

FICTION ET DICTION :
Zazie dans le métro, de Raymond Queneau.

Maria da Conceição Varela
Universidade do Minho

1. L'expérience romanesque

Si la lecture d'un roman de Queneau surprend, d'emblée, par l'apparent manque de sérieux issu d'un univers dérisoire, féérique, caractérisé par la plaisanterie et la contrepèterie, une approche resserrée révèle pourtant que le jeu et la fantaisie ne sont nullement gratuits et, qu'au contraire, le divertissement y est rigoureusement balisé et intentionnellement semé de perles de culture. *Zazie dans le métro*, publié en 1959, chez Gallimard, exemplifie cette indéfinition substantielle, ce manifeste chaos d'idées et de forme où le subjectivisme régnant conduit, néanmoins, au roman poétique, au roman onirique et philosophique. Les personnages, marqués par l'humour et l'équivoque générale, contribuent à la démystification d'un univers où la parole ébranle en permanence le mythe, dans la découverte par l'interrogation. Une partie du contemporain, avec sa misère morale et sa précarité psychologique, s'ouvre sur le néant existentiel qui nous fait effleurer la magie mais aussi le tragique, par la force de l'esthétique du contraste d'une oeuvre qui, nonobstant, est supposée nous faire rire. C'est que l'ivresse de la découverte décelée dans un discours empreint de la grossièreté, de la brutalité, de la franchise et du dynamisme du langage quotidien, saisit les idées de même que la forme verbale d'appréhension du monde, et généralise la sensation de désarticulation, d'instabilité. La déformation des mots et les subséquentes incorrections orthographiques contaminent la phrase (y compris dans ses constituants morphologique et sémantique), le discours, la langue française et le style romanesque calqué le plus possible sur ce langage parlé qui fait ici, d'abord, le triomphe du formalisme, avec virtuosité. De même qu'il aère le langage, ouvert sur l'expérience ludique et poétique, Queneau libère l'écrit romanesque traditionnel du carcan grammatical et stylistique qui l'oppose avec virulence aux facéties expressives de l'oral. En proposant d'écrire comme on parle, Queneau vise, par *l'expérience phonétique*, appelée *néo-français*¹, à réduire la distance entre l'oral et l'écrit – par une triple révolution: lexicale, morphosyntaxique et orthographique – et, surtout, à rafraîchir la littérature par l'instauration de *l'expérience*, notamment dans le domaine *romanesque* où le langage s'avère ainsi, en même temps, moyen de communication et objet de réflexion.

En fait, la remise en cause de l'écriture romanesque n'est pas inédite; Flaubert, Lewis Carroll, James Joyce, Valéry, Breton, Céline et Vian, entre autres, pensent, avant Queneau, l'oeuvre sous cet angle. Cependant, le texte quenien s'inscrit dans un contexte linguistique national précis: les propositions de simplification de l'orthographe française, surgies depuis le début du siècle et réduites au débat stérile qui, sous la pression acharnée des conservateurs, voue la question au *statu quo*. L'illogisme de la norme orthographique française, indépendamment de la norme phonologique, persiste à maintenir, voire augmenter, la distance entre le système de communication orale et celui de l'écrit; ceci depuis le XIX^e siècle, la centralisation du pouvoir sous l'Empire. La suggestion de tout linguiste fonctionnaliste qui appelle à la simplicité de la communication écrite, par l'adoption d'une langue aux graphies phonologiques réduisant l'équation phonie/graphème, est évidemment redécrite et réinterprétée

¹ Projet issu de la constatation du monopole et de la supposée précellence de *l'écrit* qui, progressivement, creuse le fossé entre les *deux langues* qui coexistent au sein de la *langue française*: le français institutionnel, appelé bon usage, et le français *parlé* – celui de la pratique courante quotidienne.

par le Queneau romancier et poète. Les concepts matériels lexicaux (pour reprendre une terminologie jakobsonienne)², soit la réalité formelle immédiate de la question linguistique, ne sont nullement méconnus; ce qui change dans le contexte poétique, c'est le mode de présentation du monde, traduit ici en concepts relationnels grammaticaux (pour persister dans la caractérisation jakobsonienne³ où les données matérielles de la question orthographique ne changent pas; seules varient leurs relations mutuelles, leur description poétique qui situe ainsi la question entre réalité et fantaisie.

