

**«UNE SÉRIE DE HASARDS SOIGNEUSEMENT
PRÉPARÉS». NOTES SUR «LE CHIENDENT»
DE RAYMOND QUENEAU
(«SOME CAREFULLY PREPARED HAZARDS».
NOTES ABOUT «LE CHIENDENT» [WITCH GRASS]
BY RAYMOND QUENEAU)**

RADU I. PETRESCU*

Abstract: Tackling the first novel of Raymond Queneau, in this essay we analyze the relations between hazard and necessity, arbitrary and motivation, at the level of artistic fiction. We try to reveal the ways of the meaning creation, and the existential and philosophical implications resulting from the peculiar vision upon the world that is designed within the narrative of the French author.

Keywords: hazard, necessity, novel

INCIPIT ... VITA VECCHIA

Fameuse illustration sur le mode romanesque du *cogito* cartésien mis – entre autres – dans la perspective de la phénoménologie de Husserl et Heidegger, le premier roman de Queneau, *Le Chiendent*, figure dès son début le moment auroral du réveil à l’être:

La silhouette d’un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers. Il venait d’ouvrir les yeux et les rues accablées s’agitaient, s’agitaient les hommes qui tout le jour travaillèrent. La silhouette indiquée se dégagea du mur d’une bâtisse immense et insupportable, un édifice qui paraissait un étouffement et qui était une banque. Détachée du mur, la silhouette oscilla bousculée par d’autres formes, sans comportement individuel visible, travaillée en sens divers, moins par ses inquiétudes propres que par l’ensemble des

* Radu I.Petrescu is Ph.D. Professor, Faculty of Letters, “Al.I.Cuza” University, Jassy, Romania. E-mail: radu_petrescu2007@yahoo.fr

inquiétudes de ses milliers de voisins. [...]

L'autre referma les yeux pendant quelques instants et, lorsqu'il les ouvrit de nouveau, la silhouette disparut empochée par le métro. Il y eut une vague de silence, puis de nouveau L'Intran et ses confrères du soir recommencèrent à gueuler sur le boulevard.¹

Début *ex abrupto* et pourtant progressif : monde qui surgit comme de nulle part, comme d'une espèce de *fondus*, de ce silence initial, seuil absolu de toute parole. Et apparition mystérieuse, par, d'abord, la silhouette d'un des habitants de ce monde, un «adamique» prototype, encore anonyme, lequel, pourtant, se démultiplie presque instantanément – mais monde déjà «tout fait» (*ready-made*, c'est-à-dire similaire, de ce point de vue, au surréaliste objet trouvé) et, de plus, déjà vieux, banal, retournant à l'accoutumée ses rouages, à l'instar d'une horloge que l'on vient de remonter. Ce n'est qu'à cause d'une sorte d'éblouissement de la part de celui-qui-vient-d'ouvrir-les-yeux que l'image prend un certain temps à se clarifier – et l'hésitation de son regard, comme la brusque, l'inattendue vague de silence (qui, interrompant un moment la respiration et les rumeurs de la ville, semble aussi transcrire la brève suspension de tout mouvement), montrent bien la difficulté de naître de ce monde, une sorte de fatigue, de blocage initial, semblable au bref accrochage de la bobine d'un film que l'on commence à dérouler.

La façon de rendre les premiers détails de cet espace-temps particulier joue sur deux plans à la fois, celui de l'apparence et celui de l'essence, en utilisant respectivement deux types de visions : une, «dépaysante», où rien n'est vraiment connu, où l'on n'a que de toutes premières et insolites impressions, et puis celle où l'on connaît très bien, et même *trop* bien, ce dont on parle : ainsi cette d'abord absolument étrange – mais, par ailleurs, bien hugolienne – «bâtisse immense et insupportable [...] édifice qui paraissait un étouffement et qui était [pourtant quelque chose de bien connu, de banal, et par conséquent vite nommé :] une banque». (Autant dire, au beau milieu de ce monde – son Temple. En simplifiant à l'extrême le sujet du livre, on n'aurait pas tort de dire : histoire d'une chasse au trésor par temps de crise économique, le roman commence, fort logiquement, sous le signe de l'idolâtrie de l'argent).

