion, finit par épouser son oncle et par lui donner un enfant.

Les relations entre les deux sœurs sont des plus complexes. Dès leur enfance, les relations sont tendues, comme en témoignent les constants reproches fait par Agnès à sa sœur pour les expériences de chimie menées conjointement avec Daniel dans le laboratoire du fond du jardin. Au début du récit, le narrateur indique que « Noémi, depuis des années, avait cessé de la [Agnès] prendre pour confidente [...]<sup>66</sup>. » Elles ne se confient rien de leurs secrets respectifs, si bien qu'il est improbable qu'elles soient amies. Si elles réussissent parfois à trouver des terrains d'entente avant le mariage de Noémi et Astolphe, cet événement les sépare irrévocablement. Agnès cherchera à revoir le couple deux fois, mais dans les seuls intérêts de la N.S.C., et non pour tenter de se réconcilier avec sa sœur. La première fois, elle ne rencontre Astolphe que pour essayer de le faire adhérer à son parti. La seconde fois, elle retrouve Noémi et lui demande pardon. Mais elle ne reconnaît pas ses torts et s'avoue à elle-même qu' « elle n'avait aucune envie de se réconcilier avec sa petite sœur<sup>67</sup>. » Quant à Noémi, elle ne manifeste pas plus que sa sœur l'envie d'une

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 226.

réconciliation. Visiblement, il n'y a aucune sympathie entre elles. Les répliques de Noémi sont amères, lourdes de ressentiment envers sa sœur. Cependant, la fin de leur échange laisse entendre que les relations entre elles sont beaucoup plus complexes, confuses et mystérieuses qu'une lecture de surface ne le laisse croire. Après avoir annoncé sa grossesse à Agnès, Noémi, « redevenue faible, [...] se contentait de s'étonner que l'inspiratrice de la N.S.C. pût lui donner de tels conseils<sup>68</sup>. » Rappelons qu'au début du chapitre, la jeune femme, voyant arriver Agnès, éprouve « comme une envie de pleurer<sup>69</sup>. » Agnès semble posséder un étrange pouvoir sur sa sœur, dont témoigne son envie de pleurer et sa « faiblesse » devant elle, et duquel son mariage avec Astolphe semblait l'avoir soustraite un temps. Mais, face à Agnès, Noémi retombe sous la coupe de sa sœur et l'écoute lui donner des conseils. Plus tard, au chapitre CLXII, Noémi admittra qu'elle « n'a pas su lui résister », que « c'est elle qu'[elle] écoutée, bêtement » et qui l'« a conduite chez ce médecin<sup>70</sup>. » Le lecteur ne saura cependant jamais à quoi Noémi a cédé<sup>71</sup>. Ainsi, si l'ascendant d'Agnès sur sa sœur est indéniable, sa nature demeure obscure et l'histoire apporte très peu d'éléments permettant d'éclaircir cette influence. Le narrateur, en fin de compte, donne des impressions de cette influence, mais se garde bien de l'expliquer. Il n'y aura pas de réconciliation entre les deux sœurs.

Le baron Salamon Hachamoth, « administrateur de sociétés et officier de la Légion d'honneur<sup>72</sup> », est un ancien combattant de la Première Guerre mondiale. Témoin de la mort d'Edmond de Chambernac, il vient faire le récit de cette mort à la famille durant l'été 1918, où il rencontre Sophie. Ils se marient six ans plus tard, le 26 juillet 1924. Il est mandaté par Jules-Jules Limon pour annoncer à Clémence qu'elle est l'héritière de deux cent mille francs. Son grand regret est de n'avoir pas de descendance, mais il se montre indulgent et généreux pour les enfants de Sophie, notamment pour Agnès dont il finance la N.S.C. Sa santé est chancelante et il meurt à la fin du roman, en 1934.

Denis Coltet, ingénieur dans les usines Limon et ami des enfants Chambernac-Limon, épouse Agnès. Il s'agit d'un personnage relativement effacé, pour lequel Agnès n'a pas une grande estime : « Denis ne lui déplaisait pas, dans tous les sports inférieur à elle, un peu trop même ; c'était un gentil garçon, mais dont il fallait qu'elle surveille

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>71</sup> La thèse d'un avortement est certes plausible, mais ne se vérifie pas dans le texte.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 45.

l'entraînement. La compagnie de ce petit mâle ne dérangerait en rien le cours de sa vie, elle l'entraînerait après elle sans antipathie ni regret<sup>73</sup>. » La jeune femme ne pouvant elle-même diriger son parti politique, elle lui en confie les rênes, mais il trahit les intentions d'Agnès et finit par prendre ses distances vis-à-vis du projet de sa femme pour adhérer à une « ligue réactionnaire ».

Les deux personnages dont il nous reste à traiter, Chambernac et Purpulan, composent le troisième cercle.

Henri de Chambernac est un homme d'une soixantaine d'années, frère du premier mari de Sophie Hachamoth et oncle de Daniel, Agnès et Noémi. Il est proviseur du lycée de Mourmèche, une ville située quelque part entre Paris et La Ciotat. Physiquement, le narrateur nous le décrit comme un homme « bedonnant et non musclé<sup>74</sup>. » Il est marié à une femme prénommée Agathe. Sa vie sexuelle est marquée par deux événements : les avances qu'il aurait faites à un gendarme dans un train et dont le récit fait l'objet du chapitre IV (versifié), et sa visite dans un bordel de Mourmèche. Purpulan, ayant vu Chambernac sortir de la maison close, utilisera cette information pour exercer un chantage sur le proviseur (chapitre VIII). Chambernac est un érudit dont les travaux du moment portent sur les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. De sa formation, nous savons peu de choses, si ce n'est qu'il a les prérequis pour être proviseur de lycée. Bizarrement, il ne connaît que le français (« je ne connais guère que cette langue [...]»<sup>75</sup>) et pas un mot de latin. La famille de son frère ne voit en lui qu'un savant maladroit en société et dont l'érudition ne peut être prise au sérieux : c'était « une sorte de dévoyé, doux et universitaire, sans capacités [...] et sans fortune. Mais dans les souvenirs de chacun il figurait en bonne place tant par quelque manifestation drôlatique de savoir que par d'évidentes ignorances du monde<sup>76</sup>. »

La description physique de Purpulan est étonnante : « il était beau, et il avait l'haleine fétide, plus sulfhydrique encore que sulfureuse, réalisant ainsi d'une façon concrète l'image terrifiante et louche d'un ange déchu<sup>77</sup>. » À son arrivée chez Chambernac, ses cheveux sont longs et sales, ses vêtements et ses souliers sont usés et ont plutôt triste

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 18.

mine. Sa formation est pour le moins étrange. Son père a entrepris très tôt son éducation, mais il meurt alors que Purpulan n'a que treize ans. Il se cache alors dans la forêt, avant de se rendre à Bordeaux, où il vit quelques années. Pendant la Première Guerre mondiale, il sert dans l'armée française. Après la guerre, il vit de petits délits et rencontre le nain Bébé Toutout, « un nain expert dans l'art du parasitisme et même créateur en cette matière d'une technique entièrement nouvelle<sup>78</sup> », qui lui enseigne tout ce qu'il sait. Au moment où Purpulan rencontre Chambernac, il est au début de sa « carrière » de parasite et il choisit le proviseur du lycée de Mourmèche comme première victime. En outre, il sait « lire, écrire et compter » et ne se considère pas « tout à fait inintelligent<sup>79</sup>. » Mais, alors que Chambernac ne connaît pas un mot de latin, Purpulan le parle couramment et affirme l'avoir appris en autodidacte pour... « [s]e déguiser en séminariste<sup>80</sup> »! Malgré cela, Purpulan ne s'« estime [...] pas très instruit<sup>81</sup>. » Le jeune homme est sans cesse décrit par le narrateur comme une sorte de démon. Son père, tout d'abord, est présenté ainsi par Purpulan lui-même : « c'était un pauvre diable comme moi et qui appartenait au plus bas ordre de la hiérarchie infernale : un prolétaire du démon<sup>82</sup>. » Outre les caractéristiques physiques du diable que nous avons évoquées plus haut, il en possède aussi les pouvoirs. Lorsque Agnès et Astolphe dénigrent les fous littéraires dont Purpulan vient de leur lire des citations, il en conçoit un vif ressentiment : « il songeait à se venger. Malheureusement, depuis qu'il avait signé ce pacte avec Chambernac, il ne pouvait plus utiliser selon son bon plaisir les pouvoirs démoniaques dont il était affligé. Les manifestations de sa haine se trouvaient donc réduites à des limites humaines, trop humaines : l'assassinat, la lettre anonyme, et la diffamation<sup>83</sup>. » Il affirme être « assez paresseux<sup>84</sup>. » Il démontrera cependant un réel intérêt pour son travail et jusqu'à de l'enthousiasme. Purpulan participera donc à l'élaboration de l'*Encyclopédie des Sciences inexactes* de 1929 à 1934. Enfin, Purpulan se montre émotif à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il s'évanouit au récit des aventures de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym aux prises avec des farfadets qui le tourmentent et qu'il transperce d'aiguilles pour se libérer d'eux.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 39.

Purpulan est sans conteste le personnage le plus inattendu, le plus étonnant et le plus déroutant du roman. Et, somme toute, le plus amusant. Les personnages les moins conventionnels du roman traditionnel étaient plus volontiers des entités inanimées et des animaux (la ville chez Balzac, le cheval Bataille dans *Germinal* d'Émile Zola) que des êtres surnaturels. Le « démon » que Queneau introduit dans les *EL* n'est pas, comme nous pourrions le croire a priori, un homme très vicieux et mauvais que l'on qualifierait de démon par hyperbole. Queneau crée un « vrai » démon, à qui il confère les attributs physiques et les pouvoirs du démon. Alain Calame rapproche Purpulan de Méphistophélès, le personnage démoniaque du *Faust* de Goethe. Nous savons que dans la tragédie de Goethe, Méphistophélès se manifeste pour la première fois à Faust sous la forme d'un chien. Calame explique :

[...] Méphisto, sortant d'un chien, (*est*) un chien. [...] Bien sûr, Purpulan qui « gémi(t) comme un chien battu » (p. 26), et qui s'est nourri de glands dans la forêt de Bondy (p. 35) est un chien : Bébé Toutout n'est-il pas son maître et prototype ? Le texte mentionne également sa « nature dysodipyre et scatotherme » (p. 175), insiste sur sa coprolalie (p. 83, p. 326), son flair (p. 326)<sup>85</sup>.

Méphistophélès, personnage de légende, fut « tour à tour génie du mal, pitoyable ange déchu, puis démon de la connaissance aspirant à dominer le monde afin de le détruire<sup>86</sup>. » Le lecteur, qui s'attend à ce que le personnage de Purpulan soit crédible dans son invraisemblance, ne peut ajouter foi à un tel être. Le pacte signé avec Chambernac semble avoir neutralisé les pouvoirs démoniaques de Purpulan, mais celui-ci n'a jamais fait mine de s'en servir quand il était toujours en mesure de le faire, si bien que le lecteur se demande si ces pouvoirs sont bien réels ou non. Nous avons le plus grand mal à prendre au sérieux les accusations que lance l'ancien proviseur à propos du jeune homme à la fin du roman : « Il m'a servi pendant quatre ans puis après il a empoisonné ma femme, il m'a jeté dans la débauche, le désespoir et la misère<sup>87</sup>. » Les pouvoirs de Purpulan demeurent énigmatiques et hypothétiques, car il n'en fait jamais usage, si bien que non seulement nous ne pouvons rien dire quant à leur nature, mais de plus, rien ne permet d'affirmer qu'il en ait de manière effective. Au contraire, Purpulan n'a rien de vraiment menaçant. Il semble inoffensif, incapable de nuire à qui que ce soit sciemment. De plus, les situations dans lesquelles il se

<sup>85</sup> Alain CALAME, « *Les Enfants du limon et la constellation du chien* », *Europe*, n° 650-651, 1983, p. 69.

<sup>86</sup> Le Robert.

<sup>87</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 321.

retrouve sont si grotesques et ridicules que le lecteur est plus porté à voir en lui un bouffon qu'un démon. Force est de conclure qu'il existe un net décalage entre ce qui est dit de ce personnage et ce qu'il fait. Il est décrit par Chambernac et par le narrateur comme un démon tout droit sorti de l'enfer, alors qu'il n'apparaît au lecteur que comme un « pauvre diable », un délinquant de petite envergure avant de rencontrer Bébé Toutout et un « démon » toujours aussi incompetent après son éducation. Queneau fait-il donc mentir à la fois son narrateur et son personnage ? C'est tout à fait possible, et c'est une autre manière, pour l'écrivain, de montrer sa toute-puissance sur ses personnages, sur les légendes dont il s'inspire et sur les attentes de son lecteur.

### **Chambernac + Purpulan = un drôle de résultat**

Les liens qui se tissent entre Chambernac et Purpulan sont des plus complexes. Nous pouvons distinguer trois « moments » dans l'évolution de leurs relations.

Le premier ne dure que quelques heures, de l'instant où Purpulan, voyant Chambernac sortir du bordel de Mourmèche, échafaude son plan, jusqu'au moment de la signature du pacte. Les quatre ans que dureront la collaboration des deux hommes constituent le deuxième moment de leurs rapports. Le troisième commence dès l'expiration du pacte et se termine lorsque Chambernac élimine son ancien secrétaire.

La première étape des relations entre le proviseur et son futur secrétaire est marquée par l'impuissance de Chambernac à se défendre des accusations d'exhibitionnisme formulées par Purpulan à son endroit. Chambernac, surpris dans le plus simple appareil par le jeune homme, alors qu'il se sèche après un bain, revient difficilement de sa surprise et en perd la parole pendant de longues minutes. Purpulan, maître de la situation et sûr du succès du chantage auquel il veut soumettre le proviseur, fait montre d'une assurance tranquille et arrogante. Chambernac cède aux attaques de Purpulan et lui accorde le poste de professeur de philosophie. Les intentions du jeune homme sont claires : il veut « faire peur<sup>88</sup> » et recherche des « possibilités de terrorisation<sup>89</sup>. » Il prend même un malin plaisir à effrayer le couple lors du premier souper passé en leur compagnie : « pour leur faire peur, il se fit encore plus glouton, épongeant les sauces, croquant les os, avalant les cosses, engloutissant les tostes. Les autres ont de moins en moins faim, semble-t-il<sup>90</sup>. » De son plaisir ludique et

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 25.

jubilatoire, la langue semble se faire l'écho avec l'allitération en « os » et la gradation des verbes (de « épongeant » à « engloutissant »).

La seconde étape est celle qui prend le plus de place dans l'histoire. La signature du pacte entre le chercheur et le secrétaire l'inaugure. À l'instant où tous deux réalisent que les projets de Purpulan ont échoué, leurs comportements respectifs changent du tout au tout. D'homme dépassé par les événements, incapable de se sortir des griffes d'un maître chanteur, Chambernac se métamorphose en homme dominateur, imposant à Purpulan les conditions de leur collaboration. Purpulan, quant à lui, devient un personnage soumis jusqu'à la servilité. Chambernac lui offre d'être son secrétaire, ce que le jeune homme accepte. Ils signent avec leur sang un pacte pour sceller leur entente. Dès lors, le proviseur considère Purpulan en état d'esclavage<sup>91</sup>. Le proviseur s'engage à lui fournir « le gîte et le manger<sup>92</sup> » mais refuse de le rémunérer pour son travail. De fait, Chambernac fait travailler son secrétaire du matin au soir sans jamais le payer pour cela. Le proviseur se montre exigeant, attendant de son secrétaire qu'il exécute tel travail dans certain laps de temps, et est mécontent lorsqu'il ne lui donne pas satisfaction.

La dernière étape est postérieure à l'expiration du pacte. Le lecteur n'en aura qu'une connaissance *a posteriori*, lorsque les événements seront rapportés par les personnages. Au terme de leur collaboration, Chambernac et Purpulan n'habitent plus Mourmèche, mais plutôt une villa, à Asnières. L'ancien proviseur résume ainsi cette période à l'intention d'Astolphe : « [...] il m'a servi pendant quatre ans puis après il a empoisonné ma femme, il m'a jeté dans la débauche, le désespoir et la misère. [...] Il est pédéraste, vous savez<sup>93</sup>. » Chambernac est désormais convaincu que Purpulan est un diable, dans « le seul [...] le vrai et l'unique<sup>94</sup> » sens du mot.

L'esclavage est la première forme que prend la relation entre les deux hommes. La soumission de Purpulan à l'autorité absolue de Chambernac est indiscutable. Le jeune homme dépend de lui pour « le gîte et le manger<sup>95</sup> », il n'est pas rétribué pour le travail effectué, il n'est pas libre de ses déplacements : ce sont bien les fondements d'une condition servile. De plus, il est constamment exposé aux mauvais traitements que peut lui faire subir son maître. Chambernac et sa femme ne cessent d'ailleurs de répéter au jeune

<sup>91</sup> Voir les p. 35, 118, 321-322.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>94</sup> *Ibidem.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 27.

homme qu'il n'a pas à se plaindre de son sort, laissant entendre par là qu'ils sont de bons maîtres et qu'il ne dépendrait que d'eux que la situation se détériore. Mais les châtiments physiques sont les seuls épargnés au secrétaire. Cependant, cette relation n'est pas sans être teintée d'ambiguïté car, dans le cadre du travail de rédaction, Chambernac consulte Purpulan, lui demande son avis, et leurs rapports, bien souvent, ressemblent davantage à une collaboration qu'à tout autre chose.

La relation maître-esclave qui se développe entre les deux hommes est franche. Cependant, elle ne suffit pas à expliquer tous leurs comportements. Une autre relation, plus subtile, s'établit entre eux : celle du sado-masochisme. À bien des égards, le comportement de Purpulan durant sa collaboration à l'entreprise de l'*Encyclopédie* est celui du masochiste. Roland Chemama définit cette notion ainsi : « recherche de la douleur physique ou, plus généralement, de la souffrance et de la déchéance, qui peut être consciente mais aussi inconsciente, notamment dans le cas du masochisme moral<sup>96</sup>. » Freud décrit ainsi le masochisme moral :

Le masochisme moral est avant tout remarquable en ceci qu'[il] a relâché sa relation à ce que nous reconnaissons comme sexualité. À toutes les souffrances masochistes est attachée ailleurs la condition qu'elles procèdent de la personne aimée, qu'elles soient endurées sur son ordre ; cette restriction se trouve délaissée dans le masochisme moral. La souffrance elle-même, c'est là ce qui importe ; qu'elle soit infligée par une personne aimée ou indifférente ne joue aucun rôle ; elle peut aussi être causée par des puissances ou circonstances impersonnelles, le vrai masochiste tend toujours sa joue là où il a la perspective de recevoir un coup<sup>97</sup>.

Purpulan semble se complaire dans sa position d'inférieur. Toutes les répliques qu'il adresse à son maître commencent par « monsieur Chambernac », comme un domestique stylé le ferait. Il dénigre son savoir et ses facultés, se rabaisse lui-même au rang d'« humble serviteur », de « pauvre diable », et flatte Chambernac en faisant précéder son nom de la particule « de » qui anoblit son nom. Son obséquiosité, sa servilité et son auto-dénigrement systématique sont le fait d'un être qui se complaît dans son infériorité, dans sa soumission à l'autre, dans l'humiliation.

<sup>96</sup> Roland CHEMAMA (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse : dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 150.

<sup>97</sup> Sigmund FREUD, « Le problème économique du masochisme », *Œuvres complètes*, volume XVII, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 17.

Chambernac, quant à lui, assume le rôle du sadique. Lorsqu'il écrase son secrétaire de travail ou se moque de ses revendications bien légitimes, le proviseur y prend manifestement plaisir. Chemama explique qu'il s'agit d'une « forme de manifestation de la pulsion sexuelle qui vise à faire subir à autrui une douleur physique ou, à tout le moins, une domination ou une humiliation<sup>98</sup>. » Nous pouvons identifier au moins deux sentiments chez le proviseur : il éprouve du plaisir à voir Purpulan dans une position d'infériorité, voire d'humiliation, et jouit du sentiment de pouvoir que lui procure cette relation. Lorsque Purpulan supplie le couple de le garder, il se trouve « affalé par terre<sup>99</sup> », à leurs pieds. À ce moment, « le proviseur regard[e] sa femme triomphalement<sup>100</sup>. » Il éprouve une joie intense à voir son futur secrétaire dans une position humiliante. Tout au long du récit, il jubilera de rabaisser son secrétaire et de l'humilier. En outre, Chambernac aime exercer son pouvoir sur Purpulan par le biais du langage. Il emploie à son égard un ton de commande impératif et sans réplique. Pour que son secrétaire lui avoue les raisons de son retard, il lui lance: « Décidément, vous vous fichez de moi, mon garçon. Eh bien fini de rire. N'oubliez pas ce que vous êtes devenu. Je vous l'ordonne : parlez<sup>101</sup>. » De même, il est intransigeant lorsque Purpulan insiste pour l'accompagner, et refuse systématiquement chacune des demandes du jeune homme de l'accompagner à Paris. Le lecteur sent que ce qui enivre vraiment Chambernac, c'est le sentiment de pouvoir imposer sa volonté à Purpulan. Il se donne des airs de maître dur. Quand Purpulan se roule par terre en implorant le couple de ne pas le jeter dehors, le proviseur « f[ai]t la grosse voix<sup>102</sup> » pour demander au jeune homme de s'arrêter.

Les rapports que nous venons de décrire entre Chambernac et Purpulan concernent avant tout le deuxième « moment » de leurs relations. Ces dernières sont fort différentes dans les deux autres moments. Les rapports de domination sont alors inversés. Entre le moment de l'irruption de Purpulan dans la salle de bains et celui où le pacte est signé, le jeune homme a toutes les caractéristiques du sadique sûr de lui, s'amusant du malaise de Chambernac et du chantage qu'il lui fait subir. Au cours du repas précédent la signature du pacte, il cherche à terroriser le couple : « pour leur faire peur, il se fit encore plus glouton

<sup>98</sup> Roland CHEMAMA, *op. cit.*, p. 254.

<sup>99</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 26.

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 26.

[...] <sup>103</sup>. » Selon Dominique Jameux, le sadisme « moral » « recouvre toutes les pratiques de brimades, de coercition, d'instauration d'angoisse et de peur <sup>104</sup>. »

Si Purpulan se livre à de vraies pratiques sadiques en cherchant à faire peur à ses hôtes, Chambernac, lui, ne semble pas éprouver de plaisir à être humilié par Purpulan. Il se soumet néanmoins de façon abjecte à la tentative d'extorsion. Ses essais de résistance sont peu courageux et virils, le personnage est pitoyable, incapable de réagir et complètement paralysé <sup>105</sup>, si bien que le lecteur imagine sans peine le proviseur dans le rôle du dominé. Ainsi, avant le moment charnière que constitue l'instant où Purpulan et Chambernac réalisent que la machination du jeune homme ne pourra fonctionner, la situation est à l'avantage de Purpulan. Celui-ci se conduit comme le partenaire sadique de la relation et Chambernac, comme le partenaire masochiste <sup>106</sup>.