Les formalistes poseront, du reste, ce travail de la langue entre la valeur référentielle/cognitive et la fiction linguistique dans lesquelles s'inscrit le signe, expliquant que cette réorganisation de la matière linguistique en structures relationnelles (poétiques) ne doit son existence qu'au langage seul. Nul doute que ni la polémique de la langue française, ni la fiction linguistique ne sont chez Queneau uniquement et exclusivement représentées; et aucune de ces deux possibilités de travail sur le signe, ici considérées, n'a été privilégiée par le texte quenien. La preuve en est dans l'équilibre déroutant (à la lecture) que Queneau a su assurer entre les composantes grammaticales et le discours imagé du texte. En effet, tout langage – et surtout le texte littéraire – est constitué non seulement de signes, mais également de symboles. Et notre propos étant de répondre à la question “ Qu'est-ce qui fait de cet énoncé, centré *a priori* sur un aspect du langage humain, une oeuvre littéraire ? ”, l'on essayera, par conséquent, d'y répondre, par une approche de la totalité du texte, de l'esprit d'ensemble de l'acte poétique quenien, donc au-delà des mots et de la syntaxe.

2. L'expérience phonétique

Dans *Zazie dans le métro*, l'expérience phonétique qui confère à l'écriture quenienne le dépaysement verbal, dans le lieu de conventions qu'est l'écrit français traditionnel, au surplus romanesque, postule en fait une continuité et non la rupture entre l'usage oral et l'usage écrit de la langue, en somme l'abolition des “frontières entre ce qui se parle et ne s'écrit pas, et ce qui s'écrit et ne se parle pas.” “L'approvisionnement de l'enfant –Zazie, en l'occurrence pour son apprendre à parler-penser, fait grâce à la verbalisation par les adultes qui lui parlent de ses/leurs expériences du monde”⁴, justifie entièrement l'argument d'une narration faite à partir de dialogues: enfant/adultes et adultes/adultes. Dans ces dialogues, l'acte de profération situe la phrase par rapport à la réalité extérieure, la réalité intérieure et la réalité normative du langage, objet et moyen d'interrogation par le délire verbal de la création ou jeu phonique, morphologique et syntaxique, ainsi que jeu étymologique et encyclopédique. Ajoutons à cela le jeu néologique et sémantique qui simule l'apport lexical populaire, argotique, puis étranger dans le français; qui permet, de plus, la création de mots-valises (“midineurs”, “salonsalamanger”, etc.) et l'exercice libre de l'aptitude quenienne à la pratique et/ou spéculation scientifiques (l'exemple des racines gréco-latines et langues étrangères: “polygène”, “lessivophiles”, “sommivore”, “psittacoanalyse”, “quidnappeurs” versus “kidnapping”, etc.). De même, le jeu de mots dans lequel s'inscrit, entre autres, le calembour homophonique ou polysémique (“vulgue homme Pécusse” (vulgum pecus), “violation de domicile et de femme”, etc.) alimente le dépaysement verbal; mais il avertit, surtout, contre l'impossibilité de l'application à l'énoncé intégral d'une grammaire des textes et des dialogues, la relativité de l'intérêt linguistique mise d'emblée en exergue par le jeu verbal onomasiologique, puis par le comique lexical, grotesque et rhétorique.

²1977, p.90.

³ Ibid.

⁴ Laurence Lentin, *Pour une théorie de la langue française*, Paris, éd. du CNRS, 1990, p.113.

Au reste, le travail du matériau sonore d'une langue ne passe pas seulement par l'expérimentation du système phonologique. L'expressivité comme moteur de l'évolution des sons se perd dans la transcription écrite globale, où l'on ne retrouve que sporadiquement trace de la dialectique de l'arbitraire et de l'expressif (dans le conflit entre les besoins de l'expression subjective et la clarté (conventionnelle) que rend nécessaire le rythme rapide de la communication), mais où l'on méconnaît globalement les corrélations significatives intonation /syntaxe et intonation/sémantique.

L'étrangeté graphique de l'agglutination syllabique, bien qu'expressive, ne peut porter à elle seule une marque de réalisme. Tant et si bien que l'option graphique s'applique plutôt à correspondre à la valeur stylistique de maints autres procédés; le jeu est poétique: c'est la graphie pour la graphie, le phénomène de coagulation qui suggère au lecteur l'idée d'accélération rythmique ou l'indissociabilité mentale que révèlent les personnages à propos de certaines entités: "Singermaindépré", "salonsalamanger", etc. De fait, l'absence de référence au facteur intonation, soit aux variations de hauteur du ton laryngien qui forment la courbe mélodique d'une phrase, prive le texte des précieux éléments d'information affectifs, connotatifs et esthétiques, par lesquels les sentiments s'unissent à l'expression des idées.