Cette rapide oscillation entre *paraître* et *être*, entre *altérité* et *ipséité*, que l'on remarque dès les premières phrases du *Chiendent*, cette indécision entre *connu* et *inconnu* est, par ses multiples conséquences,

¹ Raymond Queneau (1989). *Le Chiendent*. Paris: Gallimard, Folio, pp.9-10

comme le fondement de tout l'univers quenien. Cela a d'abord trait au mystère de la banalité et, plus généralement, à ce que l'on pourrait nommer – avec ou contre Clément Rosset² – le caractère double du réel. Comme l'avait remarqué Claude Simonnet:

Il apparaît de façon évidente, à la lecture de n'importe lequel des livres de Queneau, que la transposition et l'éclairage du réel s'effectuent sous le double signe du banal et de l'insolite. Tout au long du Chiendent, et surtout dans les premières pages, on trouve une méditation sur l'apparence et la réalité qui constitue un des thèmes majeurs du roman. Cette méditation prend des formes diverses mais, à sa source, il y a une découverte primordiale, celle de la banalité du réel.³

Le fait que le réel soit *perçu* comme banal – et croire, par voie de conséquence, que la banalité soit une propriété *objective* du réel – trahit d'abord cette idée commune selon laquelle la quantité détermine la qualité ; comme le remarquait Witold Gombrowicz (lui aussi d'ailleurs un des écrivains fascinés par le « mystère de la banalité »), selon cette idée on pourrait dire qu'à mesure que la population de la planète s'accroît, la valeur d'un individu décroît proportionnellement. Dans le roman de Queneau, cette dévalorisation par inflation se manifeste au niveau du sens et a pour résultat l'opacité des choses courantes. Autrement dit, les « choses »⁴ deviennent opaques quant à leur supposé « sens » précisément parce qu'elles sont trop « communes », et non pas trop rares. Camouflées par leur répétition, elles semblent ne plus renvoyer à aucun « au-delà » qui puisse motiver essentiellement leur être: immanence dépourvue de toute transcendance, cette parfaite coïncidence du réel avec soi-même (ou de l'apparence avec l'essence) débouche tout d'abord sur l'insignifiance et le non-sens. Mais – et cela sans y recourir nécessairement à Husserl ou à Heidegger – le même mouvement par lequel les choses s'auto-désignent, par lequel elles ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes, fait alors apparaître, avant leur spécificité, leur *apparition* même, ou tout simplement *l'apparition en-soi*; ce qui a pour conséquence que la banalité bascule alors en pur mystère de l'être. Derrière la banalité se cache le miracle de l'apparition, ou tout simplement le miracle, comme le croyait, par exemple, un Mircea

² Cf. la position que ce philosophe exprime dans son essai (1984) *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard

³ Claude Simonnet (1962). *Queneau déchiffré (Notes sur "Le Chiendent")*. Paris: Julliard, Dossiers des "Lettres Nouvelles", pp.63-64

⁴ Ou les «étants»

Eliade⁵. Et il faudrait aussi rappeler ici que de cet étonnement devant la banalité des choses, devant les plus évidentes vérités – comme celles énoncées par tel manuel pour apprendre l’anglais –, Ionesco fera, à son tour, naître toute son œuvre. Parce que les évidences sont, bien sûr, les plus mystérieuses et, aux yeux de quelqu’un qui a, de par son ingénuité même, la révélation que la causalité n’est qu’un masque, elles se montrent comme absolument arbitraires. C’est comme si derrière la rationalité de toute explication scientifique se cachait un arbitraire essentiel. Au fond, on le sait: toute explication scientifique est finalement assez vite mise en échec par la question répétée d’un enfant: «Pourquoi?»