L'autre point-charnière dans les relations de Chambernac avec Purpulan et qui amorce le troisième moment, est l'expiration du pacte qui les liait et faisait de l'un l'esclave de l'autre. Alors que du temps de l'esclavage de Purpulan, Chambernac « n'[avait] pas à [se] plaindre de lui <sup>107</sup> », tout change lorsque cette situation prend fin et que les malheurs commencent : « il m'a servi pendant quatre ans puis après il a empoisonné ma femme, il m'a jeté dans la débauche, le désespoir et la misère <sup>108</sup> », raconte-t-il à Astolphe. Il fuit alors la villa d'Asnières et se réfugie chez Sophie. Par la suite, nous retrouvons Purpulan travaillant chez Astolphe. Il est de nouveau un jeune homme plein de morgue et d'assurance. L'ancien proviseur, malgré l'achèvement de son grand ouvrage, est dans une position précaire, fuyant son ancien secrétaire, vivant aux dépens de la famille de son frère, dépressif en raison de ses recherches infructueuses pour trouver un éditeur. À nouveau, Purpulan est dans une position de domination et Chambernac en position de dominé. Cela

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>104</sup> Dominique JAMEUX, article « sadisme et masochisme », dans Alain Aubry (dir.), *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995-1996, p. 469.

<sup>105</sup> En fait, Chambernac est paralysé par la peur, comme il l'admet un peu plus tard : « Vous m'avez fait une sacrée peur lorsque vous avez commencé votre manège. J'en étais tout étranglé. Vous aviez le bon bout à ce moment-là. Même après mon petit discours, si vous aviez tenu le coup au lieu de chiâler, vous m'auriez encore terrorisé. » (p. 34)

<sup>106</sup> D'ailleurs, Queneau semble pointer du doigt la nature des relations qui s'établissent entre les deux hommes au moment où Purpulan refuse l'argent de Chambernac et décide de passer la soirée en compagnie du proviseur et de sa femme. La réaction du proviseur est éclairante : « Chambernac, sonné par cette pénétration inhumaine, s'inclina devant le singulier esprit qui venait d'élire domicile en sa maison pour des buts ténébreux » (p. 24). La relation sadomasochiste entre Chambernac et Purpulan n'aura pas de composante sexuelle, mais Queneau nous indique par cette phrase quel type de rapport de forces s'instaure entre les deux personnages.

<sup>107</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 321.

<sup>108</sup> *Ibidem.*

de dure jusqu'à ce que l'ultime scène entre eux fasse de Chambernac le « survivant » de leur relation.

Le sadomasochisme nous renvoie à un autre type de relations interpersonnelles, celles qu'établissent les fous littéraires avec leurs contemporains. Leur certitude inébranlable de détenir la vérité, leur persévérance souvent arrogante dans leur projet de publication et leur « auto-déification [...] dans lequel ne se reconnaît aucun collectif<sup>109</sup> » trahit une volonté intransigeante de puissance. Leur seule ambition est totalitaire : celle d'imposer leurs idées comme les seules vraies. C'est vrai pour Joseph Lacomme qui a tenté pendant la majeure partie de sa vie de faire admettre ses « découvertes » sur la quadrature du cercle et pour Paulin Gagne qui fut

« Candidat universel » à Paris aux élections de 1863, 1868 et 1876, « avocat des fous » et « ex-bâtonnier de l'ordre », fondateur, directeur et seul rédacteur de feuilles éphémères destinées selon lui à apporter un peu de claire clarté sur la noire obscurité de ce monde (*Le théâtre du monde, Le journalophage*), confident régulier et courroie de transmission occasionnelle de l'Esprit divin, miraculé par autoproclamation, exécuteur d'intenses séances de prostration aux alentours de La Madeleine et de Notre-Dame des Victoires [...] <sup>110</sup>.

Il y a chez eux comme chez les autres fous littéraires une aspiration à la domination, une soif de pouvoir qui est le symptôme d'une sorte de sadisme « moral » faisant d'une certaine manière pendant au masochisme moral décrit par Freud.

Mais la situation est autrement plus compliquée. En effet, il y a indubitablement du masochisme à se heurter sans cesse à l'échec et cependant persévérer vers un même but pendant des années. Nous pouvons trouver un commencement d'explication de ce comportement dans la théorie des pulsions de Freud. Selon le psychanalyste, les comportements humains sont régis par deux types de pulsions opposées : les pulsions de vie et les pulsions de mort. Les secondes sont des forces « dont le but est de faire passer la vie, qui est sans repos, dans la stabilité de l'état anorganique [...] <sup>111</sup> » alors que les premières, notamment les pulsions sexuelles, sont les forces qui « tendent vers le

<sup>109</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 312.

<sup>110</sup> Pierre POPOVIC, « Paulin Gagne, le poète qui faisait rire de lui », *Tangence*, n° 53 (décembre 1996), p.78.

<sup>111</sup> Sigmund FREUD, « Le Problème économique du masochisme », dans *Œuvres complètes*, volume XVII, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 12.

renouveau de la vie et l'imposent<sup>112</sup>. » Freud avance l'hypothèse que dans le cas du masochisme, « la pulsion de destruction [est] [...] tournée vers l'intérieur et [...] fait rage maintenant contre le soi propre<sup>113</sup> », alors que normalement, les pulsions de mort et de destruction devraient être dirigées vers « les objets du monde extérieur<sup>114</sup> » par les pulsions de vie (la libido). Chez les fous littéraires, cette « canalisation » ne se fait pas, et les pulsions se retournent contre l'individu lui-même.

Le cas de Paulin Gagne est exemplaire. Pierre Popovic montre qu'il a voulu être poète mais est devenu le « pitre littéraire par excellence<sup>115</sup> » du second Empire :

Gagne n'est sorti de l'anonymat où demeurèrent tant de littérateurs de son temps que parce que la rumeur peut le transformer en personnage burlesque. Son œuvre ne fait événement – il est le premier à s'en rendre compte – que parce qu'il accepte à son verbe défendant de se faire anecdote, d'alimenter par ses textes, ses démarches, ses prises de parole publiques, ses journaux, ses candidatures électorales, l'infinie chronique anecdotique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>116</sup>.

Le Paulin Gagne tantôt avide de dominer le monde avec ses idées devient la risée de tous et pourtant, ni les échecs successifs ni les humiliations ne l'empêchent de poursuivre la tâche qu'il s'est imposée. Les rapports humains des fous littéraires avec leurs contemporains sont faits d'un équilibre entre deux tensions : un sadisme qui est soif de domination et de ce que l'on pourrait appeler un « masochisme institutionnel ». Le couple Chambernac/Purpulan reproduit ces tensions : comme les fous littéraires, ils sont à la fois dominateurs et masochistes.

Les différents moments des relations entre Chambernac et Purpulan permettent de comprendre que les rapports entre ces deux personnages s'apparentent au sadomasochisme, puisque les tendances opposées et complémentaires du sadisme et du masochisme peuvent être identifiées autant chez l'un que chez l'autre. Le premier exprime tantôt l'une de ces tendances, tantôt l'autre, alors que le deuxième exprime au même moment la tendance opposée. Le changement de caractère, d'humeur, de ton n'est pas seulement l'apanage de

<sup>112</sup> Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Œuvres complètes*, volume XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 318.

<sup>113</sup> Sigmund FREUD, « Le problème économique du masochisme », dans *Œuvres complètes*, volume XVII, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 17.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>115</sup> Pierre POPOVIC, *op. cit.*, p. 87.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 86.

ces deux personnages<sup>117</sup>. Agnès est tantôt superficielle, n'ayant « d'autre intérêt que pour ses muscles et ses réflexes, ses robes et sa beauté<sup>118</sup> », tantôt sérieuse et grave dans ses convictions, lesquelles la mènent au sacrifice de sa vie. Sophie, que son mari tient pour la plus belle et la plus intelligente des femmes, et qui est en outre digne et pieuse, offre aussi de nombreux contrastes : « cette femme sage, fait remarquer Madeleine Velguth, tombe pourtant bien souvent dans le ridicule [...]. Elle a recours à de fréquentes apostrophes à Dieu, donne libre cours à un goût prononcé pour la fine, se laisse aller aux propos les plus désinvoltes [...]»<sup>119</sup>. » Elle est également un mélange de perspicacité et d'aveuglement, « persuadée qu'une 'abomination' inimaginable s'est 'insér[ée]' dans la vie de son beau-frère » et « trouv[ant] bien étrange la mort de sa belle-sœur Agathe<sup>120</sup> » ; mais d'autre part elle ne saisit pas que sa propre fille est à l'origine de la N.S.C., et non Denis Coltet. Astolphe, après s'être montré plutôt léger, sa pensée pendant longtemps n'ayant été « principalement quasi uniquement même soucieuse de prévoir les modes, les intellectuelles comme les autres, de les lancer, orgueil suprême, et enfin de ruiner les anciennes<sup>121</sup> », est investi d'une soudaine gravité au cours du roman, devenant chiffonnier et « fais[ant] sortir la matière de sa déchéance<sup>122</sup>. » Gramini, de mari autoritaire et violent avec sa première épouse, devient docile et doux comme un agneau avec Clémence.

### **La critique du personnage traditionnel : l'être du personnage...**

L'ambivalence des personnages quenienens n'est cependant qu'une des formes que prend dans les *EL* l'ébranlement de la notion de personnage traditionnel<sup>123</sup>. Selon Vincent Jouve, « l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel » recherché par le

<sup>117</sup> Le personnage de Chambarnac est ambivalent à au moins un autre point de vue, celui de la sexualité : il est à la fois attiré par les hommes, comme en fait foi l'épisode avec le gendarme dans le train (chapitre IV), et par les femmes, puisqu'il a déjà tenté de séduire sa domestique Carotte, comme il l'admet de son propre aveu : « Et Carotte, j'espère que vous n'avez pas cherché à la débaucher ? D'ailleurs, je suis sûr que vous n'y seriez pas parvenu : j'ai essayé moi-même. » (p. 89)

<sup>118</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 62.

<sup>119</sup> Madeleine VELGUTH, « Belles gosses, dévoyés, excentriques et chics types : les personnages tragico-comiques des *Enfants du limon* », *Temps mêlés*, n° 65-68 (printemps 1996), p. 46.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>121</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 46.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>123</sup> À la notion de « roman traditionnel », les critiques (Pierre Chartier, Michel Zérafra) attachent la notion de « personnage traditionnel », sans toutefois le définir plus précisément qu'ils ne l'ont fait pour la notion de « roman traditionnel ».

roman traditionnel<sup>124</sup>, alors que « l'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage<sup>125</sup>. » Dans les *EL*, peu de personnages sont ébranlés au moyen de ce procédé. Clémence, qui n'a qu'un prénom, est l'enfant illégitime qui ne sera jamais reconnue par son père. Mais alors que nous saurons quel aurait dû être le patronyme de Clémence, le nom de Purpulan se résume à ce seul vocable. Il est le seul personnage à n'avoir qu'un seul nom, ce qui en fait un être à part des autres, fortement suspect, d'autant plus que son nom évoque le pus, l'infection, la pourriture, la puanteur. Nous reviendrons sur la signification de ce nom plus loin. Queneau, en donnant un nom incomplet et invraisemblable à ce personnage, l'a ancré dans la fiction romanesque tout en le désignant hors du réel.

« L'être du personnage » passe ensuite par les portraits vestimentaires et physique. Le premier, qui avait pour fonction de « renseigne[r] non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître<sup>126</sup> » est absent dans les *EL*. Le lecteur ne peut chercher aucun indice sur l'origine des personnages dans leurs habits, ceux-ci n'étant jamais décrits. Mais « le portrait [physique], instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évaluation<sup>127</sup> » est bien présent. À cet égard, l'influence d'André Breton et du surréalisme sur Queneau est particulièrement tangible<sup>128</sup> : il n'y a pas de vrai portrait physique dans les *EL*, du moins pas de descriptions physiques complètes comme le lecteur en trouve chez Balzac ou chez Zola. Les portraits les plus longs ne font guère plus de trois lignes : Purpulan décrit Chambernac comme « un grand corps maigre bedonnant et un crâne spacieux où doivent mijoter des idées » et Agathe comme « une épaisse avec une tête d'épingle où doivent fleurir des ambitions<sup>129</sup>. » Aussi, les personnages « sont souvent qualifiés d'une paire d'adjectifs parfois bizarrement assortis<sup>130</sup> » : « Humide et nu », « barbu et kantien », « bergsonien et rasé », etc. Madeleine Velguth explique ainsi le procédé utilisé par Queneau : « tout d'abord il sert à les [les

<sup>124</sup> Les exemples donnés par Jouve justifient ce complément d'énoncé : « Lucien Leuwen, César Biroteau, David Copperfield [...] » (p. 58).

<sup>125</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, p. 57-58.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>127</sup> *Ibidem.*

<sup>128</sup> André Breton, dans le *Manifeste du surréalisme*, condamne les descriptions : « Rien n'est comparable au néant de celles-ci (les descriptions) ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs » (p. 17).

<sup>129</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 25.

<sup>130</sup> Madeleine VELGUTH, *op. cit.*, p. 41.

personnages] esquisser rapidement pour le lecteur, mais [...] en même temps l'amuse<sup>131</sup>. » Le mot « esquisse » convient bien aux portraits queniens des personnages. Il s'agit bien d'une sorte de plan sommaire, des grandes lignes d'un tableau qui reste à faire. L'écriture s'arrête au stade de l'esquisse, laissant au lecteur le soin de parachever l'œuvre. Pourtant, les personnages n'en restent pas pour autant obscurs et incompréhensibles, car l'imagination prend le relais pour combler les vides selon un procédé décrit par Wolfgang Iser : les « paires de caractéristiques » utilisées par Queneau pour qualifier ses personnages sont insuffisantes pour offrir au lecteur un portrait complet, et cette insuffisance est une « négativité qui attire le lecteur dans le texte, une structure médiatrice "entre la présentation et la réception : elle initie les processus de l'imagination nécessaires pour faire sortir la virtualité" <sup>132</sup> du texte<sup>133</sup>. » Mais l'imagination, en prenant le relais du texte, le fait à partir de données très légères en sorte que le lecteur hérite d'une grande liberté herméneutique. Ceci a pour conséquence qu'il n'est jamais entièrement sûr de sa lecture des personnages. Toute autre pourrait aussi bien être justifiée. Le laconisme descriptif conduit donc à les rendre ambigus et polysémiques.

Le portrait psychologique est un élément-clé de la caractérisation des personnages. À ce chapitre comme à celui des descriptions, l'influence d'André Breton et du surréalisme est particulièrement sensible. Prenant cette fois à parti Stendhal, Barrès et Proust dans *Le Manifeste du surréalisme*, Breton déplore « les calculs » auxquels la destinée du héros est soumise et « les piètres discussions relativement à tel ou tel coup », grâce auxquelles l'écrivain s'efforce de « ramener l'inconnu au connu, au classable », et dans lesquelles, au fond, « le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments<sup>134</sup>. » Selon Breton, les actions des personnages sont réduites à peu de chose par le discours :

Il me paraît que tout acte porte en lui-même sa justification, du moins pour qui a été capable de le commettre, qu'il est doué d'un pouvoir rayonnant que la moindre glose est de nature à affaiblir. Du fait de cette dernière, il cesse même, en quelque sorte, de se produire<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Wolfgang ISER, cité par Madeleine VELGUTH, *op. cit.*, p. 42.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>134</sup> André BRETON, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 19.

Raymond Queneau a si bien intégré cette idée que le lecteur ne peut fonder sa lecture des personnages des *EL* que sur la base de leurs seuls gestes. Il n'y a pas, pour égarer le lecteur, d'« exposés de longueur qui ne tirent leur force persuasive que de leur étrangeté même, et n'en imposent au lecteur que par l'appel à un vocabulaire abstrait, d'ailleurs assez mal défini<sup>136</sup>. » Le trait a amené certains critiques à considérer « les personnages de Raymond Queneau comme de plates marionnettes à psychologie rudimentaire manipulées par leur créateur à des fins humoristiques ou philosophiques<sup>137</sup>. » Cette critique méconnaît le travail de l'imagination décrit plus tôt. Le lecteur doit compter sur ses propres ressources pour comprendre les personnages et le travail de compréhension en est un de longue haleine, qui s'étend sur toute la durée du roman. Outre la ténuité des descriptions, d'autres facteurs imposent ce travail : l'excentricité des caractères, leur ambiguïté, leur incohérence d'une partie de l'histoire à l'autre, l'extravagance des gestes, etc. Le délai dans la compréhension du personnage peut même, dans certains cas, ne pas connaître de terme, auquel cas le personnage demeure étranger et absolument énigmatique. C'est le cas pour Purpulan et, dans une certaine mesure, pour Chambernac. Nous sommes loin de la relative « limpidité » des personnages balzaciens, dont le caractère, une fois donné, reste cohérent tout au long de l'histoire, et qui, longuement décortiqué par le narrateur, favorise des mécanismes d'identification chez le lecteur. Les personnages queniens apparaissent plutôt comme des êtres étranges, sortant de l'ordinaire, avec un caractère fuyant, un peu insaisissable.

L'ambiguïté du personnage quenien par rapport au personnage traditionnel n'est sans doute pas étrangère au fait que Queneau découvre dans la première moitié des années trente les travaux de Freud. La réflexion du médecin sur la notion de pulsion est indissociable de celle de dualité : « Pour la psychanalyse, les différentes pulsions se rassemblent finalement en deux groupes qui fondamentalement s'affrontent. De cette opposition naît la dynamique qui supporte le sujet, c'est-à-dire la dynamique responsable de la vie<sup>138</sup>. » Cette réflexion trouve son aboutissement chez Freud dans l'opposition entre les pulsions de vie et de mort. Nous l'avons vu précédemment, les pulsions de vie permettent la survie de l'individu et de l'espèce et les pulsions de mort les menacent. En 1915, Freud lui-même exprime ainsi l'importance capitale de la notion de pulsion : « la

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>137</sup> Madeleine VELGUTH, *op. cit.*, p. 41. Il ne s'agit pas de la pensée de M. Velguth, mais bien du résumé qu'elle fait des propos de quelques-uns de ses collègues, dont Andrée Bergens.

<sup>138</sup> Roland CHEMAMA, *op. cit.*, p. 230.

théorie des pulsions [...] est la question la plus importante mais aussi la moins achevée de la doctrine psychanalytique<sup>139</sup>. »

La dualité entre les pulsions décrites par la théorie freudienne se retrouve dans la dualité des personnages queniens. Une étude plus poussée des comportements nous permettrait sans doute de trouver leur origine soit dans les pulsions de vie, soit dans les pulsions de mort. Avec cette dualité, l'écrivain se positionne loin du parti pris de cohérence adopté par la tradition réaliste. Cette dimension des personnages queniens accompagne une représentation de la complexité de l'être humain dans lequel se trouvent souvent associées les deux facettes d'une même réalité, l'une ou l'autre s'exprimant selon les différentes circonstances de la vie. Queneau démontre ainsi que les jugements définitifs portés sur les personnages deviennent impossibles à soutenir à cause précisément de cette dualité. Car, en effet, la dualité des personnages rend possible plus d'une explication pour un même comportement. Tout se passe comme si Queneau reconnaissait le caractère complexe de la personnalité humaine et refusait, en toute modestie, de donner une explication rationnelle ou psychanalytique des comportements de ses personnages. Le roman suggère que toute tentative pour expliquer le psychisme humain de manière abstraitement logique mène à une réduction de la réalité et de la complexité. La prudence apportée face aux rapports de la folie et de la folie littéraire vient de là. Quel lecteur, après la lecture des *EL*, s'aventurera à jurer de la folie bien avérée des fous littéraires ?

Traditionnellement, la biographie des personnages, « en faisant référence au passé, voire à l'hérédité, permet de conforter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement) et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui<sup>140</sup>. » Or, les personnages des *EL* n'ont à toutes fins pratiques pas de passé. Chambernac raconte les circonstances entourant la conception de son fils Robert Bossu de façon extrêmement sommaire : « Là – je veux dire à La Ciotat – je rencontraï une dame X... – comprenez ma discrétion – et je ne sais pas ce qui se passa, mais je lui fis un enfant<sup>141</sup>. » Le chapitre IV rappelle également sa rencontre avec un gendarme dans un train. Purpulan évoque sa vie avant sa rencontre avec Bébé Toutout. Pour la famille Limon-Chambernac, il n'y a pas de passé antérieur à l'été 1918, et cette époque n'est jamais évoquée plus tard.

<sup>139</sup> Sigmund FREUD, cité par Roland Chemama, *op. cit.*, p. 230.

<sup>140</sup> Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 59.

<sup>141</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 144.

Lors de leur pique-nique en forêt, Agnès se rappelle les vacances d'autrefois et leur enfance, mais ne trouve pas d'oreille attentive chez Noémi : « Notre enfance ça ne te dit rien à toi, cela : notre enfance ? – Non. Mon enfance, j'y repenserai avec des cheveux blancs<sup>142</sup>. » Outre ces très brefs rappels d'un temps révolu, les personnages du roman ne se remémorent jamais le passé. Leurs ancêtres sont nommés, mais sans que leur vie ne soit plus longuement racontée. Volonté de la part de Queneau de brouiller les cartes ? Refus de voir le passé expliquer le présent ? Personnages préoccupés de leur seul avenir ? Les souvenirs peuvent avoir pour fonction de préparer le lecteur à ce qui vient (l'enfant que Chambernac regarde avec bienveillance en train de « construire un navire<sup>143</sup> » dans le café de La Ciotat rappelle l'enfant dont Chambernac révèle l'existence à son secrétaire au chapitre LXII. Le lecteur comprend sans peine que le petit garçon est l'enfant du proviseur). Enfin, une chose semble assez claire : ces quelques réminiscences n'ont pour fonction ni d'expliquer ni d'éclairer les actions et les caractères, comme c'était le cas dans le roman traditionnel.

### **Le héros**

L'ébranlement de la notion de personnage passe aussi par l'ébranlement de la notion de héros. Si l'on s'en tient aux critères d'identification du héros « traditionnel » élaboré au XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous apercevons vite qu'ils ne peuvent nous servir pour identifier le héros des *EL*, si tant est qu'il en existe un. En effet, ainsi que le montre Philippe Hamon dans ses travaux sur le roman réaliste, le héros est nommé, sa généalogie est donnée, il est décrit physiquement, il est jeune, beau, riche, fort et noble. Il apparaît aux moments forts du récit, c'est un médiateur, il a des opposants dans la quête qu'il poursuit (il est animé d'un vouloir) ainsi que des adjuvants, et, à la fin, « liquide le manque initial<sup>144</sup>. »

Or, le personnage d'Agnès, par exemple, répond à plusieurs de ces critères : son nom<sup>145</sup> est donné et sa généalogie établie jusqu'à ses grands-parents, son personnage est sans doute le plus décrit physiquement, elle est jeune, belle, riche et a du caractère à revendre. Elle n'apparaît peut-être pas aux moments stratégiques que sont le début et la fin du récit (quoiqu'elle y soit au début, ne serait-ce que dans les prières de Gramini) mais ses

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>144</sup> Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 157.