Alliés à l'absence de systématisation ("dacor"/"dakor"; "autt chose"/ "ottchose"; "ptètt"/"ptètt", etc.) et aux notations phonétiques lacunaires (d'autres phénomènes importants relevant du français populaire et argotique ne sont pas représentés), ces signaux font la caractéristique de l'art poétique quenien où la création advient essentiellement de la démarche suggestive, et non mimétique. Le contraste permanent entre le discours travaillé de Queneau et l'apparent discours en style parlé, la confrontation entre le style de la langue classique (en redondances, inversions et métaphores) et le goût accru pour les connotations et les transformations verbales de l'oralité, attestent la renonciation de Queneau à mettre sur pied, sérieusement, une nouvelle langue – "le néo-français", appelé également "l'ortograf fonétik" ou "le troisième français" – et la préférence pour la fonction poétique de celle-ci. Détourné de son but originel, le néo-français ne vaut plus que par référence à la norme qu'il prétendait renier – le français normatif et l'écriture romanesque traditionnelle – et semble finir par un clin d'œil aux lecteurs lettrés, bien loin de la liberté verbale qu'il était censé proclamer.

La parole seule du locuteur ne peut donc créer la fantaisie verbale romanesque; la *forme* du mot est une donnée primordiale: c'est le lieu final d'exécution poétique qui recèle l'intention d'oralisation du texte. Il est certain que la parole entre locuteurs, soit le français *parlé spontanément* ou style parlé (la parole dans son contexte d'interlocution), constitue le référent immédiat de l'énoncé écrit, narratif et discursif. Mais ce matériau sonore, fait non pas de systématisations mais de récurrences, d'échos de toutes sortes, seuls visibles et *expérimentables* à l'écrit, suppose chez Queneau un encodage oral poétique du texte écrit, où, selon l'intention de l'écrivain, l'oral devient style – *l'oralisé*⁵ – et l'écriture, devient littéraire.

3. Diction et fiction/poésie

Une fois évincé de notre interprétation le but originel du *néo-français*, soit la préoccupation linguistique institutionnelle de l'expérience opérée sur l'oral et l'écrit de la

⁵ On pense ici à la distinction entre *le parlé spontané* et *l'oralisé*, établie aussi par Claude Hagège, dans *L'Homme de parole*, Paris, Fayard, 1985, p.84: "La notion de style oral est à distinguer de celle de style parlé; cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique d'écriture, entendue comme littéraire (...)"

langue française par Queneau, notre question initiale persiste pourtant: qu'est-ce qui fait d'un (de cet) énoncé, centré *a priori* sur un aspect du langage humain, une oeuvre littéraire ?

Et c'est dans l'absence de réponse à cette question qu'il faut probablement chercher la cause du malaise qui, bien avant le relancement de la critique sur Queneau, à la fin des années 80, justifiait l'absence concomitante et conséquente d'une recherche scientifique sur *Zazie dans le métro*. N'ignorant pas de fait le roman, mais préférant s'abstenir de toute interprétation, la critique prétextait, alors, paradoxalement, soit l'"apparent" manque de sérieux inhérent à l'oeuvre, soit l'extrême degré de difficulté du roman, résultant précisément de son "apparente" futilité.

On ne peut évidemment s'en tenir à l'intention queniënne et conclure que *Zazie dans le métro* étant un roman, c'est donc une oeuvre littéraire. D'autant plus que le problème central, le *néo-français* ou bien le jeu sur le signifiant si l'on situe la problématique dans une perspective plus littéraire, ne garantit pas au départ la littérarité du texte; si littérarité il y a, elle ne peut être que *conditionnelle*⁶, c'est-à-dire que le texte ne peut, suivant les caractéristiques susmentionnées, devenir littéraire qu'en fonction de certaines conditions et de certaines circonstances.