Simonnet a fort justement montré comment, dans le roman de Queneau, ces deux visions sur le réel vont de pair et s’opposent à la fois l’une à l’autre lorsqu’il a explicité les attitudes envers le réel des deux des plus importants personnages du roman, Pierre le Grand (l’«observateur» de la silhouette) et Étienne Marcel (la «silhouette» observée). Par exemple, note-t-il, «Après un orage à Paris, en été, Pierre [...] écoute s’échanger des considérations météorologiques: les lieux communs s’accumulent, complaisamment soulignés et incorporés habilement dans le texte. Et Pierre «constate avec amertume que ces banalités correspondent parfaitement à la réalité. La réalité présente n’en demanderait-elle pas plus.» Mais cette apparition du banal, si l’on y regarde mieux, un peu de biais, comme Étienne, on lui trouvera quelque chose d’insolite.» Car «La prise de conscience de la banalité de l’existence est chez Étienne corrélative de la prise de conscience de son caractère déroutant et saugrenu. Elle entraîne un dépaysement, un étonnement, qui est l’équivalent d’une véritable réduction phénoménologique.», autant dire d’une *epoché*⁶. Tandis que Pierre observe la banalité et l’enregistre du dehors en la considérant une caractéristique du réel, Étienne «plongé dans l’anonymat de la vie

⁵ Cf. son essai «Despre miracol și întîmplare» de son livre *Oceanografie*. On le voit, le titre même de cet essai met en relation le miracle avec le hasard. C’est dire que le hasard est la «porte» par laquelle le miracle peut (sur)venir, la «brèche» par laquelle il peut s’insérer dans le monde mécanique de la causalité. Et si le miracle traduit une intentionnalité, une volonté, la forte nécessité qu’il implique vient à s’opposer à l’autre nécessité, l’*aveugle*, surgie du hasard des pures et mécaniques rencontres: causalité d’un sujet s’opposant à la causalité des objets. Et deux types de motivation: l’une transcendante, l’autre immanente

⁶ Rappelons que c’est toujours dans une sorte d’*epoché*, de réduction phénoménologique, qu’un théoricien de la littérature comme Victor Chklovski voyait l’essence de la démarche artistique. Cf. son ouvrage (2008). *L’art comme procédé*. Traduction française. Paris: Allia

quotidienne, du *On heideggerrien*, [...] [et] n'en émerge que peu à peu au prix d'une laborieuse interrogation» (Simonnet, 64) sur, justement, la supposée «vraie nature» des choses, celle que la banalité cache. Pour Pierre, le monde se déroule uniquement à la surface, ou, pour parler comme Valéry, pour lui «le plus profond c'est la peau», en spécifiant toutefois que dans une telle vision il n'y a ni profondeur, ni hauteur. Pour Étienne, au contraire, le réel est soupçonné d'être double et l'apparence de cacher une essence (ou, si l'on veut, le «vrai» visage du «réel»). Sauf que cette «essence» (recherchée du côté de la quiddité) n'est jamais satisfaisante, jamais suffisante, elle reste toujours à trouver – entre autres, par un mouvement qui cherche à s'approprier une altérité qui soit à la fois l'essentiel *même* (ce qui ne serait alors qu'une manière d'atteindre la paradoxale *coincidentia oppositorum*). Mais dans les deux cas, le réel, tel qu'il se présente, semble limité, ennuyant. Or, de cet espace oppressif, tous les personnages du roman, chacun à sa manière, essaient de s'évader – ce qu'il leur faut, c'est de trouver une issue, une... *porte* qui les mène vers cet *ailleurs* (pourtant si... connu ou dont on a l'intuition), vers cet espace-temps où tout prenne enfin sens. Ce n'est pas étonnant alors si, de façon très logique, l'histoire trouve finalement son «centre» dans la mystérieuse porte, tant convoitée, du père Taupe.