<sup>145</sup> Nom, qui, soit dit en passant, a les allures de celui d'une famille de la noblesse, et non de la bourgeoisie, si « grande » soit-elle.

apparitions sont fréquentes tout au long de l'histoire. Elle a bien une quête, une mission, celle de « sauver la France » et rencontre des opposants aussi bien que des alliés. Pourtant, faire d'Agnès l'héroïne des *EL* ne nous satisfait pas, non pas seulement du fait que sa quête avorte et qu'elle meure.

À l'opposé de sa nièce, Chambernac est vieux, disgracieux et pauvre. À plus d'un point de vue, il peut être vu comme une sorte d'antihéros : son entreprise amoureuse auprès du gendarme se solde par un échec, son unique visite au bordel de Mourmèche donne matière à un chantage, il se voit contraint de fuir Mourmèche et son secrétaire, et, en fin de compte, son entreprise de publication tourne à rien. Enfin et surtout, la scène d'introduction du personnage de Chambernac est par trop burlesque. Alors qu'il est en train de se sécher après un bain, qu'il est nu et impuissant, il voit Purpulan faire irruption dans sa salle de bain et l'accuser d'exhibitionnisme. Cette position ridicule est incompatible avec l'idée que le lecteur se fait d'un héros. Néanmoins, la suite du roman redonnera du lustre au « pauvriseur ». Son pacte avec Purpulan et son autorité sur lui, son érudition, son ardeur au travail, son sérieux et son attitude confiante lui donnent une nouvelle profondeur, le réhabilitent en quelque sorte et lui donnent droit au titre de « héros ». Sa « quête », en outre, est présente dans toute l'œuvre, contrairement à celle d'Agnès, constituant parfois l'essentiel d'un livre (comme le cinquième). De plus, si l'histoire n'est pas racontée à partir de son point de vue, Chambernac prend néanmoins le relais de la narration dans les septième et huitième livres, ce qui lui donne immédiatement une grande importance dans l'œuvre. Il n'est plus dès lors un simple participant à l'action, mais a le statut d'une instance narrative. Héros des *EL*, Chambernac l'est sans doute, mais de façon très ambiguë, parce que sa quête ressemble de plus en plus, au fur et à mesure de l'avancement du récit, à celle de nombreux fous littéraires : « Tous [les fous littéraires] ont cru en leur mission, mais l'histoire seule est juge. Quant à moi, ma mission est de sortir de l'oubli ces esprits égarés et d'en faire des exemples pour les temps à venir<sup>146</sup>. » Ses proches, d'ailleurs, doutent de plus en plus de sa santé mentale<sup>147</sup>. Son entrée en scène grotesque et l'échec de son projet de publication en font une manière de héros perdu, à demi-médiocre, livré ironiquement à une mission impossible, voire folle.

<sup>146</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 248.

<sup>147</sup> « Il est fou » dira Sophie (p. 283), « Disons qu'il est un peu bizarre », dira quant à lui le baron Hachamoth, (p. 283).

### La trame narrative

Nous venons de voir comment la notion de personnage traditionnel se trouvait déstabilisée par l'« être » du personnage quenien (son nom, ses portraits vestimentaire, physique, psychologique et biographique). Mais cet ébranlement gagne aussi un second plan : la trame narrative. Si nous ne tenons compte que des seuls événements se produisant dans la vie des personnages, nous nous rendons compte que la trame événementielle des *EL* ne se distingue pas significativement de celle du roman traditionnel. Comme le fait remarquer Jean-Marc Defays, « rien ne manque pour rendre cette saga romanesque : revers de fortune, suicide, assassinats, empoisonnement, amours incestueuses, disparitions et retrouvailles, enfants adultérins finalement reconnus, prophéties, secrets, ... et finalement un "happy end"<sup>148</sup>. » Le roman traditionnel met de même en scène trahisons, vengeances, amours malheureuses, drames, complots, mystères. Pourtant, aucun lecteur des *EL* ne dirait que les événements racontés dans ce roman ont quoi que ce soit en commun avec ceux racontés dans un roman traditionnel. Mais alors, qu'est-ce qui permet de distinguer le premier du deuxième? Cette différence tient selon nous à deux éléments, à la fois au traitement que Queneau réserve aux événements racontés et à la nature de ceux-ci. Queneau raconte bien, en effet, « revers de fortune, suicide, assassinats, empoisonnement, amours incestueuses [...] ». Mais la mort d'Agnès n'est pas racontée comme le fut celle d'Emma Bovary par Flaubert, même si ces deux événements sont aussi importants l'un que l'autre dans le roman où ils surviennent. La mort d'Emma Bovary se prépare, peut-on dire, tout au long de l'œuvre, et son agonie est longuement décrite. Cependant, dans les *EL*, seules quelques lignes sont consacrées à la mort d'Agnès. Le roman traditionnel faisait de ces « événements fondateurs » que sont la mort, les revers de fortune ou les amours tourmentés, les grands moments du récit. Ils étaient soigneusement amenés par la narration et leur déroulement souvent décrit par le menu. Ils articulaient les différentes parties du récit, motivaient les actions des personnages et en eux se trouvait l'explication des souffrances et du comportement des protagonistes. Chez Queneau, l'histoire est aussi faite de meurtres et de trahisons, d'amours interdites et d'accidents tragiques, mais ces événements fondamentaux sont mentionnés au passage, comme s'il s'agissait de faits divers lus dans les entrefilets d'un quotidien. La mort d'Agnès ne fait même pas l'objet d'un récit, elle est simplement signalée : « Agnès fut tuée vers les neuf heures du soir. On lui fit de

<sup>148</sup> Jean-Marc DEFAYS , « En deçà et au-delà du carnavalesque : le cas des *Enfants du limon* de Raymond Queneau », dans *Temps mêlés*, n° 65-68 (printemps 1996), p. 28.

belles obsèques, avec des drapeaux, des délégations ; et Robert Bossu suivait dans la foule<sup>149</sup>. » Après la brève mention d'une conséquence de cette mort : « Mme Hachamoth put revoir Ast et Noémi. Il en était bien temps<sup>150</sup> », il ne sera presque plus question d'Agnès, alors que dans *Madame Bovary*, le narrateur fait le récit détaillé des progrès du deuil de Charles et évoque les conséquences financières de ce décès pour lui et pour leur fille. Pourtant, la mort d'Agnès est importante pour la suite du récit : elle donne le signal de la dissolution de la N.S.C., elle permet la réconciliation d'Ast et Noémi avec leur famille, elle provoque le départ de Daniel et de Denis et, enfin, l'abandon de la maison de Neuilly par Sophie et le baron Hachamoth. Nous avons affaire à une mort aussi lourde de conséquences que celle d'Emma Bovary, mais dont le cas est réglé en trois lignes. Ainsi, les trames narratives, les « histoires » racontées dans les deux œuvres sont comparables (d'une mort découle une foule d'événements), mais la façon de raconter les deux histoires, le « récit » selon la terminologie de Gérard Genette, est fondamentalement différente d'un roman à l'autre. Par le récit des événements qui se passent dans les *EL*, Queneau disqualifie la narration traditionnelle en faisant en quelque sorte la démonstration qu'un écrivain peut raconter une histoire sans que les « événements fondateurs » ne monopolisent toute l'attention du lecteur. Il montre que l'écrivain peut faire une histoire avec les événements les plus anodins en les rapportant minutieusement, tel le balayage d'une cabane par Astolphe (chapitre CXII). D'un non-événement, Queneau tire matière à roman. En faisant une place de choix aux faits les plus insignifiants, il affirme leur importance et remet en cause l'idée traditionnellement admise que seuls le tragique ou le dramatique sont matières à roman. Il suggère également par là que cette distance à l'égard de la hiérarchie des faits existentiels redouble l'intérêt pour les déclassés.

Le traitement que Queneau fait subir aux événements tient aussi au ton employé par le narrateur. Alors que dans le roman traditionnel, le ton du narrateur est neutre ou ironique, le narrateur des *EL* utilise un langage ludique pour raconter les événements les plus graves, ce qui a pour effet de relativiser la gravité du récit, ainsi que le montre par exemple le récit du suicide de Jules-Jules Limon :

M. Jules-Jules Limon, le fameux homme d'argent, celui qui faisait suer des sous aux ondes hertziennes, prit l'avion au Bourget pour Londres, avion spécial d'ailleurs et commandé d'urgence. En chemin, à quelque distance de

<sup>149</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 299.

<sup>150</sup> *Ibidem.*

la côte, au-dessus de l'eau, M. Jules-Jules Limon, le fameux homme d'argent, celui qui faisait suer des sous aux ondes hertziennes, ouvrit la porte et tomba<sup>151</sup>.

L'identité de l'homme qui va « ouvri[r] la porte et tomb[er] » est donnée sur un ton humoristique. La périphrase qui désigne l'industrie de Jules-Jules Limon, la télégraphie sans fil, la T.S.F. (« fai[re] suer des sous aux ondes hertziennes »), est comique et fait sourire. Même les quelques mots qui servent à décrire le drame sont des euphémismes qui déclenchent chez le lecteur un processus d'interprétation des données qui, une fois arrivé à son terme, le fait sourire parce qu'il comprend qu'il a été manipulé par le narrateur (le but de Queneau étant toujours un peu de faire fonctionner l'imagination du lecteur<sup>152</sup>, ce à quoi l'euphémisme, qui sert à dissimuler le caractère désagréable d'une réalité, sert à merveille). Ainsi, il y a souvent dans les *EL*, comme d'ailleurs dans tous les romans de Queneau, un décalage entre la gravité du récit et le ton employé pour le raconter. Par ce procédé, l'écrivain invite le lecteur à prendre ses distances face aux situations critiques et à garder, sinon le rire, du moins la raison devant le déraisonnable.

La nature des événements racontés dans les *EL* diffèrent également de la nature de ceux du roman traditionnel. En effet, il n'y a rien de banal dans les ambitions et dans les gestes posés par les personnages. Queneau disait, dans son prière d'insérer, que « les divers membres de la famille Limon-Chambernac-Hachamoth » sont de « grands bourgeois en proie à diverses excentricités<sup>153</sup>. » Le lecteur ne s'étonne pas de voir Chambernac occupé à rédiger un ouvrage savant, c'est un érudit après tout. Mais l'objet de ses recherches est très surprenant : lui si sérieux et si important s'occupe des écrivains les plus extravagants qui soient, les fous littéraires. Agnès rêve de « sauver la France » comme naguère Jeanne d'Arc, et, pour ce faire, crée un parti politique qui tient à la fois de la droite la plus pure et de la gauche, un parti qui, tout en souhaitant débarrasser le pays de toutes ses classes sociales « pense » toujours en termes de classes sociales, cherchant aussi ses adhérents parmi la classe ouvrière : il s'agit en somme d'un parti politique invraisemblable,

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>152</sup> Dans le prière d'insérer de *Gueule de pierre*, Queneau écrit : « Car pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur ? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur. », *Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1287.

<sup>153</sup> Raymond QUENEAU, cité par Madeleine VELGUTH, *op. cit.*, p. 1592.

improbable et incohérent. Astolphe dont la vie professionnelle commence sur le tard se consacre à des « travaux » d'abord absurdes, puis, à mesure qu'ils se précisent, de plus en plus surprenants et saugrenus :

Je n'avais jamais travaillé. Je commençai d'abord en amateur. Je m'amusai à installer une sorte de laboratoire mais cela ne me mena à rien. Ensuite il me vint une idée, plus consistante. J'ai toujours eu un goût, cela vous paraîtra sans doute curieux, un goût plus ou moins déguisé pour les déchets et les rebuts. [...] Enfin toujours est-il que j'ai fini par m'établir marchand de vieux papiers, non pas seulement pour les récolter et les trier avant de les revendre, mais aussi afin d'opérer un triage en vue de sauver les pièces intéressantes, bref de diriger une partie du vieux papier vers la refonte si je puis dire et l'autre vers la conservation. Malheureusement je n'ai rien trouvé d'intéressant pour débiter, et je me suis lassé. C'est alors que j'entrepris de fabriquer moi-même du papier et je me mis à acheter du chiffon<sup>154</sup>.

Le commerce de vieux papiers est pour le moins une carrière qui sort de l'ordinaire. L'excentricité tient également à la non-correspondance entre la personnalité des personnages et leur occupation. Chambernac est un érudit sérieux et important, qui devrait plus vraisemblablement traduire une grande œuvre littéraire ou étudier les ouvrages d'un écrivain classique que faire une bibliographie des fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. Agnès est une jeune femme égocentrique que l'on s'étonne de voir fonder un parti politique et consacrer sa vie à la défense des intérêts des moins favorisés qu'elle. Quant à Astolphe, son statut de chiffonnier contraste avec son passé de bourgeois riche et insouciant, habitué à l'inaction et au luxe. En ceci, les personnages de Queneau diffèrent profondément de ceux du roman traditionnel. Chez ces derniers, on ne trouve pas de vocations aussi farfelues, extravagantes et invraisemblables. Les personnages traditionnels posent des gestes en accord avec leur nature. Les criminels de la trempe de Vautrin s'occupent de s'enrichir et de nuire à autrui. L'abnégation dont fait preuve Jean Valjean est sans doute invraisemblable et extraordinaire, mais elle n'est pas insensée et n'entre pas en contradiction avec le caractère du héros hugolien. Dans les *EL*, les personnages se consacrent à des activités qui sont à la fois les plus extravagantes et les moins en accord avec leur nature. Il est impossible de s'identifier à des personnages aussi décalés et imprévisibles. Ce ne sont pas des personnages qui pourraient sortir du roman pour se mettre à vivre, comme voulait en produire le roman traditionnel.

<sup>154</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 314-315.

## L'organisation du personnel romanesque

La critique de la notion de personnage dans les *EL* passe par un troisième moyen : l'organisation du personnel romanesque. Nombreux sont les critiques qui ont vu dans le roman de Queneau un grand désordre. C'est le cas de Jean-Marc Defays. Selon lui, les *EL* laisse une « impression de composition fragmentée, hétéroclite, confuse, dont on se fait difficilement une idée d'ensemble<sup>155</sup>. » Mais cette impression ne s'applique aux personnages qu'*a priori*. En effet, il était contre tous les principes esthétiques de Queneau de laisser le « champ libre » à ses personnages :

[...] il ne saurait pas plus être question de laisser se démener les personnages d'un roman comme des homunculi échappés de leurs bocaux brisés que de les considérer comme des pièces sur un échiquier, la suite des coups constituant l'enchaînement des chapitres et le mât final la victoire de l'auteur<sup>156</sup>.

Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard [...]. On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations<sup>157</sup>.

Dans le cas du *Chiendent*, l'organisation du personnel romanesque est fondée sur un ordre fixe d'apparition des personnages, c'est-à-dire que la présence d'un personnage précède et suit constamment celle de tel autre personnage. Ce n'est pas le cas des personnages des *EL* : l'étude de leur présence dans les chapitres ne permet pas d'établir un ordre quelconque dans l'apparition des différents protagonistes. Dans son cinquième roman, Queneau met en place un autre principe d'organisation du personnel romanesque. Pour nous expliquer, nous reprendrons l'idée de Queneau selon laquelle il faisait « rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots ». Dans les *EL*, il existe en effet des rimes de situation et des rimes de personnages. Les rimes de situation sont très nombreuses et très diverses. La situation d'Astolphe, à la fin de l'œuvre, offre un point commun avec celle de Chambernac tout au long du roman : ils s'occupent tous deux de « vieux papiers<sup>158</sup> » et font « sortir la matière de la déchéance<sup>159</sup>. » À la mort de Mme

<sup>155</sup> Jean-Marc DEFAYS, *op. cit.*, p. 28.

<sup>156</sup> Raymond QUENEAU, « Technique du roman », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 31-32.

<sup>157</sup> Raymond QUENEAU, « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 41.

<sup>158</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 299.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 332.

Gramini (chapitre XL) répond la mort de Mme Chambernac (chapitre CVII, CXXXIII, CLXI). Robert Bossu et Clémence ont en commun leur situation d'enfants illégitimes. Gramini et Sophie Hachamoth sont tous deux très pieux. Purpulan, Agnès et Chambernac ont en commun d'avoir agi comme certains fous littéraires : Purpulan s'est pris pour un quadrateur, Agnès pour Amélie Seulart et Chambernac s'est imaginé investi d'une mission historique, celle de sauver de l'oubli les fous littéraires<sup>160</sup>. La plongée de Purpulan dans la Seine (chapitre CLXIII) n'est pas sans rappeler celle de Jules-Jules Limon dans les eaux de la Manche (chapitre XXXIX). Enfin, les personnages de Purpulan et de Daniel offrent une sorte d'« anti-rime », entendu qu'ils n'ont pas de points communs, mais qu'ils sont antithétiques. Purpulan, nous l'avons vu, est un démon, alors que Daniel est, sinon un dieu ou un saint, du moins un sage, de par ses méditations, son expérience de la souffrance morale et physique puis, enfin, de par son ardente foi religieuse.

Les rimes de personnages peuvent être regroupées en « familles » de rimes. Ainsi, des personnages comme Agnès, Sophie, Clémence, Chambernac et Purpulan riment entre eux par leur caractère dominateur. Nous avons vu comment Agnès domine sa sœur et sa mère ainsi que son mari. Sophie règne en monarque sur ses enfants, son mari et ses domestiques. Dans le cas de Chambernac et Purpulan, nous avons vu que la relation de domination s'inverse en certaines occasions, c'est aussi le cas pour Sophie et Agnès, dont l'autorité est parfois outrepassée, notamment par Denis Coltet, qui ne tient pas toujours compte des volontés de sa femme dans la direction de la N.S.C. La seconde « famille » de personnages est celle qui complète la première, à savoir les caractères dominés. En font partie le baron Hachamoth, Gramini, Chambernac et Purpulan, Denis Coltet, Noémie et Robert Bossu. Noémi présente un cas particulier : elle était soumise à la domination de sa sœur lorsqu'elle habitait avec sa famille. Elle échappe à cette autorité en épousant Astolphe et ne semble trouver dans son ménage aucune forme de domination. Il s'agit donc pour elle d'un véritable affranchissement, du moins jusqu'à la réapparition d'Agnès dans sa vie. Quant à Robert Bossu, il se soumet sans protestation à l'empire de Clémence. Il est aussi complètement soumis à cette force qui est un pur fruit de son imagination : l'« Injustice ».

<sup>160</sup> Claude Simonnet parle d'inversion : il y a une « espèce d'inversion entre personnages du roman et fous littéraires : Purpullan (*sic*) devient quadrateur de cercle, Agnès se prend pour Jeanne d'Arc et Chambernac lui-même en vient à se demander s'il ne constitue pas un beau cas de folie littéraire », dans « Note sur *Les Enfants du limon* », dans *Cahiers de l'Herne Raymond Queneau*, Andrée Bergens (dir.), n° 29, 1976, p. 193.



## **LANGUE ET AUTORÉFLEXIVITÉ**

Les années 1930 voient émerger un tout nouveau rapport à la langue écrite alors que deux jeunes écrivains publient chacun un premier roman : il s'agit de Louis-Ferdinand Céline avec *Voyage au bout de la nuit* (1933) et de Raymond Queneau avec *Le Chiendent* (1934). Tous deux insatisfaits « à l'égard du langage littéraire de leur époque et de la norme du français écrit en général<sup>1</sup> », Céline et Queneau vont, chacun à leur manière, tenter de transformer la langue de manière à ce qu'elle puisse exprimer de nouvelles réalités et de nouvelles sensibilités. Alors que Céline « cherch[e] à établir par la syntaxe la fiction d'une proximité entre narrateur et lecteur (« lui parler à l'oreille ») et à suggérer à la fois la présence de l'auteur et la spontanéité de son discours<sup>2</sup> », Queneau s'y prend différemment. *Le Chiendent* montre l'originalité du traitement que l'écrivain fait subir à la langue : invention de néologismes, mélange des niveaux de langue, jeux de mots. Les *EL* persévèrent dans cette voie et le travail quenien s'exerce notamment sur les aspects suivants : la néologie, l'onomastique et la toponymie. Les procédés littéraires dont le romancier fait usage, notamment la métaphore, font partie intégrante de cette entreprise.

### La langue sur la table de travail

Dans un texte de 1937, Queneau expose pour la première fois sa conception de la langue. Selon lui, la langue française écrite et la langue française parlée sont deux langues tout à fait distinctes, la première pouvant être considérée comme une langue morte, comparable au latin ou au francien, la seconde, comme une langue vivante. Le néofrançais<sup>3</sup> tenait tellement à cœur à l'écrivain qu'il avait imaginé la réforme conduisant à son avènement au statut de « français moderne écrit » : « il faut opérer une triple réforme, ou révolution : l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe<sup>4</sup>. » Dans les *EL*, comme dans les romans précédents, il met en pratique cette réforme.

<sup>1</sup> Andreas BLANK, « Discours émotif et discours contrastif : la transposition du français parlé dans *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline et dans *Le Chiendent* de Raymond Queneau », dans *Colloque international de Toulouse : L.-F. Céline (1990)*, Paris, Du Lérot, 1991, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> Le « néofrançais » est une langue écrite en gestation, qui est la représentation du français parlé contemporain. Pour le romancier, « il s'agit de donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant, langue absolument différente du français du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on continue à écrire – plus ou moins mal », dans « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 19625, p. 68.

<sup>4</sup> Raymond QUENEAU, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 20.

Le romancier plie le vocabulaire à bien des fantaisies. La « transcription prétendument phonétique des mots étrangers<sup>5</sup> » est l'une d'elle : il francise les mots « tostes<sup>6</sup> » et « entrevouvaient<sup>7</sup> » tirés respectivement des mots anglais « toasts » et « interview ». Il multiplie les « inventions néologiques<sup>8</sup> », dont celles qui décrivent la peau de Chambernac : « huiliproduction », « oléigénéation », « contension<sup>9</sup> », et crée de nouveaux verbes : « Chambernac se lunetta [...]»<sup>10</sup>. Ce sur quoi porte le travail de l'écrivain ici, c'est la forme, c'est-à-dire la morphologie des mots.

L'imbrication des registres de langue, qui permet « la mise en contact d'un mot de tonalité familière ou populaire avec un autre du registre soutenu, rare, abstrait ou même savant<sup>11</sup> », tient une grande place dans la prose romanesque quenienne. Les mots empruntés au registre familier parsèment le texte, aussi bien dans les passages narratifs que dans les répliques que s'échangent les personnages. Le niveau familier est associé aux personnages de modeste condition, comme Gramini ou sa femme :

Salaud, disait-elle à Gramini, salaud, tu en pincas pour cette bancroche, eh balourd, pour cette taupinarde qu'a le dos en forme de cuiller. C'est à l'hosto que tu vas les chercher tes béguins, gros malpropre, et tu m'amènes ça devant moi ton épouse, faut-il que tu n'aies pas de cœur, de pudeur, de conscience<sup>12</sup>.