Et même si "la littérature est l'art du langage", objet et instrument astucieusement travaillés par l'auteur, "l'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature et encore moins la littérature comme art."⁷

La tradition aristotélicienne qui voue certaines oeuvres à la littérarité éternelle selon des critères thématiques, ne retire pas au langage le rôle que voudrait lui assigner Queneau. Le seul obstacle à cette interprétation réside dans le récupération des deux fonctions, ordinaire (communicative) et artistique (poétique), dont la surimpression perturbe quelque peu, tant qu'on ne les a pas cantonnées dans leur rôle: celle-ci s'avérant, entre autres, fictionnelle. Quoi qu'il en soit, cette théorie poétique classique reconnaît la créativité du poète dans l'utilisation du matériau qu'est le langage, en tant que véhicule obligé d'une mimésis, soit "simulation" d'actions et d'événements imaginaires qui placent l'invention et l'agencement de l'histoire au-dessus de tout souci verbal. Quant à cela, soyons-en sûrs, Queneau manie les idées avec autant de génie que la langue, et l'originalité de l'oeuvre n'est pas simplement formelle. Elle tient également à l'alliance de la préciosité culturelle avec une substance philosophique et surtout fantaisiste – issue de l'atmosphère équivoque ou imprécise dans laquelle baignent les personnages, les actions et les espaces, de l'ordre du mythe – marquée par le charme, le comique et la poésie dont Lewis Carroll avait su identiquement empreindre le monde merveilleux d'Alice. Ce qui fait l'oeuvre littéraire ce n'est pas seulement la *dicton* mais la *fiction*⁸, ici narrative, qui représente de surcroît la littérature même, selon la thèse classique invoquée. "Suivant cette maxime d'Aristote, que le Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on peut mettre les faiseurs de Romans au nombre des Poètes", suggère Huet.⁹

Et si, malgré cette interprétation traditionnelle, l'on ne veut pas méconnaître l'aspect linguistique et le travail sur le signifiant, l'on pourra toujours commencer par recourir au symbolisme des sons, la théorie lexicale selon laquelle les mots d'un énoncé doivent symboliser ce qu'ils désignent, à travers un rapport – le plus étroit possible selon l'optique queniënne – entre un son et l'objet de représentation ou d'imitation, situant ainsi le poète à l'intérieur même du fonctionnement de la langue, soit dans le discours qui tente d'éliminer le caractère arbitraire du signe. En fait, le souci de rapprochement de la graphie et de la phonie dans le

⁶ Voir distinction entre mode de littérarité *conditionnel* et mode de littérarité *constitutif*, in G. Genette, 1991, dont nous suivons ici la méthode.

⁷ Ibid.

⁸ Terminologie utilisée par G. Genette, *o.c.*

⁹ *De l'origine des romans*, 1970, p.5; in G. Genette. *o.c.*, p.17.

passage de la langue aux mots, aux phrases, n'est pas sans rappeler la théorie de l'harmonie imitative où "les mots de la poésie imitent les bruits de son objet."¹⁰

Ce passage assuré de la prose, au sens classique de *littéarité conditionnelle*, à la poésie corrobore la *littéarité constitutive*¹¹ du roman quénien, démontrée dans sa fictionalité ainsi que dans sa forme poétique. Point n'est besoin de rappeler ici l'exercice formel et l'objectif esthétique décelés dans le texte qui perturbent, du reste, le nouveau partage fiction/poésie, issu de la triade classico-romantique épique/dramatique/lyrique, et transforme l'énoncé en roman-poème.

Le problème posé par l'importance attribuée par Queneau au langage humain, ou plutôt à la langue française, dans sa proposition révolutionnaire d'un *troisième français*, contrecarre néanmoins, quelque peu, notre démonstration classique. Peut-on concilier, en d'autres termes, *diction* et *fiction*, pour reconnaître à l'oeuvre sa littéarité?

On sait que les incohérences et l'absence de systématisation des propositions graphiques, faites par Queneau dans ce roman, n'en font pas un document didactique. Mais, quand bien même la démarche serait plus ferme, le texte serait tributaire d'une évaluation esthétique subjectivante, instinctive ou formelle. Même en reconnaissant l'échec de la proposition linguistique, ce qui est en cause dans cette optique démonstrative, c'est la capacité de passage d'un texte écrit prétendument didactique, considéré ainsi partiellement dans l'une de ses fonctions originelles, au statut de texte littéraire, faute de reconnaissance immédiate de sa fictionalité et de sa forme poétique; puisque rien ne garantit au départ qu'il s'agisse d'un roman littéraire, si ce n'est la catégorisation proposée par l'auteur.

Une analyse approfondie du texte démontre que l'objectif poursuivi s'avère plutôt philosophique et esthétique, et non pragmatique, avec un langage ou un message prosaïque. Selon un critère formel, Jakobson admet que "la poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique", poursuivant ainsi une tradition allemande dans la lignée de laquelle on retrouve Mallarmé et le formalisme russe, entre autres. Ce n'est ni plus ni moins qu'une théorie du langage poétique, inhérente à la réflexion philosophique quénienne, que l'image de Valéry résume si bien: "la poésie est à la prose, ou le langage ordinaire, ce que la danse est à la marche, c'est-à-dire un emploi des mêmes ressources, mais "autrement coordonnées et autrement exécutées", dans un système d' "actes qui ont (désormais) leur fin en eux-mêmes"¹², dans une espèce d'autosuffisance du texte.