La répétition qui caractérise d'abord ce monde «étouffant» montre qu'il s'agit d'un monde mécanique, sans de véritable histoire hormis celle insipide du train-train quotidien, d'un monde sans hasards, sans accidents. Et c'est exactement au moment où des accidents, des incongruités, des hasards apparaissent et s'accumulent que l'histoire s'amorce et, poussée par de tels chocs, se construit, épisode par épisode; voilà pourquoi de nombreux accidents jalonnent le chemin de cette histoire : l'accident de Potice, celui de Narcense, celui d'Étienne, celui du chien Jupiter, ou bien, en suivant la liste de Simonnet comprenant les apparitions *accidentelles* qui changeront le comportement des héros et faciliteront ainsi leurs rencontres: «Les petits canards, le chapeau imperméable, la baraque à frites et l'épluche-patates [justement parce qu'ils] sont autant d'apparences insolites situées explicitement hors de la routine quotidienne.» (Simonnet, 65)

UNE ŒUVRE EN TRAIN DE SE FAIRE

La vision de ce monde qui naît déjà vieux, il faut la rapporter aussi à la tradition romanesque: car ce qui s'efforce de renaître ici, non sans une certaine difficulté, c'est aussi le roman lui-même, fatigué de ses propres

et vieilliss procédés; chose d'autant plus visible que l'on y accentue le côté artificiel de cette «re-naissance». Ce qui n'est pas sans donner au lecteur l'impression d'assister à un *work in progress*, à une œuvre en train de se faire (et dont on pourrait peut-être voir le symbole dans cette maison construite à moitié et occupée justement par Étienne, le héros principal du roman, encore que cette maison en construction puisse se rapporter aussi à la «construction» du réel à laquelle se livre le protagoniste tout au long du récit: le deuxième étage, et «invisible» parce que vide, de la villa, c'est peut-être, figuré symboliquement, précisément ce deuxième plan du réel «terre-à-terre», ce réel «caché» qui intrigue tellement Étienne.) Puisque, comme on le sait, outre la détermination philosophique, l'incipit du roman est régi aussi par la parabole, bien transparente et pirandellienne, de – cette fois-ci – l'auteur à la recherche de ses personnages. (Et, autrement, on aurait là un «exercice» quenien : en parlant de l'incipit de ce roman, l'un des commentateurs de Queneau remarquait que l'auteur «propose ici en fait une variation sur le vieux schéma cher à Walter Scott ou à Balzac: "Le voyageur qui, le 27 octobre 18... se serait trouvé sur la route qui va de X a Y, aurait pu observer un homme qui..."»⁷)

Par ailleurs, cette manière suivant laquelle le héros observé et celui qui l'observe vont se préciser au fur et à mesure de l'histoire, cette façon lente de les individualiser constituera comme une série de petites charades que l'auteur donnera à son lecteur pour les résoudre, en l'appelant ainsi à participer (par un travail – minime pourtant – de détective) à la reconstitution/re-création de ce monde.

L'auteur délègue un personnage de son cru le représenter dans l'histoire: Pierre le Grand, ou l'«observateur» de ce monde, bénéficie ainsi du double statut de personnage à part entière dans l'histoire racontée et à la fois d'avatar de l'auteur lui-même, remplissant ainsi la fonction de ce que l'on appelle aujourd'hui une «interface». À l'instar de certains peintres d'autrefois, l'auteur inscrit sa présence dans le «tableau» qu'il fait. Descendant de son point de vue «transcendant», en se dédoublant, il s'offre l'exquise possibilité de côtoyer ses propres personnages sous le masque de son avatar et, poussé par sa curiosité innée, il est obligé (littéralement-littérairement) à poursuivre son héros (l'on a donc affaire à une métalepse narrative, au sens de Genette⁸). En