Dans le cas de Gramini, les choses sont plus complexes. Ses réflexions ne sont pas rapportées en monologue intérieur, mais par le biais du narrateur. En une manière de mimétisme, celui-ci mêle parfois à son discours des mots et des expressions empruntés au niveau familier :

Un dimanche donc il partit pour Cuges mettre la thune dans le tronc du saint. Au départ comme au retour, il botta les fesses de Mme Gramini qui n'aimait pas les curés ni la superstition. Il dut assaisonner cette rationaliste d'un

---

<sup>5</sup> Henri GODARD, « Raymond Queneau dans le roman français du XX<sup>e</sup> siècle », *Préface aux Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. XII.

<sup>6</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>8</sup> Jean-Pierre MARTIN, « Raymond Queneau, le roman à voix basse », *Poétique*, n° 99 (septembre 1994), p. 296.

<sup>9</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>11</sup> Henri GODARD, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>12</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 100-101.

quarteron de coups de pieds au cul supplémentaires pour l'obliger à préparer le dîner, car il avait invité Clémence. Ça aussi, ça devenait une habitude<sup>13</sup>.

Cependant, le narrateur n'emploie pas systématiquement le registre familier pour rapporter les pensées de Gramini : « Gramini écoutait en silence et sur le modèle de la ruine des spéculateurs américains s'imaginait celle des deux jeunes filles, sur le modèle aussi des émigrés russes qu'il avait vus tout le long de la côte se défendre plus ou moins bien<sup>14</sup> ». De fait, ce qui est caractéristique du discours du narrateur rapportant les pensées et les gestes de Gramini, c'est le mélange des niveaux de langue familier et soutenu, comme on en trouve un exemple dans l'extrait suivant :

À force de cogner des rudiments de pensée bien rudes et bien rugueux les uns contre les autres, Gramini finissait par en tirer de petiotes étincelles, d'une couleur parfois singulières mais si faibles qu'elles s'éteignaient avant de retomber. L'une d'elles pourtant chut dans une broussaille et le feu se mit à crépiter et de petiotes flammes vinrent à s'élever. Gramini songeait à vendre sa boutique et à s'établir à Neuilly-sur-Seine<sup>15</sup>.

Dans ces quelques lignes, des éléments appartenant au registre familier voisinent avec d'autres qui appartiennent au registre soutenu : l'adjectif « petiotes » appartient au premier, alors que le verbe « choir » appartient au second. De plus, les verbes « choir » et « venir » sont conjugués au passé simple, temps relevant du registre soutenu. Pour Henri Godard, c'est le rire que vise l'écrivain en mélangeant les registres :

Ce français que nous tenons, non sans raison jusqu'à un certain point, pour un tout homogène, n'en est pas moins subdivisé et stratifié en multiples registres qui ont eux aussi, à leur niveau, leur homogénéité, et que l'on ne mêle pas sans transgresser une convenance implicite, donc sans faire rire<sup>16</sup>.

Si Queneau a subi l'influence de Céline, c'est avant tout dans le traitement de la syntaxe. Aux phrases complexes à une ou plusieurs subordonnées se mêlent des phrases dont la structure, originale, est étrangère à la langue écrite. Le romancier décrit cette structure ainsi : « une première partie [de la phrase] contient toutes les indications

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> Henri GODARD, *op cit.*, p. XIII.

grammaticales (c'est-à-dire les « morphèmes ») et la seconde toutes les données concrètes (les « sémantèmes »)<sup>17</sup> ». Dans les *EL*, cela donne des phrases du type de celles-ci : « Gramini soupire. Gramini, la beauté l'émeut<sup>18</sup> », « Il en a trop, d'imagination, ce garçon<sup>19</sup>. » Ces phrases segmentées, caractéristiques du registre familier, se retrouvent plus particulièrement dans les passages consacrés à Gramini où elles voisinent les phrases complexes, et le contraste entre les deux types de phrases a pour effet de provoquer le rire.

Plus que tout autre, la « réforme de l'orthographe<sup>20</sup> » tenait à cœur à l'inventeur de l'« ortographe fonétique ». Dans « Écrit en 1937 », il explique qu'une « notation correcte du français parlé » est indispensable pour que « la nouvelle langue [puisse] s'affirmer hautement et vivre d'une vie autonome [...] »<sup>21</sup>. Ainsi, Queneau s'applique à orthographier les mots comme ils sont prononcés dans le français parlé. Il modifie la graphie de certains mots, notamment par « la représentation graphique de l'élision de divers sons<sup>22</sup> ». Cette représentation se manifeste surtout dans les chapitres versifiés : ce sont, par exemple, les « botts<sup>23</sup> » du gendarme qui séduisent Chambarnac dans le train. L'écrivain affectionne aussi le « renforcement graphique de quelques sons<sup>24</sup> » : c'est le cas avec le gendarme qui « escuzz<sup>25</sup> » les vices de certains hommes. Il cultive également la « représentation des liaisons et des liaisons fautives<sup>26</sup> ». Les « trouvailles » du romancier se retrouvent en majorité dans les chapitres versifiés : « À six ans alla-z-à l'école », « il se fabriqua-z-une fronde<sup>27</sup> ». Encore une fois, il s'agit d'une modification de la morphologie des mots. Le signifié quant à lui demeure intact.

<sup>17</sup> Raymond QUENEAU, « Connaissez-vous le chinook », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 55.

<sup>18</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>20</sup> Raymond QUENEAU, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Andreas BLANK, *op. cit.*, p. 40.

<sup>23</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 17.

<sup>24</sup> Andreas BLANK, *op. cit.*, p. 40.

<sup>25</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 17.

<sup>26</sup> Andreas BLANK, *op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 38.

Dans les *EL*, les « innovations » queniennes dans le domaine de l'orthographe sont audacieuses, quoique moins spectaculaires que dans *Zazie*<sup>28</sup>. La majorité des fantaisies verbales ci-haut mentionnées figurent dans les chapitres versifiés. L'écrivain éprouve le besoin d'isoler ces extravagances, de les marginaliser, comme s'il désirait établir une distance entre elles et lui. Selon Andreas Blank, Queneau a compris dès *Le Chiendent* « que l'ortographe fonétique, propagée avec verve dans la théorie, n'excède pas certaines limites dans la pratique littéraire<sup>29</sup>. » Pourtant, les audaces linguistiques du romancier dans les derniers romans suggèrent que le travail de l'écrivain n'en était encore qu'à ses débuts dans les romans des années trente.

Les jeux queniens sur la langue sont destinés à faire rire. Andreas Blank y voit une écriture du contraste : « Queneau composait un *discours contrastif* en combinant des éléments hétérogènes afin de mettre en question le français écrit *et* son orthographe, indispensables l'une et l'autre pour obtenir les effets stylistiques qu'il s'est proposés<sup>30</sup>. » Pour sa part, Henri Godard va plus loin : « Queneau [...] ne cesse de jouer d'une friction entre faces et niveaux de la langue, pour faire rire du décalage dans un premier temps, mais aussi pour rappeler qu'il s'agit toujours de codes et de conventions et nous restituer devant eux, par l'exemple, notre pleine liberté de *jeu*<sup>31</sup> ». Cependant, outre le rire et la fonction de rappel des codes et conventions régissant la langue, nous pouvons reconnaître d'autres visées aux fantaisies langagières de l'écrivain. Ces extravagances inscrivent une sorte de folie douce dans la langue qui pourrait contribuer à démythifier la folie pour le lecteur en la rendant plus familière et sympathique. Elles servent aussi à montrer que les écrivains sont les inventeurs de la langue et que les fous littéraires, tout excentriques qu'ils soient, partagent ce rôle avec les écrivains « reconnus » par l'institution. Enfin, dernier but des jeux langagiers pour l'auteur des *EL*, c'est « le rire comme sagesse » :

La volonté de rire et de faire rire [...] ne prend elle aussi tout son sens que rapportée à l'inquiétude existentielle. Contre cet assujettissement au temps,

<sup>28</sup> La langue de *Zazie dans le métro* ressemble à un feu d'artifice en comparaison du cinquième roman de Queneau. Dans *Zazie*, la langue du narrateur et des personnages jouissent de la même liberté, et les « déformations graphiques » fusent de toutes parts. Elles ne sont plus reléguées à quelques chapitres, mais font partie intégrante de l'ensemble du texte. De plus, Queneau a poussé encore plus loin l'audace en créant les « mots phonétiques », dont l'exemple le plus célèbre reste peut-être le « Doukipudonktan » ouvrant le texte. Rien de tel dans les *EL*.

<sup>29</sup> Andreas BLANK, *op. cit.*, p. 40.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>31</sup> Henri GODARD, *op. cit.*, p. XXIII.

contre cette interrogation, irrépressible et vaine, sur le sens qu'a ou que pourra avoir eu, au moment où l'on mourra, la vie qu'on est en train de mener, contre la reconnaissance du mal dans l'homme, on peut bien rêver d'un ordre transcendant qui donnerait réponse à tout, on peut bien, si on les mérite, connaître des instants d'extase, on peut bien, si on a le don pour cela, en retrouver l'équivalent dans les œuvres d'art : dans l'ordinaire de la vie, le mieux est encore d'en rire<sup>32</sup>.

C'est bien ce que fait Queneau, et ce qu'il nous invite à faire, par le biais de ses œuvres. Henri Godard précise encore que, « avant d'être choix d'un registre d'écriture, le parti pris du jeu et du rire est moral ou même métaphysique<sup>33</sup>. » Voilà la réponse, originale et si personnelle, que l'écrivain apporte aux grandes questions existentielles que se posent les hommes. Sous la plume du créateur de *Zazie*, le rire apparaît comme une sorte de balancier ou de contrepoids permettant au funambule de garder son équilibre malgré les diverses forces et tensions auxquelles il est soumis.

### **La métaphore comme miroir**

La virtuosité langagière de Queneau ne trouve pas sa seule expression dans l'invention de nouveaux mots ou le travail sur la graphie des mots. Il use également de différents procédés littéraires avec un bonheur communicatif : anaphore, comparaison, périphrase, allitération, assonance, énumération, métaphore, etc. Nombre de ces processus rhétoriques servent eux aussi à déclencher le rire. Les énumérations sont relativement nombreuses, comme celle des métiers appris par Purpulan à la fin de la guerre lorsqu'il est de retour dans la vie civile :

Je fus cambrioleur, souteneur, imposteur, opiumeur, morphineur, cocaïneur, héroïneur, voleur, entremetteur, griveleur, maraudeur, tripoteur, fraudeur, chapardeur, dévaliseur, contrefacteur, maquilleur, frelateur, falsificateur, détrousseur, dépouilleur, usurpateur, pilleur, truqueur, mouchardeur, rapporteur, délateur, estampeur, provocateur : partout je n'ai rencontré que des déboires<sup>34</sup>.

Cette énumération sous forme d'inventaire avec ses mots inventés à l'aide du suffixe « eur » est absurde et si fantaisiste qu'elle provoque le rire. La comparaison entre

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. LV-LVI.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 36.

Agnès et une vache est tellement inattendue qu'elle a un effet similaire : « Fièrè et sûre d'elle, elle allait calmement son chemin, comme une vache, broutant dans chaque instant son bonheur avec une réussite constante<sup>35</sup> ». Les allitérations (« ils n'ont ni puces, ni poux, ni punaises [...]»<sup>36</sup>) et les assonances (« Pour leur faire peur, il se fit encore plus glouton, épongeant les sauces, croquant les os, avalant les cosses, engloutissant les tostès<sup>37</sup> ») ont la même fonction de dédramatisation des situations qui, sans le traitement humoristique qui en est fait, passeraient pour inquiétantes ou même critiques.

Cependant, de nombreux procédés sont dépourvus de tout ludisme. La répétition des mots « C'était une belle époque<sup>38</sup> » en tête de trois paragraphes forme une anaphore conférant au texte une certaine solennité. L'insistance dont fait preuve ici le narrateur attire l'attention du lecteur qui comprend que cette « belle époque » fait partie d'un équilibre fragile que des événements prochains vont venir ébranler.

La métaphore est l'un des procédés de prédilection de Queneau. Il s'en sert souvent à des fins humoristiques, par exemple lorsque la tentative de chantage de Purpulan tourne à l'échec : « Le visage de Purpulan prit la jolie teinte des feuilles de cyclamen. C'est la couleur qu'attendait Chambernac; il siffla son courage tapi derrière sa prudence et l'envoya mordre les mollets de l'intrus<sup>39</sup> », ou encore lorsque Astolphe testant sa nouvelle extravagance sur son ami Arnolphe est tourné en ridicule par celui-ci : « Montés sur leurs puissants destriers les chevaliers du moyen âge ont désarçonné Astolphe grimpé sur son dada<sup>40</sup> ». Dans ce cas, la métaphore marque le ridicule des personnages à l'aide d'une surenchère grotesque et comique.

Mais Queneau fait un autre usage de la métaphore, celui-là beaucoup plus subtil et significatif dans l'ensemble du texte. Trois métaphores relèvent d'un tel usage dans les *EL*.

La première que le lecteur rencontre au fil de sa lecture est la métaphore de la fertilisation du champ du garagiste Chamèche :

Il avait fait un petit canal qui passant par les gogs débouchait ensuite dans son champ en contrebas. Il piocha la murette qui retenait l'eau et bientôt une

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 49.

liqueur noirâtre vint arroser l'humus. Chamèche botté, à mi-jambes dans la fosse, activait ce nettoyage herculéen.

Les encyclopédistes en s'en allant, s'arrêtèrent pour le regarder opérer, malgré la mauvaise odeur. Chambernac s'approcha du trou ; de grosses bulles venaient éclater à la surface de l'infect liquide. La fermentation s'épandait maintenant sur la terre, et les sillons buvaient<sup>41</sup>.

Les paroles de Chambernac, alors qu'il s'éloigne du champ avec Purpulan, sont particulièrement significatives : « Vous avez vu ce bouillonnement, dit-il à son compagnon. C'est la vie ça, comme le soleil, – la vie de la terre, la vie élémentaire. Il faut passer par là<sup>42</sup>. » En disant cela, il semble que Chambernac donne raison à Pierre Roux, dont le lecteur vient de lire quelques citations. Dans la logique de ce dernier, le monde est créé à partir d'excréments : « [...] les anges prévaricateurs [...] ont formé ou créé l'univers matériel visible avec leurs excréments...<sup>43</sup> » En effet, le « bouillonnement » dont parle Chambernac se forme dans le canal lorsque celui-ci passe dans les « gogs », c'est-à-dire les toilettes et est donc composé de matières fécales humaines. Ces matières vont fertiliser le champ de Chamèche qui rêve déjà aux légumes qu'il récoltera l'année suivante. Ainsi, « l'univers matériel visible » du champ de Chamèche aura vraiment été créé à partir d'excréments. Ce passage est une métaphore de l'attitude de Chambernac à l'égard des fous littéraires : il invite à relativiser la folie supposée de Pierre Roux et à adopter une attitude de tolérance et de compréhension à l'égard de ses écrits.

La deuxième métaphore du texte est celle de la description du travail d'Astolphe devenu chiffonnier :

[...] j'ai fini par m'établir marchand de vieux papiers, non pas seulement pour les récolter et les trier avant de les revendre, mais aussi afin d'opérer un triage en vue de sauver les pièces intéressantes, bref de diriger une partie du vieux papier vers la refonte si je puis dire et l'autre vers la conservation. Malheureusement je n'ai rien trouvé d'intéressant pour débiter, et je me suis lassé. C'est alors que j'entrepris de fabriquer moi-même du papier et je me mis à acheter du chiffon<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 315.

Cette description peut se lire comme une métaphore de l'entreprise chambernacienne sur les fous littéraires. En effet, s'il ne fait pas le commerce des « vieux papiers », néanmoins il fait la « récolte » des écrits oubliés des fous dans le but d'effectuer une sélection des ouvrages offrant un intérêt et de les conserver.

Le lecteur rencontre une troisième métaphore autoréflexive dans la lecture des circonstances de la mort de Purpulan, que son ancien maître pousse dans les eaux de la Seine :

Il se leva. Il saisit Purpulan par le col de son veston et le traîna jusqu'au bord de la berge. Du pied il le poussa. Purpulan bascula et fit floe en s'étalant dans l'eau.

Bossu accourut pour voir, malgré les grosses larmes de sueur qui du front venaient lui mouiller la bouche.

Purpulan avait réussi à s'agripper à un anneau de fer, mais il commençait à fondre avec un petit crépitement, le même bruit que font les pommes de terre frites qu'on trempe dans l'huile bouillante ; mais il fondait comme du sucre. Il fondait même assez rapidement. Déjà les moignons de ses jambes s'étiraient comme de la guimauve. Puis bientôt ce fut au tronc de disparaître.

Chambernac penché surveillait cette dissolution.

Purpulan le regardait, les yeux fixes, la bouche fermée, sans expression. Lorsqu'il ne resta plus que la partie supérieure du corps, il lâcha prise et, charogne déliquescence, se laissa entraîner par le courant. Déjà les moignons de ses bras s'étiraient comme de la guimauve. Puis bientôt ce fut à la tête de disparaître.

Chambernac marchait le long de la rive, suivait les débris.

Purpulan avait maintenant complètement fondu ; il ne subsistait plus de son apparence terrestre que les cheveux les dents et les yeux dispersés à la surface du fleuve. Les cheveux furent les premiers ensuite à se dissoudre, puis les dents. Les deux globes voguèrent encore quelques brasses. Puis ce fut fini<sup>45</sup>.

La dissolution de Purpulan dans les flots est la métaphore de toutes les ambitions de Chambernac qui fondent comme neige au soleil après le refus de cinq éditeurs de faire paraître l'*Encyclopédie des Sciences inexactes*. C'est la métaphore d'un évanouissement, celui de la « mission » que s'était imposé le proviseur (faire sortir de l'oubli quelques fous littéraires) et qui était devenue une obsession. C'est également la métaphore de l'effacement de son aspiration à la gloire. En effet, la mort de Purpulan transforme Chambernac, qui se désintéresse dès lors de son ouvrage, allant jusqu'à dire qu'il est

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 329-330.

inutile, et dit qu'il n'a « plus de vanité<sup>46</sup>. » Il explique d'ailleurs à l'écrivain Raymond Queneau qui reprend le manuscrit que s'il est débarrassé de « ce pavé », il « pourr[a] mourir tranquille<sup>47</sup>. » Enfin, c'est aussi l'image de l'évanouissement des fous littéraires dans l'histoire : comme Purpulan, ils disparaissent purement et simplement de la mémoire collective. Cette dissolution n'est pas sans rappeler celle du fou littéraire fantôme dans *La Petite Gloire*. À la fin du récit, l'érudit a perdu son manuscrit traitant des fous littéraires et refuse de recommencer son travail, ce que n'accepte pas M.G. :

voyant disparaître toute possibilité de survivre dans l'esprit des hommes [il] se sentit peu à peu faiblir et se désagréger. Dans la rage suprême de sa mort totale proche, il concentra les quelques forces qui lui restaient pour étouffer l'érudit. Qui mourut. Quant à lui, il alla s'éparpillant peu à peu, il se dissipa, rien de lui ne resta, les fantômes n'ont point de fantômes. (Est-ce bien sûr ?)<sup>48</sup>

### Une onomastique éloquente

Nous avons vu que Raymond Queneau est de ces écrivains qui ont un « souci quasi maniaque [...] pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages<sup>49</sup> ». Mais il ne se contente certes pas de choisir. En effet, l'un des aspects des *EL* où s'exerce de façon privilégiée le jeu quenien sur la langue est l'onomastique et la toponymie. L'écrivain invente, joue avec les mots pour créer des noms qui frappent l'imagination et orientent la lecture du texte. Car les noms des personnages queniens, tout comme les chiffres qu'il choisit pour structurer ses romans, ne sont pas dépourvus de signification. Queneau, à l'instar de nombreux écrivains, motive les noms propres du signifié des personnages, c'est-à-dire que les noms peuvent se lire « comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages [...] qui les portent<sup>50</sup>. »

Les noms dans les *EL* peuvent être répartis en trois catégories : les noms renvoyant à une réalité matérielle, ceux qui renvoient à une idée et ceux qui renvoient à la tradition biblique.

Le nom Gramini renvoie à une réalité matérielle parce qu'il « évoque les graminées, le riz et le blé, mais également, comme l'ont vu les critiques, le chiendent et les mauvaises

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> Raymond QUENEAU, « La Petite Gloire », dans *Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991, p. 36.

<sup>49</sup> Philippe HAMON, *op. cit.*, p. 147.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 150.

herbes [...]»<sup>51</sup>. » Ce nom désigne en quelque sorte la nature humble et la condition modeste de l'Italien. Selon Madeleine Velguth, Gramini « est l'homme simple prototypique : né 'à l'ombre d'aulx poussiéreux et de linges souillés', il vit simplement des produits de la terre<sup>52</sup> ». Le patronyme d'Astolphe au début du roman, qui est celui de sa mère d'origine allemande, de Cramm, renvoie aussi à une réalité matérielle. Madeleine Velguth explique qu'en allemand, « *Kram* veut dire marchandises, quincailleries, décombres, restes, déchets [...] » et que ce nom « annonce donc le métier de chiffonnier que prendra Astolphe<sup>53</sup> ». En outre, ce prénom renvoie à un personnage historique, celui d'Aistolf ou Astolphe, qui fut roi des Lombards de 749 à 756. Ce prénom n'est pas sans rappeler celui du dictateur nazi Adolf Hitler qui, au moment où Queneau rédige son roman, s'apprête à mettre l'Europe à feu et à sang.

Le nom de Clémence appartient à la catégorie des noms renvoyant à une idée. Le prénom de la servante est associé à la tolérance, au pardon et à l'atténuation des châtiments. Pour M. Velguth, Clémence « personnifie de façon paradoxale sous son extérieur repoussant et sous la brusquerie de son franc-parler, la clémence divine dans ce monde déchu<sup>54</sup>. » Il y a donc correspondance entre le nom du personnage et ce qu'il représente dans le roman. Le patronyme de Robert, Bossu, parce qu'il évoque une déformation (morale et mentale et non pas physique), « préfigur[e] la déchéance<sup>55</sup> » personnelle, professionnelle et sociale qui afflige ce personnage au cours du roman. Le redoublement sur lequel est construit le prénom de l'ancêtre Limon (Jules-Jules) suggère un personnage à deux faces, deux aspects. Un « jules » étant dans le langage familier un amant, un amoureux ou encore un mari, le nom Jules-Jules semble un écho à l'homme doublement amant que fut le financier, à la fois mari de Dorothée Cramm et amant d'une domestique. Quant au patronyme Chambernac, il « suggère une filiation remontant à un autre encyclopédiste, l'Anglais Ephraïm Chambers [v. 1680-1740], dont la *Cyclopaedia* de 1728,

<sup>51</sup> Madeleine VELGUTH, « Belles gosses, dévoyés, excentriques et chics types : les personnages tragico-comiques des *Enfants du limon* », *Temps mêlés*, n° 65-68 (printemps 1996), p. 47.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 44.

que Diderot devait traduire, fut elle aussi absorbée et cela dans la célèbre *Encyclopédie* des philosophes<sup>56</sup>. » Ce nom, francisé par Queneau, pourrait être un hommage rendu au savant.