Donc, à la question sur le rapport *diction* et littéarité du texte – soit: le langage humain et le discours romanesque font-ils du roman de Queneau une oeuvre littéraire? –, l'on proposera deux réponses alternatives. Premièrement, *Zazie dans le métro*, ainsi en situation de *littéarité conditionnelle*, doit, pour une réponse affirmative, satisfaire à l'une ou l'autre des deux exigences/perspectives théoriques invoquées (traits thématiques aristotéliens ou traits formels poétiques jakobsoniens), ce qui est le cas et confirme chez Queneau, en plus du travail didactique et polémique, l'intentionnalité d'un fond à caractère esthétique. Deuxièmement, une réponse à triple détente installe définitivement le roman en régime de *littéarité constitutive*, puisque l'attitude quénienne va au-delà du symbolisme des sons des théories lexicales et dépasse doublement la récapitulation théorique genettienne des courants aristotélien et jakobsonien. Lorsque, dans son *Errata*¹³, Queneau admet l'échec de sa proposition révolutionnaire de l'expression écrite, il ne revient pas simultanément sur la valeur littéraire du texte, qui garantira pourtant sa survie à cette confession. Les deux aspects étaient en conséquence nettement délimités¹⁴, et la négation par Queneau du langage comme instrument de communication a

¹⁰ T. Todorov, "Le sens des sons", in *Poétique*, n°11, Paris, Seuil, 1972, p.47.

¹¹ Ibid.

¹² Cité par G. Genette, *o.c.*, p.23.

¹³ Cité dans *Le Voyage en Grèce*, de R. Queneau, Paris, Gallimard, 1973.

confirmé de façon concomitante l'intérêt esthétique. Les pratiques syntaxiques de pseudo-sabirisation, que l'on peut relever dans le texte, rejoignent les théories syntaxiques du symbolisme sonore, portant sur des phénomènes de discours, et non plus de langue, comme les théories lexicales, et justifient le jeu sur le signifiant par le son même. C'est-à-dire que, empruntant ici les propos de Wolfgang Schneider, "il serait fondamentalement erroné de vouloir interpréter toutes les répétitions de sons (en poésie) comme des rapports de signifiante (...). Il peut s'agir ainsi de jeu de sons; de musique pure, non de musique à programme." En abdiquant de la quête d'une signification des sons, dans la forme d'une interrogation sur les rapports entretenus entre eux dans l'oeuvre, Queneau s'intéresse au système poétique *in concreto*, au détriment de la pratique artistique de l'imitation (de la nature ou de l'imagination), soit la *fictionnalité*, que substitue l'expérience de l'oeuvre –but d'elle-même¹⁵, soit la *fonction poétique*. En somme, la *diction* quénienne non seulement satisfait aux régimes de littéarité du texte et du langage humain que sont la *fiction* et la *poésie*, alternativement ou simultanément, mais dépasse, en outre, la théorisation genettienne, par un acharnement littéraire constant, dans la perversion des genres, qui arrache décidément le roman au champ de recherche traditionnel des modes de littéarité *fiction* et *diction*, pour l'installer dans la convergence de régimes, critères et modes de littéarité. Il en résulte un texte d'équilibre "thématique" et "rhématique" entre *diction* et *fiction/poésie*, ou roman-poème.

Bibliographie:

- DUPREZ, L., *Clef pour Zazie dans le métro*, Almqvist and Wiksell Fortag AB, Stockholm, 1972.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- JAKOBSON, R., *Huit questions de poétique*, Points/Seuil, Paris, 1977.
- Poétique*, n° 11, Paris, Seuil, 1972.
- QUENEAU, R., *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965 (1950).
- , *Journal 1939-1940*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959.

¹⁴ Cette délimitation ne signifie pas pour autant une frontière insurmontable entre *diction*, *fiction* ou *poésie* ; si ces deux derniers modes sont toujours littéraires, la *diction* le sera toujours aussi, quoique potentiellement.

¹⁵ On pense ici à la théorie syntaxique du symbolisme des sons du formaliste Ossip Brik, pour qui les sons n'ont pas pour fonction d'illustrer quoi que ce soit, mais de former une organisation autonome; in Todorov, *o.c.*