⁷ Bruno Vercier (1983). «L'air du soupçon», in *Europe*, juin-juillet, p.59

⁸ Gérard Genette (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, coll. «Poétique»

tant qu'intérieur à l'histoire (ou «homodiégétique»), il jouit alors du privilège de pouvoir offrir son «témoignage direct» à propos des événements narrés, en créant l'illusion de l'autonomie de ses personnages – encore que l'artifice de ce jeu soit toujours souligné (ce qui est parfois fatigant pour le lecteur, car cette «auto-dénonciation» du procédé semble aujourd'hui un peu dépassée). Jouant sur les deux plans, il garde aussi toutes ses prérogatives auctorielles, le contrôle de ce monde, et il reste le dieu invisible qui manipule selon ses desseins les personnages, les lieux, les moments et les circonstances de leurs rencontres, etc. Mais, en franchissant le seuil de l'univers qu'il est en train de créer, c'est comme s'il se confiait au hasard des rencontres, de tout ce qui pourrait advenir, c'est comme s'il ouvrait, lui aussi, une porte derrière laquelle il ne savait pas exactement ce qui l'attend. Autrement dit, il devient ainsi, à son tour, quelqu'un qui cherche une miraculeuse porte – celle qui le conduise à son œuvre.

INCONGRUITÉS ET L'«ORDRE DU DÉSORDRE»

Notons à propos du personnage de Pierre (l'«observateur») sa fonction d'embrayeur de l'histoire racontée. Il est une sorte d'éminence grise qui assure et garantit le déroulement des événements, le «lieu» où ces événements se rassemblent et trouvent, de manière inattendue, leur *point de coïncidence*. Bruno Vercier, en s'occupant – dans le sillage de Claude Simonnet – des personnages du *Chiendent*, soulignait il y a déjà quelque temps:

De cet hypothétique observateur, Pierre Le Grand, Queneau fait un des personnages du roman, non pas exactement le narrateur, mais quelque chose entre narrateur et romancier puisqu'il intervient dans la vie et le destin des autres personnages. Sa curiosité provoque des rencontres et infléchit les trajectoires d'individus que rien ne destinait à venir en contact. Pierre n'appartient pas au même milieu, social ou géographique (prolétariens, banlieusards), que les autres protagonistes, et il ne se mêle à eux que le temps du roman, disparaissant un peu avant la fin, lorsque la fantaisie du romancier, et son sens prophétique, lui fait basculer les survivants dans la guerre avec les Étrusques. (Vercier 59-60)

Ce qui, plus près de nos jours, sera reformulé ainsi par Marcel Bourdette-Donon, cette fois-ci du point de vue de la théorie de l'information:

La présence d'un « observateur » dont la fonction, en cybernétique,

est de quantifier le taux d'information transmis au destinataire, figure dans [...] Le Chiendent, où, inspiré par le livre de John W. Dunne [...], Queneau rejoint peu ou prou la définition qu'en donnera plus tard Edgar Morin. De sorte que l'on peut dire que l'écrivain anticipe sur la théorie dans la mesure où il conçoit un personnage capable de mettre en relation les différents réseaux, en ce qu'il rend possible la confrontation et, par suite, la mesure ou la démesure d'informations à l'intérieur des différents messages émis par les protagonistes du roman. [...] Son «observateur» [...] fonctionne comme un chef d'orchestre sous l'autorité duquel est placée la partition romanesque, sous le contrôle duquel s'organisent les différents réseaux. Des réseaux qui constituent une notion essentielle dans l'œuvre où ils multiplient la circulation des informations, répercutent la transformation des rapports du temps et de l'espace dont ils modifient notre approche perceptive, transformant du même coup l'écrit en un processus dynamique⁹.