Le nom de Limon mérite une attention toute particulière. Il s'agit du patronyme de l'homme qui a rendu illustre la famille de laquelle sont issus Daniel, Agnès et Noémi. Ce qui les désigne *a priori* comme « les enfants du limon » évoqués par le titre. Cependant, ces mots appartiennent à un poème des *Chimères* de Gérard de Nerval qui se lit comme suit : « Celui qui donna l'âme aux enfants du limon<sup>57</sup> », « celui » faisant référence à Dieu. Or, le limon a une signification spéciale dans la Bible, puisque c'est à partir de limon que les hommes ont été créés : « Dieu forma l'homme du limon de la terre ». Le limon est donc ici pris dans le sens premier d'« ensemble de particules de terre mêlées de débris organiques déposées au fond des étangs, des fossés ou entraînées par les eaux courantes dans les parties déclinantes des terrains<sup>58</sup>. » En ce sens, les « enfants du limon » pourraient désigner tous les personnages du roman, en tant que « créatures » de Dieu. Mais le limon peut aussi être pris dans son sens figuré, qui signifie « fange, tourbe<sup>59</sup> ». Les « enfants du limon », ce sont donc aussi les « enfants » de la fange, de ce qui est exclu de la société. Or, les rejetés de la société, dans les *EL*, ce sont les fous littéraires. Par ce titre, Queneau réussit à désigner tous les personnages de son roman, à la fois la descendance de Jules-Jules Limon, les pauvres et les ignorants comme Robert Bossu et la foule des fous littéraires, en marge de la société et de la communauté littéraire.

La plupart des noms appartenant à la troisième catégorie sont tirés de la tradition biblique. Ce sont les noms des enfants Chambernac, Daniel, Agnès et Noémi, et ceux du baron Salomon Hachamoth et d'Agathe de Chambernac. Daniel porte le nom d'un personnage de la Bible, « considéré comme le quatrième des grands prophètes<sup>60</sup> dans la

<sup>56</sup> Madeleine VELGUTH, « Introduction », dans Raymond Queneau, *Aux confins des ténèbres*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la nrf », 2002, p. 15.

<sup>57</sup> Gérard de NERVAL, « Les Chimères », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 34.

<sup>58</sup> *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIXe siècle et du XXe siècle (1789-1960)*, article « limon », Paul Imbs (dir.), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, p. 1234.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Il faut noter ici le parallèle établi entre Daniel et les fous littéraires par leur condition : ils sont tous des prophètes. Daniel rappelle celui de l'Ancien Testament. Les fous littéraires le sont par analogie car, comme les prophètes de l'Antiquité, ils prédisent l'avenir et prétendent révéler une vérité qui leur est inspirée par un dieu. Ils connaissent souvent le même sort que ces derniers : « personne n'a reconnu la valeur de [leur] mission ou la réalité [de leurs] dons prophétiques », Raymond Queneau, cité par Madeleine Velguth,

tradition chrétienne » (Le Robert). Il est connu entre autres pour ses « visions apocalyptiques<sup>61</sup> ». Daniel Chambernac ressemble quelque peu au Daniel biblique à cause de son expérience de la souffrance, de la foi ardente qu'il finit par éprouver et de sa recherche d'explications sur Dieu, la souffrance et l'amour. Agnès est « sacrifiée tel l'agneau<sup>62</sup> » selon Madeleine Velguth, faisant référence à la mort d'Agnès lors des émeutes fascistes du 6 février 1934, alors qu'elle défendait la cause de la N.S.C. Noémi, qui fonde une famille et connaît, selon toute vraisemblance, l'amour et la prospérité, est « sauvée, comme le fut jadis Noé le juste, du déluge<sup>63</sup> ». Le nom du baron Salomon Hachamoth révèle la nature profonde de l'homme : « il est doublement sage, unissant en sa personne le nom de Salomon, parangon de la sagesse biblique, et celui d'Achamoth, transcription d'un mot hébreux qui signifie 'sagesse'<sup>64</sup>. » Enfin, Agathe Chambernac, qui est une femme pure et innocente (elle « s'empourpre' devant les propos libres de Mme Hachamoth » et « ne sait ce que c'est qu'un pédéraste<sup>65</sup> ») rappelle Sainte Agathe (?-251), « vierge martyrisée<sup>66</sup> », d'autant plus qu'elle « meurt vraisemblablement victime de la vengeance de Purpulan<sup>67</sup>. » L'abondance des noms tirés de la Bible est remarquable dans le contexte des années trente, alors que les persécutions et les violences perpétrées contre les Juifs se multipliaient en Europe. Il faut sans aucun doute y voir un hommage au peuple juif et un acte de résistance de l'écrivain face à la propagande antisémite allemande de plus en plus efficace et menaçante.

Jean-Hugues Saintmont révèle dans un article paru en 1952 et intitulé « *Les Enfants du limon & le mystère de la Rédemption* » que le nom de Sophie Hachamoth appartient à la tradition gnostique :

[...] pour les Gnostiques, et plus particulièrement pour Valentin l'Égyptien (II<sup>e</sup> s.) la Sophia Hachamoth est une entité intermédiaire entre le Monde de l'Émanation ou Plérôme [...] et l'univers inférieur où nous vivons. C'est elle

---

« Introduction », *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 41.

<sup>61</sup> Madeleine VELGUTH, « Belles gosses, dévoyés, excentriques et chics types : les personnages tragico-comiques des *Enfants du limon* », *Temps mêlés*, n° 65-68 (printemps 1996), p. 48.

<sup>62</sup> Madeleine VELGUTH, « Notice », *Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1613.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Madeleine VELGUTH, « Belles gosses, dévoyés, excentriques et chics types : les personnages tragico-comiques des *Enfants du limon* », *Temps mêlés*, n° 65-68 (printemps 1996), p. 48.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

qui pro-duit le Démiurge, auteur du monde sublunaire qui prendra, par opposition au Plérôme le nom très-satisfaisant de Kenôme (soit : « vide », c'est-à-dire matière)<sup>68</sup>.

Ainsi, Sophie Hachamoth, qui croit en Dieu, l'invoque au moindre prétexte et finit par entrer dans les ordres, serait une incarnation de la Sophia Hachamoth des Gnostiques, c'est-à-dire qu'elle est, comme cette dernière, un être intermédiaire entre un monde spirituel, celui de Dieu, et le monde matériel dans lequel elle vit.

Les noms de la dernière catégorie diffèrent de ceux des deux premières par leur gravité, comme le souligne Madeleine Velguth : « il y a des prénoms où le tragique et le sérieux l'emportent nettement sur le comique<sup>69</sup> ». Mais quelle que soit la valeur (de comique ou de tragique) attaché à un nom, une constante demeure : l'essence de chaque personnage, sa nature, sa biographie, son être profond trouvent une correspondance dans le signifié du nom qu'il porte, à tel point que nous pouvons dire que connaître le nom d'un personnage des *EL* c'est, en grande partie, déjà le connaître un peu et être capable d'anticiper la suite du récit.

Ce qui se dégage de ces observations est la constatation suivante : les *signifiés* et les *signifiants* tendent à se ressembler, à s'identifier l'un à l'autre, c'est-à-dire que le lecteur est capable de reconstruire le signifié à partir des éléments constitutifs du signifiant. Par exemple, la déchéance du fils Bossu (signifié) est préfigurée dans son nom (signifiant), qui évoque la dégradation et l'infamie. Cette motivation des noms est constante dans les *EL*. Or, cette caractéristique de l'onomastique quenienne est en concordance avec tous les autres aspects de la conception de la langue exprimée par le romancier. Il s'agit de jeux de mots ou plutôt d'une pratique qui trahit les conventions et les règles auxquelles est soumise la langue et, ce faisant, amène le lecteur à réfléchir à l'état de celle-ci. En effet, une langue composée de mots complexes qui sont démotivés, c'est-à-dire dont le sens des différents éléments n'est plus perceptible, n'est-elle pas une langue morte, qui a perdu de son authenticité et qu'il faut rénover ? En réconciliant signifiés et signifiants, voilà ce que tente Queneau : une rénovation de la langue.

<sup>68</sup> Jean-Hugues SAINTMONT, « Les Enfants du limon & le mystère de la Rédemption », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, no 8-9, 1952, p. 94.

<sup>69</sup> Madeleine VELGUTH, *op. cit.*, p. 48.

**SCIENCE, FOLIE, ÉRUDITION ET FOLIE LITTÉRAIRE**

Les *EL* représentent ou explorent différents « types » humains : le fou, le fou littéraire et l'érudit. Le fou et le fou littéraire ne sont pas véritablement représentés dans l'œuvre par des personnages en bonne et due forme, mais ce qui en est dit, les définitions qui en sont données permettent de dresser un portrait de ces types. L'érudit, incarné par Chambernac, est à la fois collectionneur et érudit. Ces trois types humains forment des catégories qui ne sont pas hermétiques, et les prochaines pages permettent de comprendre comment elles s'interpénètrent et rejoignent un autre type humain : l'écrivain.

### **La folie littéraire : une folie sur papier**

Les *EL* sont une saga familiale au centre de laquelle figurent l'histoire d'une collaboration entre un maître et son esclave et le récit d'un engagement politique. Mais c'est aussi bien davantage : l'histoire d'une aventure intellectuelle menée sur le territoire d'un groupe humain résolument hors de l'ordinaire, les fous littéraires. Or, l'entreprise de Chambernac n'est pas inédite. Pierre Popovic émet l'hypothèse que l'histoire récente de la catégorie des fous littéraires comporte trois temps. Le premier est celui de « l'âge dit classique [...] où la dissidence savante et littéraire, quand elle parvient au jour, ce qui n'est pas évident, est cataloguée dans le registre couvert par le paradigme de la curiosité<sup>1</sup>. » Le deuxième temps, « dans une durée que l'on peut bornoyer des noms de Nodier et de Blavier », est « celui de la folie et de l'excentricité littéraire<sup>2</sup>. » Le troisième est celui de

l'époque contemporaine où, sous les effets conjugués des multiples remises en cause des hiérarchies symboliques, de l'affaiblissement des conceptions transcendantes de l'absolu littéraire, des possibilités offertes à la recherche par les nouveaux moyens d'investigations (hypertexte, accès informatique aux catalogues des grandes bibliothèques), la catégorie de la folie littéraire se modifie soit pour être remplacée par des catégories axiologiquement plus neutres (les hétéroclites, les irréguliers, les atypiques), soit pour se dissoudre dans des catégories médiatiques plus évasives, plus souples et possiblement plus vendeuses, par exemple celle de "la bêtise et des erreurs de jugement"<sup>3</sup>.

La réflexion de Queneau sur les fous littéraires a marqué le second temps de l'histoire de cette catégorie. Sa démarche prend appui en premier lieu sur celle de Charles

---

<sup>1</sup> Pierre POPOVIC, « Hommages collatéraux. Archéologie d'une catégorie indiscrete : le fou littéraire, l'excentrique (Nodier, Champfleury, Queneau, Blavier) », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 168.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 168-169. L'expression « la bêtise et des erreurs de jugement » renvoie au titre d'un dictionnaire publié par Bechtel et Carrière en 1992.

Nodier, dont la contribution à la connaissance de la folie littéraire est fondamentale. C'est à lui que nous devons l'expression « fou littéraire<sup>4</sup> » et les premières observations sur cette catégorie. Elles concernent les critères d'élection : Chambernac explique à son secrétaire que « Nodier restreignait sa liste "aux fous bien avérés qui n'ont pas eu la gloire de faire secte" <sup>5</sup>. » Le proviseur précise qu'il s'agit d' « un excellent critérium ; quiconque a eu des disciples ne saurait être considéré comme un fou littéraire : celui-ci doit être resté un inconnu – par définition<sup>6</sup>. » Nodier définit de la sorte un premier critère de sélection, qui sert de point de départ à la réflexion de Chambernac.

Chambernac se réclame d'autres précurseurs, dont il dresse la liste à l'intention de Purpulan :

Delepierre, Histoire Littéraire Des Fous, Londres, 1860 ; Philomneste junior (pseudonyme de G. Brunet), Les Fous Littéraires, Paris, 1880 ; Iv. Tcherpakoff (pseudonyme d'Auguste Ladrage), Les Fous Littéraires (ce sont des rectifications et des additions au livre précédent), Moscou, 1883<sup>7</sup>.

Octave-Joseph Delepierre partage avec Nodier le goût des anecdotes tirées de la biographie des fous littéraires. Mais, alors que Nodier ne se préoccupait pas d'analyser les écrits des fous ni d'en donner des extraits à lire, Delepierre fait de l'analyse des textes une priorité. Shuichiro Shiotsuka fait remarquer à bon droit que son attitude n'en était pas une d'indulgence et d'ouverture : « Delepierre a évalué les œuvres des fous selon les valeurs en usage, sans essayer de [leur] trouver des qualités originales<sup>8</sup>. »

Les travaux de Gustave Brunet sur la question de la folie littéraire comptent de nombreuses maladroites : absence de définition du fou littéraire, « élargissement sans borne de l'objet d'étude<sup>9</sup> », absence de citations, etc. L'ouvrage de Brunet est de ceux que Chambernac trouve « trop complets », voulant dire par là « qu'il(s) classe(nt) parmi les fous

---

<sup>4</sup> Pierre Popovic explique ainsi les conditions d'émergence de l'expression « fou littéraire » : « La connexion des signes fou et littéraire s'opère précisément au moment où, avec le romantisme, l'originalité devient un critère dominant de sélection des textes et des producteurs et où la conception légitime de la folie essaime de la religion et de la philosophie vers la science (avec l'émergence de l'aliénisme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle) », *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>5</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>8</sup> Shuichiro Shiotsuka, Les recherches de Raymond Queneau sur les « fous littéraires ». – *L'Encyclopédie des Sciences inexactes, un événement dans la vie intellectuelle de l'écrivain*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris III, 2000, p. 68.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 71.

littéraires des gens qui n'ont aucun droit à ce titre<sup>10</sup>. » Plus loin, dans sa démonstration à Purpulan, le proviseur prend l'exemple du livre de Brunet pour lui montrer qu'il faut user de cette catégorie avec discernement :

Prenons par exemple l'énumération de Brunet. Je saute naturellement les étrangers et les français antérieurs à 1800. Bon. Nous avons donc : D'Arché [...], Jules Allix (simple excentrique), J.-J. Aristippe (idem), Arson (le banquier disciple de Wronsky : non), Aulis (n'a rien publié), Barreau et A. Colin (non : saint-simoniens), abbé Baston (non : mystique catholique). Vous voyez qu'avec ce crible il n'en reste pas beaucoup<sup>11</sup>.

Il faut également ajouter à cette liste Champfleury dont *Les Excentriques* sont aussi mentionnés par Chambernac, quoique de façon secondaire par rapport aux trois premiers. Pourtant, sa contribution à l'histoire des études sur les fous littéraires est à distinguer de celle de Nodier, Delepierre ou Brunet. Champfleury, à l'instar des précédents, accorde beaucoup d'attention à la biographie des fous, et très peu à leurs textes : « le *désir de comprendre* et la *volonté d'expliquer*<sup>12</sup> » les écrits des hétéroclites lui font défaut. S'il portait de l'intérêt aux individus, cet intérêt était pour le moins ambigu. Dans ses écrits, il s'applique « à transformer l'excentrique de sujet en objet de collection, de savoir, de curiosité. À la manière d'un positiviste, il fit d'ailleurs des expériences. Lui et ses amis recevaient des excentriques dans certains de leurs salons afin de "leur laiss[er] expliquer leurs systèmes"<sup>13</sup>. »

Shiotsuka suggère de partager les précurseurs de Queneau en deux « lignées », distinguant d'une part les « bibliographes » et d'autre part les « biographes des excentriques ». Les bibliographes regroupent Nodier, Delepierre et Brunet et leurs travaux consistent en des bibliographies de fous accompagnées ou non de citations et de commentaires. Champfleury et ses successeurs (Larchey, Brugal et Andrieu) forment le groupe des biographes des fous, dont les productions tiennent plus de la biographie que de l'ouvrage savant, ces écrivains ne s'intéressant pas à la folie ni à la distinction à faire entre folie et folie littéraire. Pour Shiotsuka, Queneau réalise une manière de synthèse entre ces deux lignées, ayant pris de chacune les éléments les plus pertinents, les plus constructifs

<sup>10</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 55.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>12</sup> Shuichiro SHIOTSUKA, *op. cit.*, p. 75.

<sup>13</sup> Pierre POPOVIC, *loc. cit.*, p. 178.

pour l'élaboration de sa propre conception de la folie littéraire. Après les biographes des fous, Queneau s'intéresse à la production des « esprits égarés sur des chemins étranges » et fait preuve d'une volonté de « dégager quelque originalité de la "folie" ou de "l'aberration"<sup>14</sup>. » Cela l'amène à développer à l'égard des excentriques une attitude bienveillante et compréhensive, à l'opposé de celle des bibliographes, qui étaient plutôt condescendants dans le meilleur des cas et méprisants dans le pire. Queneau trouve chez les bibliographes « une parenté de [son] attitude intellectuelle fondamentale » : ils « ont [...] essayé d'élargir le champ de l'esprit humain, au point qu'ils y intègrent l'erreur et l'ignorance en tant que possibilité<sup>15</sup>. » L'écrivain trouve aussi chez les bibliographes certains dérapages qui lui font prendre conscience de l'importance de définir la notion de folie littéraire et de circonscrire son objet d'étude. Ainsi, l'attitude critique de l'auteur des *EL* à l'égard des écrits des fous littéraires est formée par la « fréquentation » des bibliographes, mais son approche humaine et compréhensive du phénomène se développe plutôt au contact des biographes des excentriques.

### **La petite histoire des fous littéraires dans les *EL***

Chambernac, après avoir hérité d'une bibliothèque composée d'ouvrages de fous littéraires, décide d'en dresser un inventaire. Mais son projet se modifie très vite :

J'avais tout d'abord l'intention de publier simplement un catalogue de cette collection, puis l'ambition m'est venue et je voudrais maintenant écrire un grand ouvrage sur la question, ouvrage qui serait à la fois une biographie, une bibliographie et une anthologie de tous les fous littéraires français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>.

Après l'arrivée de Purpulan, le travail commence vraiment avec les quadrateurs. Le secrétaire est chargé de rédiger des notices bio-bibliographiques<sup>17</sup> à partir des livres lus. Aux premiers temps de son « grand ouvrage », le proviseur le conçoit comme une « Anthologie Et Bio-Bibliographie Des "Fous Littéraires" Français Du XIX<sup>e</sup> Siècle » et le

<sup>14</sup> Shuichiro SHIOTSUKA, *op. cit.*, p. 75.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>16</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 54.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 170. La notice bio-bibliographique « n'est pas sans rappeler le récit de cas que donnent à lire les traités des aliénistes. » Elle a pour conséquence « d'abstrai[re] celui dont elle parle et les textes qu'il a produits du monde des représentations et des pratiques qui les entourent. [...] De plus, alors même qu'elle semble exhausser l'individualité de chaque fou littéraire, elle l'abolit, car chacun d'eux n'existe symboliquement que comme exemple de la série et se confond dans le regroupement de ses semblables. »

voit « comme une suite de notices et d'extraits, chaque auteur apparaissant à son ordre alphabétique<sup>18</sup>. » Puis, lors d'une réunion de famille à Paris à l'occasion du mariage d'Agnès, le proviseur expose à la famille de son frère sa définition de la folie littéraire et ses principaux critères de sélection. C'est dans le train le ramenant à Mourmèche qu'il reconsidère son approche : « Il n'en était plus si content. Il devenait ambitieux. Il n'y avait pas de quoi être fier de compiler une anthologie, de dresser une bibliographie, de même rédiger de petites notices biographiques<sup>19</sup>. » C'est alors qu'il a une sorte d'« illumination » concernant l'organisation de son travail :

Il concevait maintenant son grand ouvrage non plus comme un chapelet de notices présentées dans un désordre alphabéto-cahotique, mais comme une œuvre ordonnée dont il savait même le titre. Il écrirait une ENCYCLOPÉDIE DES SCIENCES INEXACTES. Le sous-titre serait : Aux Confins Des Ténèbres<sup>20</sup>.

Vient ensuite la description des quatre parties composant l'ouvrage : « le Cercle », « le Monde », « le Verbe » et « le Temps ». À partir de là, le proviseur et son secrétaire travaillent sur les fous littéraires selon le nouvel ordre imposé par Chambernac. Alors qu'ils traitent de la deuxième partie, celle consacrée « aux différentes cosmologies, cosmographies et physiques aberrantes<sup>21</sup> », le proviseur semble à nouveau douter de son entreprise, mais pour de nouvelles raisons : « J'ai choisi, reprit Chambernac d'une voix lourde, le domaine de l'erreur et de la folie : comment en sortirai-je maintenant ? Allons, allons, s'alléga-t-il, au travail au travail et n'y pensons plus<sup>22</sup>. » À ce moment, toute la maisonnée prend ses quartiers d'été dans la maison de Cravonne. C'est là que seront évoqués les écrits de Pierre Roux, notamment lors de l'excursion en bordure des champs qu'engraisse le garagiste Chamèche. Après la troisième partie intitulée « le Verbe », l'histoire des deux encyclopédistes s'interrompt et la quatrième partie sera racontée par Chambernac une fois la rédaction terminée, et alors qu'il est à Paris, réfugié rue de

<sup>18</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 119.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 141. Cela semble un écho à la déception de Queneau qui écrit, dans « Defontenay » : « Lorsqu'en 1930 j'ai commencé à dépister les "fous littéraires" le long des kilomètres de rayonnages de la Bibliothèque Nationale, j'avais alors l'ambition de découvrir un nombre important de "génies méconnus" », mais « n'étaient guère exhumés que des paranoïaques réactionnaires et des bavards gâteux. Le délire "intéressant" était rare » (Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 239.)

Longchamp. L'Encyclopédie prête à être publiée, l'ancien proviseur cherche un éditeur. Mais c'est en vain, personne n'en veut. Une fois son projet abandonné, il rencontre dans un café un jeune écrivain qui lui demande son manuscrit pour en faire un roman : ce personnage se présente à Chambernac sous le nom de Queneau.

C'est dans les *EL* que le romancier livre l'essentiel de sa réflexion sur la folie littéraire, en déléguant son savoir sur la question à Chambernac, dont il fait une sorte de double<sup>23</sup>. Nous chercherons ici à dégager la conception quenienne de la folie littéraire à partir de celle du proviseur, en gardant toujours à l'esprit qu'un décalage est toujours possible entre les deux réflexions.

Dès les premiers échanges avec Purpulan sur la nature de ses recherches, Chambernac se montre soucieux de doter la folie littéraire d'une définition et, préoccupation constante tout au long du roman, d'établir une distinction entre folie et folie littéraire. Lorsque le proviseur montre à Purpulan la bibliothèque constituée des ouvrages des fous littéraires, il fait d'abord un constat d'échec en ce qui concerne la définition de cette catégorie : les « fous littéraires ; ce que signifie au juste ce terme, j'essaierai de vous l'expliquer tout à l'heure ; d'ailleurs vous constaterez alors que je n'y parviendrai pas<sup>24</sup>. » Cet aveu d'impuissance et d'échec avant même d'avoir tenté quoi que ce soit est troublant, mais montre bien quelle tâche délicate entreprend le proviseur. À la question « qu'est-ce qu'un fou littéraire<sup>25</sup> ? », Chambernac ne répond pas directement, mais évoque Nodier : « Nodier restreignait sa liste "aux fous bien avérés qui n'ont pas eu la gloire de faire secte"<sup>26</sup>. » Bien loin de répondre à la question, cette référence provoque une avalanche de questions : « Mais comment juger de la folie bien avérée d'un auteur – hein ? Comment ? Où se trouve la frontière entre la folie et l'excentricité, la simple excentricité<sup>27</sup> ? » Queneau se garde bien de nous livrer les résultats de ses recherches, et nous invite plutôt par le biais de Chambernac à prendre part à une réflexion dont il pose les balises. Il est, en fait, à la recherche non pas d'une définition, mais bien de trois : qu'est-ce que la « simple

<sup>23</sup> Chambernac n'est pas le double de Queneau au point de vue de l'âge ou de la profession, mais il l'est dans la mesure où ils ont un même souci encyclopédique et une attitude comparable de bienveillance et de compréhension face aux écrits des fous littéraires.

<sup>24</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 54. Ce constat d'échec se retrouve sous la plume d'André Blavier, qui répond ainsi à ce constat : « Nous non plus... », (*Les Fous littéraires*, Éditions des Cendres, 2001, p. 61. )

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibidem.*

excentricité » ? qu'est-ce que la folie ? qu'est-ce que la folie littéraire ? Cette ambition le conduit à mener une réflexion sur les deux termes de l'expression « folie littéraire », et plus particulièrement sur le premier des deux signes.

Si Nodier avait tenté une première définition de la folie littéraire, Delepierre, Brunet et Champfleury avaient évité cet épineux problème. La tentative de définition de Nodier ou, si l'on préfère, ses premières observations sur la notion mettaient en lumière les obstacles et les pièges que recèle toute tentative de définir cette catégorie d'écrivains. Elles définissaient ce groupe hétérogène par la négative : les « fous bien avérés » se caractérisent par une déficience, un manque, une lacune : celle de ne pas avoir « fait secte », de ne pas avoir eu de disciple.

Queneau reprend la réflexion là où l'avait laissée son prédécesseur et essaie de donner une définition plus rigoureuse du fou littéraire, qu'il attribue à Chambernac dans les *EL* et qui est devenue célèbre :

Un auteur imprimé dont les élucubrations (je n'emploie pas ce mot péjorativement) s'éloignent de toutes celles professées par la société dans laquelle il vit, soit par cette société dans son ensemble, soit par les différents groupes, même minimes, qui la composent, ne se rattachent pas à des doctrines antérieures et de plus n'ont eu aucun écho. Bref, un fou littéraire n'a ni maîtres ni disciples<sup>28</sup>.

La définition du proviseur témoigne de l'embarras majeur que rencontre l'érudit qui veut définir la catégorie : la difficulté, surtout, de définir la folie littéraire par sa nature intrinsèque. En effet, l'essentiel de cette description ne concerne pas des caractères appartenant en propre au fou littéraire, mais plutôt une manière d'être au monde.

Les auteurs des recensements des fous littéraires s'appuient sur des critères leur permettant d'inclure ou d'exclure de leur liste des écrivains tombés dans l'oubli. Nodier est attaché au critère de l'excentricité du livre. Champfleury caractérise le fou littéraire par une « inadaptation sociale<sup>29</sup> » qui a pour corollaire presque assuré le célibat de l'individu.

Quatre critères d'inclusion peuvent être identifiés chez Queneau :

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 130. Cette définition est à mettre en parallèle avec celle parue dans le texte « Comprendre la folie » : les fous littéraires sont « des inconnus dont les ouvrages parurent la plupart du temps en province. Jamais un compte-rendu n'annonça leur publication ; au plus un écho ironique dans un journal. Et pendant que l'auteur finissait le plus souvent dans un asile la phase post-fœtale de son existence, son livre tombait lourdement dans le silence et la poussière de la Bibliothèque nationale (Paris, car je limite mes investigations aux livres parus en français) ou de greniers provinciaux » (cité par Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 154.)

<sup>29</sup> Pierre POPOVIC, *loc. cit.*, p. 178.

Le « fou littéraire » ne vit pas en asile, mais est en liberté, puisqu'il écrit et publie, serait-ce à compte d'auteur ; le « fou littéraire » ne peut ni ne doit avoir été remarqué par la critique ou par l'histoire littéraire ; troisièmement, il ne doit pas être confondu avec les mystiques, les visionnaires, les spirites, les théosophistes et autres illuminés dont la « folie » n'est pas spécifiquement littéraire ; enfin, il ne peut avoir eu des disciples ou avoir fait école<sup>30</sup>.

Mais un critère est plus particulièrement remarquable : « le critère le plus récurrent de tous, tenu par les *collationneurs* comme le plus objectif, retenu par Nodier et Chambernac/Queneau autant que par Blavier, est celui de la solitude sociologique et institutionnelle : le fou littéraire est un écrivain qui n'a eu ni critique ni disciple<sup>31</sup>. » En effet, la définition proposée par le romancier et ses critères d'identification révèlent le rapport très étroit existant entre les fous littéraires et autrui<sup>32</sup>. Un fou littéraire n'a d'existence que s'il est perçu d'une certaine manière par son entourage. Or, cette perception repose sur des critères dont la fragilité et la subjectivité sont bien illustrées dans la conversation qui suit :

- Mais alors un fou littéraire peut cesser de l'être, dit Astolphe.
- Naturellement. Il suffit qu'il finisse par trouver des admirateurs, j'entends : sincères.
- Mais enfin tous les auteurs inconnus ne sont pas des fous littéraires.
- Non, naturellement ; il faut encore qu'ils écrivent des choses qu'un individu moyen, comme moi, considère comme excessivement singulières. J'ajoute que je me suis limité au XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'au-delà il devient extrêmement délicat de juger de la singularité réelle d'un récit. On doit tenir compte des modes et des mœurs<sup>33</sup>.

Une admiration sincère, le jugement d'un individu moyen sur des écrits : les raisons qui font passer un écrivain de la catégorie des fous littéraires à celle des écrivains « légitimes » semblent particulièrement subjectives, flottantes, incertaines. Le jugement de folie littéraire

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>32</sup> L'importance accordée dans la définition et dans les critères d'élection à la « réception » des fous littéraires est particulièrement significative dans le contexte des recherches sur les hétéroclites et celui de la rédaction du roman : Queneau était très sensible à son exclusion (volontaire) du groupe des Surréalistes et s'identifiait d'une certaine manière aux fous littéraires qu'il était en train d'étudier. C'est la thèse de Stéphane Audeguy, qui soutient que « ce qui a d'abord poussé le futur auteur de *Zazie dans le métro* vers les fous littéraires », c'est « tout simplement le sentiment d'une affinité, voire d'une identification » (« Queneau et les fous littéraires : le fils, le père et la littérature », *Littératures classiques*, 31, automne 1997, p. 221.)

<sup>33</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 130.

n'est pas porté par une autorité spécialement compétente en la matière, mais par un peu n'importe qui : un individu moyen, c'est-à-dire un individu ordinaire, ni de médiocre condition, ni particulièrement instruit ou intelligent. Pourtant, la gravité du « diagnostic » appellerait l'évaluation rigoureuse d'un spécialiste. Loin de simplifier les choses, les jugements portés sur des fous littéraires d'une époque donnée ne sont valables que si le « juge » « [tient] compte des modes et des mœurs » en cours dans la population de cette époque. Or, les modes et les mœurs, ce sont les goûts, les manières de vivre et les coutumes partagés à un moment donné par une communauté déterminée. Chambernac soutient qu'un fou littéraire est jugé tel par une communauté partageant un système de références et que tout individu ambitionnant d'étudier les fous littéraires d'une époque antérieure doit le faire en adoptant ce système qui lui est forcément étranger. La difficulté d'établir un « diagnostic » de folie littéraire est donc double : le jugement doit s'appuyer sur des éléments par définition variables (« les modes et les mœurs »), desquels nous ne pouvons avoir qu'une connaissance imparfaite du simple fait de notre distance par rapport à eux. Comment ne pas voir dans ces critères pour le moins variables une critique de Queneau sur la façon dont l'histoire littéraire crée les marginaux ? Si la définition de la folie littéraire et ses critères d'élection se précisent quelque peu avec Queneau, la catégorie ne perd cependant pas entièrement son caractère vague et flou, loin de là.

### **Le mot « folie » ou la dénonciation d'un abus**

Le traitement réservé à la folie dans les *EL* diffère radicalement de celui réservé à la folie littéraire. Alors que celle-ci est soigneusement définie, et que des précisions sont apportées à la notion tout au long du roman, celle-là n'est l'objet d'aucune tentative de définition ou de commentaires rigoureux. Pourtant ce flou notionnel n'est pas un obstacle pour les personnages, qui emploient ce mot abondamment. En fait, le nombre des occurrences du mot « folie » (sans le complément « littéraire » s'entend) ainsi que de tous ceux (fou, folle, fada, aliéné, cinglé, folingue) formant le champ lexical de la folie est extrêmement élevé. Pourquoi Queneau en fait-il un usage si important ? À quoi cela sert-il alors que la folie n'est pas le sujet principal de l'œuvre ?

En matière de folie et de folie littéraire, Chambernac s'attaque tout d'abord à la distinction à faire entre les deux expressions. Au début du roman, il entreprend d'expliquer à Purpulan ce qu'est un fou littéraire (et ce qu'il n'est pas) :

Comment juger de la folie bien avérée d'un auteur – hein ? Comment ? Où se trouve la frontière entre la folie et l'excentricité, la simple excentricité ? Après tout, la vraie folie, c'est celle qu'on enferme ; et justement nos auteurs sont en liberté puisqu'ils publient leurs productions, puisqu'ils les font imprimer<sup>34</sup>.

Après les premières précisions de Chambernac sur cette question, le lecteur ne peut plus confondre les deux réalités : la folie littéraire n'est pas « la vraie folie ». Mais les choses n'en restent pas là très longtemps, car, curieusement, dans le reste du roman<sup>35</sup>, les mots "folie" et "fou" sont employés indistinctement pour désigner aliénation et folie littéraire, restaurant pour le lecteur l'ambiguïté première des termes, comme dans l'extrait suivant :

- [...] voilà toute l'histoire : j'écris un livre.
- C'est tout ? demanda Mme Hachamoth.
- Ce sera un gros livre, continua Chambernac.
- Peut-on savoir sur quel sujet, demanda Astolphe.
- Sur les fous.
- [...]
- Quels textes ? demanda Astolphe.
- Les textes de fous que j'ai l'intention de publier.
- Des textes de fous ! s'écria Astolphe. Mais ce doit être extrêmement intéressant. Passionnant même<sup>36</sup>.

Chambernac s'applique à créer de la confusion entre les termes. Est-ce souci de stimuler la réflexion du lecteur, volonté de simplifier les choses pour des profanes, intention de frapper l'imagination par l'entremise du *fascinus* de la folie ? Quoi qu'il en soit, le mélange entre folie et folie littéraire est pour ainsi dire soigneusement maintenu tout au long du roman et le lecteur n'échappe pas à cette confusion.

Cela s'explique aisément dans nombre de cas par l'ignorance du personnage prenant la parole, que ce soit Sophie déclarant « Et ces fous, Astolphe, que penses-tu de ces fous<sup>37</sup> ? », ou Agnès : « J'aurais tant aimé l'entendre me parler de ses fous<sup>38</sup> », ou encore

<sup>34</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 56.

<sup>35</sup> Avec pour seule exception la conversation portant sur les fous littéraires que Chambernac a eue avec la famille de son frère au moment du mariage d'Agnès et au cours de laquelle le proviseur distingue clairement folie et folie littéraire (p. 129-130).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 76.

Astolphe : « [...] il se trompait : ce qui arrive à des tas de gens qu'on ne traite pas de fous<sup>39</sup>. »

Mais les choses prennent un tour beaucoup plus ambigu quand ce sont les « spécialistes » de la folie littéraire, Chambernac et Purpulan, qui entretiennent cette confusion. Lorsque Agnès et Astolphe rendent visite à Chambernac et que Purpulan leur fait la lecture de la vie d'un quadrateur, le secrétaire est furieux car Astolphe n'a pas trouvé Lacomme « assez cinglé<sup>40</sup> » et il ajoute à l'adresse d'Agathe de Chambernac : « Figurez-vous, madame, qu'il me fait lire la vie d'un fou et, ensuite, il déclare cela ennuyeux<sup>41</sup>. » Puis, sa propre expérience de quadrateur semble lui ouvrir de nouveaux horizons sur la condition des fous littéraires : « Plus j'y réfléchis, plus je trouve que vous exagérez avec eux. Est-ce que je suis fou moi<sup>42</sup> ? » Le lecteur, qui croyait avoir saisi la différence entre les deux réalités, replonge dans la confusion.

Pourtant, au cours de la discussion réunissant Chambernac et la famille de son frère à l'occasion du mariage d'Agnès, le proviseur revient sur la distinction à faire entre aliénation et folie littéraire :

- Permettez messieurs, dit Chambernac, il ne s'agit pas de vérité.
- Il s'agit de folie, dit Coltet.
- Non. Non. Il ne s'agit ni de vérité ni de folie. Je me place à un tout autre point de vue. Voici : j'appelle « fou littéraire » un auteur – imprimé, c'est essentiel<sup>43</sup>.

Mais les choses redeviennent très rapidement embrouillées par la suite. Dans le train le ramenant à Mourmèche, Chambernac conçoit définitivement son grand ouvrage et lui donne un titre. Or, il sait d'ores et déjà quelle citation il mettra en épigraphe à la quatrième partie, celle consacrée à l'histoire de France de 1804 à 1870 environ, et qui est tirée d'un livre de Dominique Esquirol, *Des Maladies Mentales* : « Je pourrais donner l'histoire de notre pays depuis 1789 jusqu'à nos jours, par l'observation de quelques aliénés dont la folie reconnaissait pour cause ou pour caractère quelque événement politique remarquable dans

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>41</sup> *Ibidem*. Curieusement, ici c'est le spécialiste qui est dans l'erreur, alors qu'Agnès voit juste quand elle déclare : « je ne vois pas en quoi ce Lacomme était fou » (p. 83). Purpulan est tombé dans le piège d'un cliché, celui de voir un fou dans un simple extravagant.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 130.

cette période de notre histoire<sup>44</sup>. » Alors même qu'il venait de déclarer que son projet n'avait rien à voir ni avec la vérité ni avec la folie, Chambernac veut pour son livre une épigraphe tirée d'un livre d'un des plus grands aliénistes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais le mot folie utilisé dans le sens d'aliénation mentale ne rend pas compte de toutes les occurrences du mot dans le roman. En effet, presque tous les personnages sont traités de fous par un ou plusieurs de leurs semblables, sans qu'il soit question de véritable aliénation. Curieusement, cela commence avec Chambernac qui associe Purpulan aux fous lorsqu'il essaie de lui faire croire que Mme de Chambernac et lui sont devenus amants durant son séjour à Paris : « Qu'est-ce que vous avez été me raconter tout à l'heure ? Un adultère ! Avec Mme de Chambernac ! Vous n'êtes pas fou ? Fou ! je voulais dire : vous n'êtes pas irréfléchi, de me raconter pareilles sornettes<sup>45</sup>. » Chambernac se reprend, est mal à l'aise, comme s'il avait pris conscience d'avoir dit une énormité. Sophie est elle aussi considérée comme folle par Berthe : « La vieille devient un peu plus folingue chaque jour<sup>46</sup>. » Agnès est traitée de folle par son propre mari : « vous êtes folle<sup>47</sup> », quand elle lui fait part de son intention de parler de la N.S.C. à Astolphe. Sophie déclare Chambernac fou, avant de revenir promptement sur ses paroles : « Mon Dieu, s'écria Mme Hachamoth, je retire ce que je viens de dire. Vous vous souvenez de cette citation de l'Évangile ? Qu'il nous a lue ? "Celui qui dira à son frère : tu es fou, méritera le feu de l'Enfer." Je n'ai jamais dit qu'il était fou<sup>48</sup>. » Le baron Hachamoth utilise un euphémisme sans doute plus proche de la réalité pour décrire Chambernac : « Disons qu'il est un peu bizarre<sup>49</sup>. » Même Noémi se reproche son comportement face à sa sœur : « J'ai été assez folle pour écouter Agnès<sup>50</sup>. » De façon plus brutale, Chambernac revient à la charge et qualifie de fous les éditeurs à qui il soumet son manuscrit et qui refusent de le publier : « Je dois avoir à faire à des fous<sup>51</sup>. » Il est sans doute significatif qu'il ne reprenne pas ses paroles : il ne fait plus alors la différence entre la folie et un comportement qu'il juge extravagant.

Dans tous les cas énumérés plus haut, le mot désigne non un aliéné, mais un être au comportement déraisonnable, étrange. Le personnage « accusateur », sous le choc d'une

<sup>44</sup> Dominique ESQUIROL, cité par Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 132.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 320.

surprise ou d'un comportement incompréhensible, traite l'autre de fou. L'accusation est souvent retirée ou bémolisée illico. Dans le cas de Sophie, c'est la perspective de l'enfer qui motive cette rétractation, mais dans celui de Chambernac traitant Purpulan de fou, c'est, nous l'avons vu, la conscience d'avoir utilisé un mot dépassant sa pensée. Une des « leçons » que nous pouvons tirer des *EL*, c'est précisément de prendre conscience de l'usage abusif que nous faisons de ce mot dans le langage courant. Alors qu'il doit être utilisé avec circonspection, nous nous en servons à tort et à travers, avec une légèreté et une insouciance qui vide le mot de son sens, jusqu'à nous faire dire, à la suite d'Astolphe, « fou, fou, fou, qu'est-ce que cela voulait dire<sup>52</sup>. » Une explication donnée par le romancier dans un autre contexte s'applique aussi bien ici : « j'ai simplement voulu signaler l'emploi courant du mot "folie" dans des buts d'oppression et de répression et mettre en évidence cette besogne qui, jamais vaine, toujours efficace, consiste à crier "au fou !" quand un homme se soustrait au conformisme<sup>53</sup>. » Pour Queneau, il s'agit de dénoncer la facilité avec laquelle on établit le diagnostic de la folie d'un individu. Pour lui, aucun spécialiste n'est qualifié pour le faire : « D'ailleurs qui comprend la folie ? Personne. Surtout pas les psychiatres. Ils ne font que décrire eux aussi, énumérer, classer<sup>54</sup>. » À la fin de l'œuvre, Chambernac n'a pas changé d'opinion : « J'en suis bien revenu : de la psychiatrie, dit Chambernac en sirotant un café qu'il rendait chaque jour de plus en plus sirupeux, ça n'explique rien, et puis c'est prétentieux<sup>55</sup>. » Chambernac est à peine plus indulgent pour la psychanalyse.

Même si le personnage de Chambernac n'est qu'un double plus ou moins lointain de son créateur, nous pouvons faire un sommaire de la contribution de Queneau à l'histoire de la recherche sur la folie littéraire à partir des conceptions développées dans le roman, ne serait-ce que pour la simple raison qu'il fut pendant de longues années le seul document disponible livrant sa pensée sur cette question. Le créateur des *EL* est donc le premier à avoir donné une définition de la catégorie des fous littéraires. Ses critères d'identification sont relativement précis et rigoureux<sup>56</sup>, bien que marqués par la subjectivité (être publié,

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>53</sup> Raymond QUENEAU, « Comprendre la folie », dans Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 154.

<sup>54</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 170.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>56</sup> Contrairement à ceux de ses précurseurs, notamment Brunet, mais contrairement à Chambernac aussi, dont les critères sont très peu scientifiques. Nous reviendrons sur cette question.

n'avoir eu « ni maîtres, ni disciples »). Il n'est certes pas l'initiateur de la lecture des écrits de fous littéraires, mais il est l'un des premiers à les avoir étudiés et à avoir tenté de les comprendre. Il est aussi l'un des premiers chercheurs à avoir donné à lire des productions des fous littéraires. Il a en outre ouvert la voie à un enrichissement du vocabulaire entourant les fous littéraires. Ce vocabulaire s'est diversifié et a acquis des termes décrivant la réalité des fous littéraires de façon plus juste, tels que « hétéroclites<sup>57</sup> ». Ce passionné de la marginalité a également apporté à la recherche une attitude nouvelle, celle d'une volonté affichée de comprendre les phénomènes psychiques à l'origine de la folie littéraire. Voulant aller au-delà des clichés et de la médiocrité habituellement associés à cette catégorie d'écrivains, il a recherché les qualités intrinsèques aux écrits des fous littéraires.

Enfin, Shuichiro Shiotsuka met en lumière une autre caractéristique de la lecture quenienne des hétéroclites : « Et avant tout, futur écrivain humoristique, il n'a pas oublié de s'amuser, de se délecter de leurs idées extravagantes<sup>58</sup>. »

### **L'érudit collectionneur**

Les *EL* présentent divers rapports au savoir, à la science et au travail intellectuel en général. Les fous littéraires, notamment les quadrateurs, prétendent au statut de scientifiques, comme Joseph Lacomme qui se met à l'étude de l'arithmétique et qui « devint bientôt un grand calculateur<sup>59</sup>. » Jean-Pierre-Aimé Lucas soutient quant à lui que « la partie où il excelle, et à laquelle il s'attache particulièrement, est celle des sciences exactes<sup>60</sup>. » Il est par ailleurs convaincu d'« [être] une puissance intellectuelle supérieure, attendu qu'à la profondeur des idées il réunit la finesse, l'adresse, la ruse et la persévérance [...]»<sup>61</sup>. » Mais la lecture et l'analyse des textes produits par les fous littéraires ne convainc pas le lecteur de leur science. Les raisonnements exposés donnent l'illusion de la logique et de la cohérence grâce à l'emploi abondant de conjonctions de coordination telles que « donc » et « car » et à celui d'adverbes de liaison ou de relation logique comme « par conséquent » et « en effet ». J.-P. Lucas découvre ainsi la structure du cercle :

<sup>57</sup> Dans l'article « Defontenay », Queneau explique : « Ce n'est que plus tard que je découvris qu'il fallait parler non de "fous littéraires", mais d' "hétéroclites" », (*Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 239.)

<sup>58</sup> Shuichiro SHIOTSUKA, *op. cit.*, p. 76.

<sup>59</sup> Joseph LACOMME, cité par Raymond Queneau, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 78.

<sup>60</sup> Jean-Pierre-Aimé LUCAS, cité par Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 114.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

J'ai donc dû, je le répète, à l'imitation du chirurgien, rechercher dans l'intérieur du cercle ses principes organiques, que j'ai été assez heureux pour découvrir ; [...] enfin, les droites qui déterminent les sections angulaires de quadrature, en sont les artères qui vivifient les chairs et viennent par conséquent polir la peau, représentée, ainsi que je l'ai déjà observé, par le périmètre<sup>62</sup>.

Mais ces raisonnements sont incorrects ou fautifs. Ils dessinent un rapport au savoir peu rigoureux. Ils ne sont pas sans rappeler celui des jeunes Daniel et Noémi qui, dans le laboratoire de leur enfance, « jouent » aux savants : sans les connaissances ni les méthodes nécessaires pour atteindre leur objectif, celui de découvrir le chambernadium. Comme eux, leur rapport au savoir et à la science a quelque chose de naïf.