Ajoutons à cela un point de vue emprunté à la loi de la gravitation universelle et à la cosmologie: Pierre Le Grand du *Chiendent* est comme le centre autour duquel commencent à graviter les autres personnages du roman, tels des corps astraux que cette force avait fait dévier de leurs trajectoires initiales pour les rassembler dans un nouveau système. Ou bien, en employant une terminologie (al)chimique: ce personnage est le «principe coagulant» de la solution où flottent divers éléments entre lesquels *il n'y a pas d'abord de rapport évident*; ou encore, en utilisant un terme de la physique moderne: il est l'«attracteur étrange» qui agit sur un certain système en le faisant sortir de sa périodicité sans faute pour l'entraîner dans un mouvement «chaotique», qui n'en possède pas moins un type, bien que différent, de régularité; enfin, reconnaissons dans la figure du chef d'orchestre évoquée plus haut, ou en celle du dramaturge, la figure du Maître qui donne à l'orchestre/aux personnages les «entrées» et les «sorties», celui qui commande, comme un illusionniste, leurs *apparitions et disparitions*.

Trois sont, en gros, les moments-clé où ce personnage donne à l'histoire ces petits mais décisifs chocs à partir desquels l'intrigue va se construire, en entraînant dans son jeu le destin des héros – autrement dit, agissant ainsi à l'instar de ce papillon dont le léger battement d'aile fait naître à des milliers de kilomètres distance un typhon, fameux exemple de la théorie dite des catastrophes ou théorie du chaos et dont le postulat

⁹ Marcel Bourdette-Donon (2003). «Queneau et les nouveaux vecteurs d'information», *in Europe*, No 888/Avril, p.131

de base¹⁰ dit que de petites causes peuvent avoir de grands et, surtout, d'*imprévisibles* effets: le premier moment, c'est bien celui où il montre son vif intérêt pour Étienne, la «silhouette» qu'il détache du néant et de la foule; le deuxième est marqué par la curiosité qu'il manifeste (encore que peu de temps) pour Narcense; et enfin, le troisième, c'est celui où il devient intéressé par la porte du père Taupe. (En ce qui concerne son intérêt pour Catherine, la servante dont il fera sa maîtresse, il est plutôt explicable par la vie amoureuse de son modèle historique, le tsar (et puis l'empereur) Pierre le Grand – ce qui, soit dit en passant, exclut du coup toute ressemblance avec le flibustier Pierre Le Grand, autre personnage historique, bien que de moindre taille –, mais cet intérêt représente en même temps le déclic qui le fera sortir de la scène du roman¹¹.)

Pierre n'est pas, évidemment, le seul à contribuer à la création de l'intrigue. Il y a aussi les autres personnages, chacun arrivant d'un espace distinct, et, derrière tous, l'auteur, qui organise à l'avance les séries de hasards dont il a besoin pour que tout se passe selon ses souhaits (et qui fait, par exemple, que la pluie tombe à point pour déterminer tel personnage de trouver abri exactement là où lui, l'auteur, le veut, afin que l'histoire avance d'une certaine manière, et non pas d'une autre.) – Il faut toutefois observer que ces hasards ayant un auteur «transcendant» par rapport aux personnages dont on nous raconte les heurs et malheurs ne diffèrent en rien des hasards de la vie réelle, à cette exception près que dans la vie réelle l'existence du créateur demeure un sujet plutôt controversé. Puis, que le même hasard qui fait perdre aux personnages leur «position» initiale, s'il est par cela, dans un premier temps, désorganisateur, il est aussi celui qui les réorganise peu après dans une autre structure (il y a, dans ce roman, un nombre notable de scènes où les personnages font connaissance entre eux). Comme le souligne André Chapleau, en citant le physicien David Ruelle:

Vu d'abord comme un facteur de désorganisation, le chaos n'en est pas moins un élément organisateur, c'est-à-dire qu'il montre comment le désordre s'organise. [...] David Ruelle relie la notion de chaos à celle de

¹⁰ Sur lequel un mathématicien si important comme Henri Poincaré s'était lui aussi penché

¹¹ On connaît l'interprétation gnostique que Claude Simonnet a fait de manière fort juste et convaincante à propos du *Chiendent*. On serait alors en droit de se demander si Pierre, personnage solaire et, en quelque sorte, supérieur aux autres (car arrivant du plan «transcendant» de l'auteur-dieu) ne figure-t-il pas l'Esprit ou *Animus*, qui plonge au tréfonds du monde corrompu par les Archontes, afin qu'il sauve *Anima*, l'*Ame du Monde*, prisonnière de la matière – en l'occurrence, la *servante* Catherine

hasard: «le chaos permet de comprendre comment le hasard s'introduit malgré des descriptions déterministes»¹².