Agnès présente un rapport au savoir « légitime » et aux institutions académiques ostentatoire, mondain et condescendant. Elle a « non seulement étudié sous la direction d'esprits pieux comme le voulait sa mère mais encore fréquenté la Sorbonne et mieux le Collège de France [...]»<sup>63</sup>. Elle compte sur son savoir pour briller auprès de ses connaissances :

[...] comme son oncle s'annonçait de ces savants dont les travaux servent à savonner les pentes sur lesquelles rouleraient les conversations des gens qu'elle fréquentait, elle espérait, en prenant date et en puisant à la source même, snobber ses cosalonnards et nardes, ses cotennismen et ouiminn, et ses co-modes<sup>64</sup>.

Le ton général du narrateur, les néologismes, les jeux de mots et les métaphores tournent en dérision le savoir « légitime » ayant cours à l'époque où se déroule l'histoire. Comme le reste de sa famille, Agnès considère son oncle comme « une sorte de dévoyé, doux et universitaire, sans capacités [...] et sans fortune. Mais dans les souvenirs de chacun il figurait en bonne place tant par quelque manifestation drôlatique de savoir que par d'évidentes ignorances du monde<sup>65</sup>. » Le savoir du proviseur provoque le rire et la condescendance.

Mais Agnès se trompe en pensant que son oncle fait partie des « meilleurs représentants de la science française, et les plus arrivés, des qui savent doctoralement chatouiller de leurs paradoxes l'intelligence endormie des ânes du faubourg Saint-Germain

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>63</sup> Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 75.

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> *Ibidem.*

et du XVI<sup>e</sup> arrondissement », et que « gratuitement on peut entendre élucubrer » à « la Sorbonne et [au] Collège de France<sup>66</sup>. » Son savoir n'est pas « légitime » et il est si « irrecevable » qu'aucun éditeur ne voudra de l'*Encyclopédie des Sciences inexactes*.

La perception qu'on les Limon-Hachamoth de Chambernac (« une sorte de dévoyé, doux et universitaire, sans capacité et sans fortune », laissant en souvenir « quelque manifestation drôlatique de savoir » et « d'évidentes ignorances du monde ») est celle d'un érudit. Elle rejoint l'image constituée dans l'imaginaire collectif :

Que fait l'érudit laissé à lui-même ? Lorsqu'on le regarde de l'extérieur et qu'on le voit faire, à quoi le retrouve-t-on ? À « ce petit plaisir mesquin, peu élevé, mais fort doux, que M. Daunou appelait si bien *paperasser* ». C'est là son geste naturel, son occupation, son goût propre, son niveau, son accomplissement, sa nature. Et plus encore que son rapport aux textes (vieux livres, vieux dossiers, manuscrits de tout âge, lourds rectangles incommodes, masses, traces et lambeaux), plus encore que son rapport aux langues (anciennes, mortes, perdues, exigeantes), ce qui définit son image, c'est d'être toujours entouré par le papier des autres : les opinions des autres, les traces âgées des autres, alluvions déposées jusqu'en haut des murs. Pour lui, pas de poêle de garnison d'hiver, pas de retraite dépouillée où méditer. Ni nudité ni fondation. Mais une étonnante solitude toujours peuplée.

Socialement, c'est un isolé : il travaille seul, il reste à l'écart, il s'enferme dans son cabinet de travail, il s'absorbe dans des bibliothèques désertes, penché sur des livres ou des manuscrits oubliés que personne ne demande... Étroits soucis, victoires futiles. Son mode de vie et ses intérêts se recouvrent pour le laisser s'occuper seul de ce qui n'attire que lui<sup>67</sup>.

Mais au-delà des préjugés et des idées toutes faites, existe une réalité tout autre :

[...] dès qu'on y regarde de plus près, dès qu'on le regarde faire, on voit qu'il est en compagnie constante. Dans l'édition, dans le commentaire, dans le classement, dans la note, il est toujours mêlé aux propos déjà tenus, porté par les relations qui joignent une information à une autre, une série à une autre, un dossier, un rayonnage à un autre<sup>68</sup>.

Chambernac est à de nombreux égards un érudit typique. Le savoir de ce « type humain » appartient à plusieurs domaines : « les disciplines érudites [...] comprennent la critique de textes, la lexicographie, la diplomatique, la paléographie, la chronologie, etc.<sup>69</sup> »

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Judith SCHLANGER, « L'érudition et ses ennemis », *Poétique*, n° 99, septembre 1994, p. 278-279.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Blandine BARRET-KRIEGER, *La Défaite de l'érudition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 7.

auxquelles on peut ajouter « l'histoire, la linguistique, l'archéologie et le folklore [...] »<sup>70</sup>. » Or, les travaux du proviseur relèvent à la fois de la critique de texte, de la linguistique et de la chronologie. Son savoir est donc caractéristique de l'érudit. Il est aussi étranger aux grands débats de son époque, et il se situe résolument « hors institution »<sup>71</sup>. En effet, le proviseur ne travaille ni dans le cadre de l'université, ni dans aucune autre forme de communauté de chercheurs (hormis celle formée avec son secrétaire). Judith Schlanger décrit le mot de Rutherford selon lequel « il n'y a que deux types d'esprits, les physiciens théoriques et les collectionneurs de timbres. Les "collectionneurs de timbres" : ceux qui s'occupent du multiple, du divers, du contingent, de la prolifération du futile ; ceux qui s'appliquent à décrire, à classer, à trier, à ranger, essayant d'ordonner comme des myopes le désordre indéfini de l'expérience »<sup>72</sup> et que l'on peut opposer aux physiciens théoriques qui eux seuls « emploient vraiment leur intelligence »<sup>73</sup>. » Chambernac, qui ambitionne de faire un répertoire de tous les fous littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, en rédigeant des notices bibliographiques et en les classant en ordre « alphabéto-cahotique », puis en les classant en quatre groupes, par sa volonté de décrire et ordonner, se fait « collectionneur ».

Chambernac est aussi un collectionneur au sens que Walter Benjamin donne à ce terme. Pour ce dernier, la collection est « un système historique nouveau » dans lequel « l'objet [est] détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables »<sup>74</sup>. » Cette définition n'est pas sans poser quelques problèmes avec le collectionneur et les objets collectionnés qui intéressent cette étude. La bibliothèque d'écrits de fous littéraires est bien une véritable collection et est considérée comme telle par les personnages. Le proviseur la présente ainsi à Purpulan : « Cette bibliothèque a été constituée par un de mes grands-oncles et continuée par son fils ; je viens récemment d'en hériter. [...] J'avais tout d'abord l'intention de publier simplement un catalogue de cette collection [...] »<sup>75</sup>. » Plus loin, c'est au tour du nouveau secrétaire du proviseur de présenter ainsi la bibliothèque à Astolphe et Agnès : « Bien qu'elle soit loin d'être complète, expliquait Purpulan, cette collection est unique en France et presque tous

<sup>70</sup> Pierre GASNAULT, « Motivations, conditions de travail et héritage des Bénédictins érudits de la congrégation de Saint-Maur », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 186, janvier-juin 1985, p. 13.

<sup>71</sup> Judith SCHLANGER, *op. cit.*, p. 282.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 283-284.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>74</sup> Walter BENJAMIN, « Le collectionneur », dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 222.

<sup>75</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 54.

ces ouvrages sont rarissimes<sup>76</sup>. » Purpulan met ce faisant au jour une caractéristique fondamentale de toute collection : l'incomplétude. Walter Benjamin explique qu'« En ce qui concerne le collectionneur, sa collection n'est jamais complète; lui manque-t-il une seule pièce (*Stück*), et tout ce qu'il a recueilli n'est qu'une œuvre fragmentaire (*Stückwerk*) [...]»<sup>77</sup>. » La bibliothèque chambernacienne est bien une collection car elle est une accumulation faite au fil des années, commencée par un grand-oncle puis poursuivie par le fils de celui-ci. Mais se pose la question de la similarité des objets collectionnés. Pierre Popovic s'interroge d'ailleurs sur ce groupe (les fous littéraires) qui constitue une

catégorie élastique, floue, volatile, indiscreète. Sous sa bannière se rassemblent des régiments hétéroclites où se côtoient créateurs d'esthétiques étranges, teneurs de propos et de logorrhées aberrants ou incohérents, théoriciens fumeux, ésotériques et mystiques divers, inventeurs de philosophies égarantes, illuminés certifiés, adeptes de croyances intransmissibles, poètes monométaboliques, élaborateurs de systèmes imparables, découvreurs de solutions miracles en tous genres, etc. Le caractère hétéroclite du groupe d'auteurs rassemblés n'a d'égale que l'hétérogénéité formelle des textes : poésies, traités savants, dissertations, essais, fictions, tous les genres sont possibles, ainsi que tous les styles, toutes les voix, tous les tons, quoique le véhément paraisse majoritaire<sup>78</sup>.

La similitude entre les écrits des hétéroclites ne va donc pas de soi, même pour Chambernac qui ne sait comment ordonner son ouvrage et qui décide d'un « désordre alphabéto-cahotique » avant d'opter pour un classement en quatre parties. Une certaine cohérence est alors trouvée, car tous les ouvrages appartenant à une partie traitent du même sujet (« Le Cercle », « Le Monde », « Le Verbe » ou « Le Temps »). Un autre problème se pose avec l'assertion selon laquelle « l'objet [est] détaché de toutes ses fonctions primitives. » Il est manifeste que pour le collectionneur de tasses, ce récipient n'a plus pour fonction première de contenir des boissons chaudes. Si le même « désinvestissement » se produisait dans le cas des écrits des fous littéraires, ces livres se retrouveraient sur les tablettes d'un individu qui se contenterait de les admirer de temps en temps en se souvenant des moments heureux associés à leur acquisition. Or, ce n'est pas ce qui se passe tout à fait. Ces livres ne servent pas seulement de décoration, ils sont (parfois) lus et étudiés. Le « désinvestissement » se produit dans la mesure où le bibliophile ne lit pas les ouvrages

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>77</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 229.

<sup>78</sup> Pierre POPOVIC, *loc. cit.*, p. 163.

qu'il a en sa possession pour eux-mêmes ni pour les thèses et les opinions défendues dans ses pages par son auteur. Pierre Popovic explique que

le fou littéraire, par définition, est conservé mais n'est pas lu, ou si peu, et les bibliothèques sont l'asile de ses textes. [...] L'histoire, avec l'ironie que le présent lui prête trop volontiers, prouve que l'œuvre des ainsi nommés fous littéraires ou excentriques n'intéresse que des érudits, des bibliophiles, parfois eux-mêmes écrivains, ou des universitaires en mal de corpus amorphes, ou des collectionneurs de perles rares [...] <sup>79</sup>.

Ces individus, parce qu'ils ne s'intéressent pas tant au contenu des ouvrages qu'à la signification culturelle, institutionnelle et sociale de ce contenu, demeurent étrangers à l'intention de l'auteur et à la visée du texte. Mais les écrits des fous littéraires sont tout de même lus et ne sont donc pas totalement relégués à l'inutilité, comme les tasses dans une collection. Walter Benjamin atténue d'ailleurs lui-même son affirmation dans le cas particulier du bibliophile : « Il serait intéressant d'étudier le bibliophile comme le seul collectionneur qui n'a pas toujours complètement détaché ses trésors de leur contexte fonctionnel <sup>80</sup>. » Par conséquent, alors que les objets dans leur collection sont « lib[érés] effectivement [...] de la servitude d'être utiles », ce n'est pas le cas des écrits hétéroclites.

Ces éléments qui font de Chambernac un collectionneur quelque peu atypique ne l'empêchent pourtant pas de présenter de nombreux traits de ce type humain. Comme tous les collectionneurs, son « motif le plus caché [pour collectionner] pourrait peut-être se circonscrire ainsi : il accepte d'engager le combat contre la dispersion (*Zerstreuung*). » En effet, « le grand collectionneur, tout à fait à l'origine, est touché par la confusion et l'éparpillement des choses dans le monde <sup>81</sup>. » Le « grand ouvrage » du proviseur, tout particulièrement, peut être perçu comme une volonté d'ordonner des choses qui, autrement, seraient perdues dans une extrême confusion.

Walter Benjamin note également que « le collectionneur se perd, assurément. Mais il a la force de se redresser de nouveau au moindre souffle, au plus petit fêtu de paille et la pièce qu'il vient d'acquérir se détache comme une île de la mer de brume qui enveloppe ses sens <sup>82</sup>. » Chambernac ne fait pas exception à la règle. À quelques reprises, il semble perdu et indécis, par exemple lorsqu'il approuve l'élimination des quadrateurs (chapitre XLIII)

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>80</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 225.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 222.

pour les reprendre plus tard dans le cours de l'histoire ou lorsqu'il doute de son entreprise : « J'ai choisi, reprit Chambernac d'une voix lourde, le domaine de l'erreur et de la folie : comment en sortirai-je maintenant ? ». Mais il se ressaisit aussitôt : « Allons, allons, s'allégea-t-il, au travail au travail et n'y pensons plus<sup>83</sup>. »

L'attitude de Chambernac face à sa collection est proche de celle des autres collectionneurs. Walter Benjamin montre qu'

Aux yeux du vrai collectionneur, [...] les données « objectives » comme les autres [des détails de son histoire apparemment externe : les personnes qui l'ont possédé auparavant, le prix auquel il a été adjugé, sa valeur, etc.] – se combine[nt] dans chacune de ses possessions pour former une encyclopédie complète, une organisation du monde dont l'esquisse est le *destin* de son objet<sup>84</sup>.

Cette encyclopédie qui demeure virtuelle chez les autres collectionneurs, Chambernac la réalise en quelque sorte en écrivant son *Encyclopédie des Sciences inexactes*. Pour le proviseur et les collectionneurs en général, « les choses s'enrichissent avec la connaissance qu'il a de leur genèse et de leur durée dans l'histoire<sup>85</sup> » et la somme de ces connaissances génère « une organisation du monde ». Nous avons vu dans un précédent chapitre que les *EL*, par leur organisation en chapitres, forment un système totalisant. Or, nous pouvons dire que les *EL* présentent une mise en abyme : la collection en tant qu'« organisation du monde » est représentée dans un système totalisant qui organise le monde romanesque des *EL*.

Le proviseur est donc un collectionneur en même temps qu'un érudit. Il ne s'éloigne de ce type que dans son rapport aux langues : il n'étudie que les fous littéraires français car il « ne connaît[t] guère que cette langue<sup>86</sup>. » Alors que les érudits sont habituellement férus de langues anciennes, il ne connaît pas le latin, et se montre même vexé lorsque son secrétaire le lui rappelle.

Impossible toutefois de confondre Chambernac et un scientifique ou un savant. Tout d'abord parce que sa sphère d'étude n'est pas celle des sciences exactes et parce que sa méthode de travail n'a rien de celle des savants. Même s'il est systématique dans ses

<sup>83</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 141.

<sup>84</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 224-225.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>86</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 54.

recherches, ses critères de sélection sont caractérisés par l'approximation et la subjectivité. Sa démarche intellectuelle n'a rien de vraiment scientifique. Au moment où les deux collaborateurs finissent de traiter des quadrateurs, Chambernac et son secrétaire ont la conversation suivante :

- Alors vous êtes de l'avis de ma nièce, les quadrateurs ce n'est pas intéressant.
- Oui, monsieur.
- Alors je les supprime ?
- Je vous le suggère.
- Soit. Mais il y en a un que je ne supprimerai pas.
- Qui donc ?
- Jean-Pierre-Aimé Lucas, [...] <sup>87</sup>.

Le proviseur envisage à ce moment d'éliminer les quadrateurs de son inventaire sous prétexte que « ce n'est pas intéressant », argument peu rigoureux pour un scientifique ; de plus, le sauvetage de Jean-Pierre-Aimé Lucas indique que Chambernac chérit les excentriques, au contraire d'un savant pour qui il n'y a de science que de général.

### **Les « types humains » : des catégories perméables**

Les trois « types humains » (le fou, le fou littéraire et l'érudit/collectionneur) dont nous venons de traiter ne constituent pas des catégories hermétiques. Les fous littéraires sont souvent assimilés à des fous, si ce mot est pris dans ses deux acceptions les plus courantes : celle de « simple » excentrique et celle d'aliéné. Dans les *EL*, on doute de la santé mentale de l'érudit : Gramini le traite de « vieux fou <sup>88</sup> » dans une de ses prières alors qu'Astolphe déclare à Noémi que si son oncle « tombait entre les mains d'un aliéniste il l'internerait <sup>89</sup>. » Sur l'érudit plane la menace d'intégrer la catégorie des fous littéraires s'il publie à compte d'auteur un ouvrage auquel personne ne s'intéressera. Les fous littéraires quant à eux font état d'un savoir qui n'est pas étranger à celui des érudits.

À ces trois types il faut en ajouter un quatrième qui, en quelque sorte, les déplace et les englobe : celui de l'écrivain. Trouver des qualités proprement littéraires aux productions des fous littéraires a été la première préoccupation de Queneau. On cherche l'écrivain dans le fou littéraire et dans le fou tout court. L'indifférence et l'oubli qui sont le lot des fous littéraires guettent tous les écrivains. Enfin, nombre d'écrivains ont été taxés de folie, à tort

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 323.

ou à raison. Ce fut le cas de Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Guy de Maupassant, Gérard de Nerval, Antonin Artaud, pour n'en citer que quelques-uns.

C'est que ces quatre types humains ont plus en commun qu'il peut y paraître au premier abord. Ils sont tous isolés, à des degrés divers, que ce soit physiquement ou mentalement. Le travail érudit se déroule dans la solitude, de même celui du fou littéraire et de l'écrivain. L'aliéné, s'il n'est pas nécessairement isolé des autres, se replie sur lui-même et devient inaccessible pour autrui comme autrui le devient pour lui. Ils dérangent tous plus ou moins parce qu'ils ont quelquefois des idées ou des comportements anticonformistes.

Mais ce qui les rapproche vraiment est ailleurs : ils construisent tous à leur manière des *systèmes globalisants*. Nous venons de voir comment l'érudit/collectionneur agence ses objets de collection et les connaissances qu'il a sur eux en « une encyclopédie complète, une organisation du monde<sup>90</sup>. » Les fous littéraires, s'il s'avère difficile de trouver des points de comparaison entre eux, ont cependant ceci de commun : ils ont tendance à créer des systèmes totalisants arc-boutés sur une vaste explication du monde. Les écrivains sont bien souvent aussi des créateurs de totalité : les romans<sup>91</sup> présentent des univers qui, tout imaginaires et fictifs qu'ils soient, n'en sont pas moins des mondes en quelque sorte autarciques, se suffisant à eux-mêmes et existant en toute autonomie. Nous avons montré comment les *EL* forment un système composé d'éléments fortement organisés.

L'aliéné n'est pas le moindre des inventeurs de systèmes. En un sens, il est peut-être celui qui pousse à son extrême limite le besoin d'organiser le monde. Pour le collectionneur, « le monde est présent et, qui plus est, rangé dans chacun des objets qu'il possède. Mais rangé selon un agencement surprenant et même incompréhensible au profane<sup>92</sup>. » Chez l'aliéné, le monde qu'il a organisé est tout intérieur, mais ne correspond pas à la structure mentale de tout un chacun, si bien qu'il ne dispose d'aucune base sur laquelle établir la communication avec l'extérieur, le comprendre et s'y intégrer. Il se trouve ainsi isolé de ses semblables qui le taxent de folie.

Parlant des fous littéraires, Chambernac disait qu'ils étaient dotés d'un « appétit pour la synthèse<sup>93</sup>. » Or, le fou, l'écrivain et l'érudit/collectionneur en sont également pourvus. Ces systèmes sont perçus comme dérangeants ou menaçants par les contemporains

<sup>90</sup> Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 225.

<sup>91</sup> Nous pourrions également parler de pièces de théâtre et de recueils de poésie, car le dramaturge et le poète créent aussi des images organisées du monde.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>93</sup> Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 141.

de ces individus forgeurs de systèmes, parce qu'ils remettent en cause les explications du monde, de l'histoire, de la nature, de la grammaire généralement acceptées. La réception des nouvelles idées par les contemporains dépend grandement de l'intention de son auteur. Quand il ne vise pas à être diffusé dans le public, le système du monde reste sans conséquence et son créateur n'est pas inquiété, c'est le cas de l'érudit/collectionneur. Lorsqu'il ne prétend pas réfuter les explications du monde déjà acceptées, il reste également sans conséquence, comme dans le cas de l'écrivain dont le système du monde demeure du domaine de l'imaginaire. Cependant, quand il s'oppose aux idées reçues, ce système et son auteur peuvent paraître inquiétants, ils sont alors accueillis défavorablement par les contemporains. Quand le système proposé paraît trop fantaisiste, son auteur n'est tout simplement pas pris au sérieux. C'est le cas des fous littéraires. Leur isolement institutionnel et social relatif est donc directement imputable aux règles conjoncturelles qui, dans une société donnée, président à l'acceptabilité des idées.

## **CONCLUSION**

L'œuvre de Raymond Queneau et son rôle dans l'histoire littéraire sont généralement mésestimés. Il suffit de consulter quelques manuels d'histoire de la littérature pour constater la petite place qu'il y tient ou, dans le pire des cas, son absence. Même ceux qui s'intéressent de près à la littérature sous-estiment son apport à l'histoire de cette discipline. Au chapitre du traitement de la langue, la contribution de Louis-Ferdinand Céline a bien davantage retenu l'attention du public et de la critique. La publication de *Voyage au bout de la nuit* un an avant *Le Chiendent* (1933) a fondé « le malentendu qui entoure encore l'œuvre romanesque de Raymond Queneau<sup>1</sup> », et selon lequel l'importance de la rupture avec la langue traditionnelle chez ce dernier est moindre que chez Céline. Les personnages queniens sont fréquemment perçus comme manquant de profondeur et l'humour du romancier a trop souvent rimé pour certains lecteurs et critiques avec légèreté, frivolité et inconséquence. Il est par ailleurs perçu comme un écrivain non engagé, même par des amateurs de son œuvre : « Des exégètes, des chantres de Queneau [...] s'obstinent à clamer : "Queneau ne faisait pas de politique"<sup>2</sup>. » Mais le regain d'intérêt que montre la critique depuis quelques années pour l'œuvre quenien indique à lui seul que ce purgatoire touche à sa fin. Nous avons tenté de montrer, tout au long de ce travail, comment les *EL* sont le résultat de la position de leur auteur dans le champ littéraire et dans l'espace sociohistorique européen des années trente.

### **Une structure et un personnel romanesque en pleine (r)évolution**

Si le roman domine la scène littéraire depuis déjà longtemps lorsque Queneau entreprend la rédaction des *EL*, il est à ce moment en profonde mutation. Le XIX<sup>e</sup> siècle, qui avait vu son épanouissement spectaculaire, l'avait fortement lesté de conventions incontournables et impératives. Proust et Joyce sont parmi les premiers à secouer leur joug. Le surréalisme, profondément ennuyé par ce genre trop « terre à terre », le relègue aux oubliettes et porte aux nues la poésie, seule capable de laisser libre cours à la fantaisie de l'imagination. Queneau, à qui ne conviennent pas les conventions du roman traditionnel et qui cherche à se distinguer du surréalisme, contribue à la mise en question du genre. Il bride la forme par une structure très rigide et applique une règle des « quatre unités », qui donne à chaque chapitre du roman le statut d'un poème dans un recueil de poésie : chaque chapitre

<sup>1</sup> Jean-Pierre MARTIN, « Raymond Queneau : le roman à voix basse », *Poétique*, n° 99, septembre 1994, p. 291.

<sup>2</sup> Noël ARNAUD, « Les choix politiques », *Magazine littéraire*, n° 228, 1986, p. 44.

a son existence propre, sa personnalité intrinsèque, mais trouve sa signification finale et ultime dans l'ensemble du texte.

Dans les *EL*, Raymond Queneau nous propose des personnages qui sortent de l'ordinaire, comme en témoigne notre présentation de chacune des équipes. Ces personnages hauts en couleur, étranges et extravagants, sont une des manifestations les plus éclatantes de l'influence surréaliste dans l'œuvre quénienne. Cette influence marque chacun des portraits physique, vestimentaire, psychologique et biographique que l'écrivain fait de son « personnel romanesque ». Queneau décrit succinctement et ne poursuit plus le seul objectif d'informer le lecteur ou de lui faire comprendre les personnages. Il esquisse, caractérise, à l'aide de mots ou d'expressions qui vont à la fois *dire* et *amuser*. On comprend pourquoi les mots chez Queneau sont si importants : non seulement ils doivent faire rire, mais ils résument, condensent la vision. Le romancier veut dire beaucoup avec le moins de mots possibles. L'art de Queneau est pour une grande part dans la suggestion. C'est qu'il cherche aussi à secouer la paresse du lecteur, à stimuler son imagination, une faculté qui, selon les surréalistes, s'est atrophiée dans le roman traditionnel. Les personnages et leur comportement sont au service de cette conviction : bizarres et inattendus, personnages et comportements sont d'autant moins expliqués qu'ils auraient besoin de l'être pour se voir pleinement compris. L'intention de l'auteur est là : c'est à partir de quelques mots ou phrases que le lecteur doit déceler le non-dit, combler les nombreuses lacunes (volontaires) de la narration pour reconstituer la personnalité de chaque personnage et comprendre les gestes posés. Queneau refusait de tout expliquer au lecteur, et ses personnages sont l'exact reflet de cette volonté. En outre, l'écriture de Queneau est le reflet d'un autre refus : celui des personnages traditionnels. Les personnages de type balzacien font place chez le lecteur de Freud à des personnages au caractère complexe et déroutant, à la dualité très marquée. Le héros n'échappe pas à ces profondes mutations : Chambernac, héros des *EL* presque malgré lui, n'a pas les caractéristiques du héros traditionnel. Loin d'être jeune et plein d'espoir en l'avenir, le proviseur est souvent ridicule et objet de pitié pour les autres. Seul son grand ouvrage, qui apparaît comme la grande quête de l'œuvre, identifie Chambernac comme le héros du roman. Queneau a manifestement fait sien la révolte surréaliste par rapport au personnage traditionnel et créé des personnages non-traditionnels pour un roman indiscutablement non-traditionnel, les *EL*. Conformément aux vœux de l'écrivain, le lecteur des *EL* ne peut se contenter d'une lecture sommaire du roman et doit interpréter l'œuvre pour en retirer une signification.

Au-delà de la structure d'ensemble, ce sont donc les différents éléments constitutifs de l'histoire qui donnent au roman quénien son originalité. Les personnages, les situations dans lesquelles ils se retrouvent, les cahots de la narration, parce qu'ils s'écartent des conventions du roman traditionnel (notamment de l'impératif d'illusion romanesque), du même coup, en font une critique radicale. D'autre part, les portraits physique et psychologique, parce qu'ils sont tributaires du refus surréaliste du roman, révèlent le rapport complexe de Queneau au groupe dont il s'est exclu : une part de son œuvre rejette l'idéologie surréaliste, tandis que l'autre en porte l'empreinte indélébile sur le plan esthétique. La structure de l'œuvre et la construction des personnages marquent d'une part une rupture avec la conception traditionnelle du roman, d'autre part une prise de distance avec le surréalisme.

### **Pour un renouvellement de la langue**

Plus qu'à tout roman, poème ou thème, c'est au traitement de la langue qu'on associe le plus souvent le nom de Raymond Queneau. C'est à juste titre, car la langue est au cœur des préoccupations de Queneau, qui a consacré à cette question de nombreux articles et beaucoup de réflexions. Son souci principal était de rénover un français littéraire devenu langue morte, désormais inapte à rendre compte de la réalité et des sensibilités de son époque. Sa rénovation de la langue, déjà à l'œuvre dans les *EL*, touche dans un premier temps le vocabulaire. Le romancier francise des mots de langues étrangères, crée des néologismes et joue constamment avec les niveaux de langue, mélangeant les registres familier et soutenu dans un même paragraphe ou une seule phrase. Ensuite, l'écrivain s'applique à transformer la syntaxe, entreprise qu'il partage avec Louis-Ferdinand Céline. Le néofrançais dont rêvait Queneau et dont il a écrit qu'il « s'agi[ssait] [...] très exactement du passage, pour une langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement), de la phase orale à la phase écrite<sup>3</sup> », parce qu'il se fondait véritablement sur la forme orale de la langue, ne pouvait éviter une réforme de la syntaxe, car l'oral a ses propres règles syntaxiques, qui diffèrent considérablement de celles de l'écrit. En troisième lieu, la rénovation du français implique une modification de l'orthographe, allant vers une « ortographe fonétique », capable de représenter la poésie du français oral. Ces modifications du français écrit ont de nombreuses répercussions. Le rire, tout d'abord, que Queneau cherche

<sup>3</sup> Raymond QUENEAU, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 14.

à provoquer à la moindre occasion. Ensuite, le romancier, en déjouant les règles du français écrit, oblige son lecteur à prendre conscience de ces règles et de ce que celles-ci ont de conventionnel, attirant son attention sur ce qu'elles ont de contraignant et de virtuellement répressif. Outre l'inscription d'une sorte de folie douce dans la langue, le travail sur la langue permet aussi de présenter l'écriture comme le lieu idéal de l'invention langagière. Les fous littéraires, qui innovent par la langue, sont en ce sens des écrivains à part entière. Enfin, le rire quenien est une forme de sagesse devant une vie souvent absurde : l'écrivain montre que, grâce à cette attitude en quelque sorte philosophique, tout un chacun peut garder raison.

L'auteur des *EL* manie les procédés littéraires à la façon d'un virtuose : défilant en cortège allitérations, assonances, métaphores, énumérations, calembours pour le plus grand plaisir du lecteur. Mais certains usages sont plus graves et plus lourds de conséquences. Trois métaphores présentes dans le roman sont particulièrement significatives. La première est celle du garagiste engraisant son champ avec un canal venant des toilettes sèches de son établissement, image de l'attitude chambernacienne à l'égard des fous littéraires : il s'agit d'une invitation à la tolérance face aux écrits de Pierre Roux. La description du travail d'Astolphe est elle aussi une métaphore du travail de Chambernac : tous deux ont pour objectif de sauver les « vieux papiers ». Enfin, la dissolution de Purpulan dans les eaux de la Seine est à la fois une métaphore de l'évanouissement des ambitions de Chambernac qui n'arrive pas à faire publier son manuscrit et la métaphore de l'effacement des fous littéraires dans l'histoire. Ces métaphores autoréflexives permettent au lecteur d'établir des analogies et d'expliquer des événements qui resteraient sans elles insolites et énigmatiques.

L'onomastique constitue une autre facette de la lutte du romancier pour une rénovation de la langue. Nous avons identifié trois types de noms dans le roman : les noms renvoyant à une réalité matérielle, ceux renvoyant à une idée et ceux renvoyant à la tradition biblique. Les patronymes Gramini et de Cramm appartiennent à la première catégorie puisqu'ils font référence aux graminées dans le premier cas et aux déchets dans le second. Clémence, dont le prénom est associé à la tolérance et au pardon, fait partie de la deuxième catégorie. La plupart des noms des membres de la famille Limon-Chambernac appartiennent à la tradition biblique : Daniel, Agnès, Noémi, le baron Salomon Hachamoth, Agathe de Chambernac. Parce que ces noms ont un référent, le lecteur qui connaît ce référent sait déjà quelque chose de ces personnages et peut dans une certaine mesure

anticiper la suite des événements. Il y a donc un *réinvestissement* du signifiant par le signifié. Queneau, pour qui le français écrit contemporain est une langue morte notamment à cause de la démotivation des signes, trouve par ce moyen une autre façon de valoriser le blason d'un nouveau français écrit.

### **L'aventure intellectuelle dans les *EL***

Il ne peut être question des fous littéraires très longtemps sans que le nom de Raymond Queneau ne soit tôt ou tard mentionné, même aujourd'hui. Il a révolutionné le domaine de la recherche sur les fous littéraires grâce à cette étrange fiction que sont les *EL*. De ces prédécesseurs bibliographes Charles Nodier, Octave-Joseph Delepierre et Gustave Brunet, le romancier hérite une attitude critique face aux écrits aberrants et une conscience des dérapages possibles dans l'identification des fous littéraires. À Champfleury et aux biographes des fous littéraires, Queneau emprunte leur attitude bienveillante et leur souci de chercher l'originalité dans leurs textes.

Chambernac, l'érudit des *EL* passionné des fous littéraires, cherche d'abord à définir la notion de folie littéraire et trouve son point de départ dans les considérations de Charles Nodier sur cette catégorie d'écrivains. Le lecteur découvre en même temps que Purpulan les critères d'élection présidant au choix des hétéroclites. Tout au long du roman, Chambernac livre ses réflexions et le résultat de ses recherches. Mais la notion de folie littéraire est constamment brouillée à cause du mélange entre les termes de folie et de folie littéraire. En effet, les personnages emploient presque systématiquement le premier pour désigner le second, ce qui a pour effet de créer de la confusion. De plus, le champ lexical de la folie est omniprésent dans l'œuvre, et cette surabondance d'occurrences a pour effet de distinguer la folie « tout court » (l'aliénation) de la « simple » excentricité et de la folie littéraire. Cette profusion d'emplois a pour conséquence de relativiser la catégorie des hétéroclites : les fous littéraires n'étaient pas tant des « fous » que des individus aux idées et aux comportements excentriques.

Chambernac a mérité une place toute spéciale dans notre travail parce qu'il est le héros de cette aventure intellectuelle, même s'il s'agit d'une sorte d'anti-héros. La nature de son travail, l'objet de ses recherches et ses habitudes de vie et de travail en font un érudit typique. Mais il est en même temps un collectionneur, au sens donné par Walter Benjamin à ce terme. Il accumule des objets tout en les désinvestissant de leur fonction et en établissant un lien fort entre les objets semblables de sa collection. La collection de

Chambarnac présente cependant quelques écarts par rapport à la conception benjaminienne. Par exemple, les ouvrages des fous littéraires sont lus : ils ne sont donc pas totalement dépouillés de leur fonction initiale. Malgré tout, Chambarnac entre dans la catégorie des collectionneurs.

Pour Benjamin, la collection forme un système englobant. Cette considération nous ramène aux autres « types » humains présentés par les *EL*. L'érudit/collectionneur a un point en commun avec le fou, le fou littéraire et l'écrivain : ils éprouvent tous le besoin d'organiser le monde dans une vision totalisante. Nous avons vu que le romancier crée un monde qui a sa propre autonomie. Le fou littéraire explique le devenir du monde, de l'univers, de l'histoire ou de la langue en l'intégrant dans une vue globale. Quant à la « vraie » folie, nous avons vu qu'elle porte la création à son paroxysme : le fou habite le monde qu'il s'est inventé jusqu'à se couper complètement de ses semblables.

### **Un roman dans l'air du temps**

L'étude du roman révèle une œuvre tout à fait de son temps. Écrite dans les années trente, elle témoigne des préoccupations de son époque en ce qui a trait au genre romanesque. Queneau poursuit le travail de remise en question du roman réaliste entrepris par les romanciers de la génération précédente. De plus, les *EL* font partie des premières œuvres à questionner les principes surréalistes de création littéraire. La psychologie des personnages queniens indique un lecteur des travaux de Sigmund Freud dont les ouvrages ont commencé à être diffusés en France dans les années de formation de Queneau, c'est-à-dire dans la deuxième moitié des années 1910. Sa volonté de réformer le français écrit n'est probablement pas étrangère à la grande désillusion qui a suivi la Première Guerre mondiale et qui a mené à la formation des groupes dadaïste et surréaliste. Alors que les surréalistes avaient limité au signifié leur révolution des moyens usuels d'expression, Queneau l'étend au signifiant. Quant aux différents types humains présents dans le roman, leur excentricité a sans doute tout à voir avec le contexte socio-historique des années trente, marqué par la montée du fascisme et des ligues d'extrême-droite. Le fascisme repose sur l'effacement de l'individu au profit d'un pouvoir central totalitaire : dans une telle doctrine, l'être humain ne doit plus avoir ni personnalité, ni spécificité. Aucun signe distinctif ne doit le distinguer de la masse de ses semblables. Tout, dans les *EL*, s'insurge contre une telle pensée, à commencer par les chapitres du roman, tous plus différents les uns que les autres. La règle des quatre unités (de temps, de lieu, d'action et de « genre ») permet cette différenciation.

Chaque chapitre affiche et affirme sa différence. En créant Chambernac, Purpulan, Bossu, Clémence ou encore Agnès, pour ne nommer que ceux-ci, Queneau crée des personnages fortement individualisés. En évoquant Jean-Pierre Brisset, Pierre Roux, Berbiguier de Terre-Neuve du Thym et Paulin Gagne, le romancier met en scène non seulement des êtres à la personnalité très marquée, mais il puise à même les individus les plus originaux d'une société, ceux qui risquent le moins de se fondre dans la masse. Queneau va à l'extrême de l'hétéroclite pour sauver la valeur de l'individu. Son roman est un hommage au peuple juif et un acte de résistance face aux violences dont il commence à être victime, mais aussi un acte de résistance face aux idéaux fascistes d'oppression de l'individu. Ainsi, pour le lecteur attentif des *EL*, la phrase « ne parlons pas de politique<sup>4</sup> » que Queneau fait dire à Chambernac, puis à Gramini, apparaît comme une litote, c'est-à-dire qu'elle ordonne le silence sur la politique pour signifier qu'il ne sera question que de cela, ou presque.

Ce travail n'a pas, bien entendu, la prétention d'être une étude complète des *EL*. De nombreuses pistes d'exploration s'offrent encore à qui voudrait sonder plus avant le cinquième roman de Queneau. Nous n'avons que peu abordé la question du contexte historique et économique dans lequel se déroule l'histoire. Il serait fécond de se pencher sur l'histoire politique de la France afin de mieux comprendre le déroulement des événements entourant la création du Front populaire en 1934, plus particulièrement les émeutes du 6 février 1934 au cours desquelles le personnage d'Agnès meurt. Tout le roman pourrait aussi être lu à partir du point de vue d'Agnès : la fondatrice de la N.S.C. a des liens spécifiques avec les fous littéraires et avec les différents personnages, elle inscrit un regard féminin dans un univers romanesque essentiellement masculin. L'analyse des liens existant entre le narrateur et les personnages pourrait aussi être développée plus que nous ne l'avons fait.

L'intérêt de Queneau pour les fous littéraires a duré presque toute la vie de l'écrivain. Cette passion s'est manifestée sous diverses formes dont la première est bien sûr les recherches à la Bibliothèque Nationale qui ont duré près de deux ans et qui ont abouti à un ouvrage savant intitulé *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, enfin publié en 2002 par Gallimard. La correspondance échangée avec André Blavier et les articles de revue publiés sur les fous littéraires sont d'autres témoignages de cet intérêt. Les *EL* n'ont

<sup>4</sup> Raymond QUENEAU, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1938, p. 35 et 74.

cependant été considérés jusqu'à maintenant par les critiques que comme une des diverses manifestations de cette passion, et les études portant sur les rapports entre Queneau et les fous littéraires traitent le roman comme tel, c'est-à-dire comme un document de plus pour comprendre l'évolution de l'écrivain. Nous espérons avoir montré dans cette étude que les *EL* ne peuvent être considérés ainsi : contrairement aux essais et aux articles de périodiques, les *EL* sont une œuvre de création et peuvent (et doivent) être étudiés pour ce qu'ils sont, un roman, avec tous les moyens à la disposition des chercheurs en lettres. Nous espérons voir dans l'avenir d'autres chercheurs s'intéresser à la littéarité de cette œuvre étrange et fascinante.

# BIBLIOGRAPHIE

## CORPUS PRIMAIRE

### A- Œuvre étudiée

QUENEAU, Raymond, *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1938, 337 p.

### B- Autres textes de Queneau considérés

QUENEAU, Raymond, « Comprendre la folie », dans Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 151-164.

QUENEAU, Raymond, « La Petite Gloire », dans *Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1981, p. 29-36.

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, 340 p.

QUENEAU, Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 89-96.

QUENEAU, Raymond, « B. [Prière d'insérer] », *Appendices de Gueule de pierre*, dans *Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1286-1287.

QUENEAU, Raymond, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002, 448 p.

### C- Anthologies des fous littéraires

BLAVIER, André, *Les Fous littéraires*, Paris, Éd. des Cèdres, 2001, 1152 p.

BRUNET, Gustave, *Les Fous littéraires : essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. V-XI.

CHAMPFLEURY, *Les Excentriques*, Michel Lévy frères, 1852, 373 p.

DELEPIERRE, Joseph Octave, *Essais bibliographiques sur l'histoire littéraire des fous*, Londres, Trübner & Co., 1860, 184 p.

NODIER, Charles, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », dans *L'Amateur de livres*, Le Castor Astral, « Les Inattendus », 1993, p. 63-89.

## CORPUS SECONDAIRE

### A- Théorie et histoire littéraires

- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 972 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1998, 576 p.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, 217 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, 385 p.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, 188 p.
- DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, 223 p.
- GODARD, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-91.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 115-167.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, 192 p.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.
- KÖHLER, Érich, *Le Hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986, 128 p.
- LESCURE, Jean, « Petite histoire de l'OuLiPo », dans *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 28-40.
- POPOVIC, Pierre, « Littérature et sociocritique au Québec : horizons et point de fuite », dans Louise MILOT et François DUMONT (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 207-239.
- POPOVIC, Pierre, « Paulin Gagne, le poète qui faisait rire de lui », dans *Tangence*, n° 53 (décembre 1996), p. 76-101.

POPOVIC, Pierre, « Hommages collatéraux. Archéologie d'une catégorie indiscreète : le fou littéraire, l'excentrique (Nodier, Champfleury, Queneau, Blavier) », *Que vaut la littérature?*, Québec, Éd. Nota Bene, 2000, p. 161-185.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966, 539 p.

### **B- Ouvrages généraux**

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 634 p.

BARRET-KRIEGEL, Blandine, *La Défaite de l'érudition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 352 p.

CHEMAMA, Roland (dir.), *Dictionnaire de psychanalyse : dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, 308 p.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Œuvres complètes*, Volume XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 273-338.

FREUD, Sigmund, « Le problème économique du masochisme », *Œuvres complètes*, Volume XVII, 1992, p. 9-23.

GASNAULT, Pierre, « Motivations, conditions de travail et héritage des Bénédictins érudits de la congrégation de Saint-Maur », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 186, janvier-juin 1985, p. 13-23.

JAMEUX, Dominique, article « Sadisme et masochisme », Alain Aubry (dir.), *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995-1996, p. 469-471.

*Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIXe siècle et du XXe siècle (1789-1960)*, article « limon », Paul Imbs (dir.), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, p. 1234.

SCHLANGER, Judith, « L'érudition et ses ennemis », *Poétique*, n° 99, septembre 1994, p. 277-289.

### C- Études sur Raymond Queneau

ARNAUD, Noël, « Les choix politiques », *Magazine littéraire*, n° 228, 1986, p. 44-46.

AUDEGUY, Stéphane, « Queneau et les fous littéraire : le fils, le père et la littérature », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, p. 217-232.

BENS, Jacques, « Queneau oulipien », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, p. 22-33.

BLANK, Andreas, « Discours émotif et discours contrastif : la transposition du français parlé dans *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline et dans *Le Chiendent* de Raymond Queneau », dans *Colloque international de Toulouse : L.-F. Céline (1990)*, Paris, Du Lérot, 1991, p. 33-46.

BRINBERG, Jacques, « La politique, la mieux partagée des sciences inexactes. Une lecture des *Enfants du limon* », dans *Raymond Queneau et/en son temps. Actes du 3<sup>e</sup> colloque international Raymond Queneau, Temps mêlés*, n° 35-36, 1987, p. 124-141.

CALAME, Alain, « *Les Enfants du limon* ou du bon usage des bâtards », *Lettres Nouvelles*, fasc. 5, novembre 1971, p. 174-180.

CALAME, Alain, « *Les Enfants du limon* et la constellation du chien », *Europe*, n° 650-651, 1983, p. 65-76.

DEFAYS, Jean-Marc, « En deçà et au-delà du carnavalesque. Le cas des *Enfants du limon* de Queneau », *Temps mêlés*, n° 65-68, 1996, p. 27-40.

GODARD, Henri, « Raymond Queneau dans le roman français du XX<sup>e</sup> siècle », *Préface aux Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. IX-LVIII.

MARTIN, Jean-Pierre, « Raymond Queneau, le roman à voix basse », *Poétique*, n° 99, septembre 1994, p. 291-300.

QUENEAU, Anne-Isabelle, *Album Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 320 p.

ROUBAUD, Jacques, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, p. 42-72.

SAINTMONT, Jean Hugues, « *Les Enfants du limon* et le mythe de la Rédemption », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 8-9, 1952, p. 93-95.

SIMONNET, Claude, « Note sur *Les Enfants du limon* », dans Andrée Bergens (dir.), *Les Cahiers de l'Herne : Raymond Queneau*, n° 29, 1976, p. 192-194.

SHIOTSUKA, Shuichiro, *Les Recherches de Raymond Queneau sur les « fous littéraires »*. – *L'Encyclopédie des Sciences Inexactes, un événement dans le vie intellectuelle de l'écrivain* –, Paris, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 2000, 408 p.

VELGUTH, Madeleine, « Belles gosses, dévoyés, excentriques et chics types : les personnages tragi-comiques des *Enfants du limon* », *Temps mêlés*, n<sup>os</sup> 150+65/68, 1996, p. 41-48.

VELGUTH, Madeleine, « Notice aux *Enfants du limon* », *Œuvres complètes. Tome II. Les romans de Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1591-1614.

VELGUTH, Madeleine, « Introduction », dans Raymond Queneau, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la nrf », 2002, 448 p.

#### **D- Divers**

« La Genèse », dans *La Bible*, Montréal, Société biblique canadienne, 1988, p. 23-78.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1962, 192 p.

de NERVAL, Gérard, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, 1392 p.