Une des fameuses descriptions du roman peut très bien fournir un bel exemple en ce sens:

À 6 heures, l'autre était là, exact, à sa table de café. Ce jour-là, son voisin de droite, étouffant sans arrêt, buvait une potion jaunâtre à même une petite bouteille: le meussieu de gauche se grattait distraitement les parties génitales en lisant le résultat des courses. Au sud-ouest, un couple se couplait devant un raphaël-citron. Au sud-sud-ouest, une dame seule; au sud-sud-est, une autre dame seule. Au sud-est, une table très exceptionnellement vide. Au zénith, un nuage; au nadir, un mégot. (Le Chiendent, 14-15)

Cette description qui – comme tant de séquences du *Chiendent* – parodie les procédés traditionnels du roman, n'en est pas moins une sorte de carte fixant une coïncidence due au hasard; et la précision avec laquelle on enregistre les éléments disparates trahit le désir de comprendre ce que l'on pourrait nommer l'ordre d'un désordre. Mais si les positions de ces «éléments» qui composent le tableau peuvent être notées avec exactitude, la signification de leur rencontre ne peut nullement être appréhendée; en tant que «parties» de ce tout – le monde vu d'un café –, ils semblent garder un gênant, pour la raison, caractère hétéroclite – tel le nuage et le mégot, marquant les limites supérieure et respectivement inférieure de ce microcosme, de cette symbolique image du monde. (Car, à part cette fonction démarcative, quel rapport établir entre un nuage et un mégot? – A moins que l'on n'y trouve, en faisant appel à une analyse par similitude, que ce soit les petits nuages de *fumée* d'une cigarette ceux qui appellent ici l'image du nuage dans le ciel – mais un tel rapport, encore que possible, n'est évidemment pas vraiment pertinent en ce contexte; il pourrait l'être, par exemple, dans un livre ou une bande dessinée pour les enfants). Autrement, le mégot, en tant que figure renvoyant au problème du sens, réapparaîtra plus tard, hantant cette fois-ci l'esprit d'Étienne:

Naturellement, Étienne douta du monde. Le monde se jouait de lui. Il y avait un mystère derrière ce port de pêche, il y avait un mystère derrière cette falaise, derrière cette borne, derrière ce mégot.

- Oui, dit-il, même un mégot cache sa vérité.

- Pardon, fit Pierre [...].

¹² André Chapleau (2001). *Le livre du hasard*. Montréal: Duchesne Éditeur, p.32

- *Je disais que même un mégot, on ne sait pas ce que c'est.* (*Ibidem*, 218-219)

Si, dans la description du café que l'on a citée plus haut, la tension entre les deux objets incongrus est résolue par le rire (il est vrai, un rire un peu grinçant, propre à Queneau¹³), toutefois, en arrière-plan, cette tension perdure, désignant un problème grave et inquiétant. Car, pour ainsi dire, *rien n'est clair en cette configuration précise*. De sorte qu'une telle image, bien que familière, frôle de très près l'absurde, en donnant au héros un sentiment de frustration et de désespoir.

Il ne faut pourtant pas oublier son contexte : la séquence apparaît quelque part au début du roman et celui qui se trouve à sa table de café à six heures comme d'habitude, c'est Pierre, l'«observateur», autant dire le romancier lui-même (par son délégué) à la recherche... de son sujet. Il se tient à l'affût, guettant l'apparition de l'histoire qu'il espère raconter et, attentif, il enregistre ce qui se passe autour de lui, ce qui pourrait *lui faire signe*, ce qui pourrait organiser un sens, une cohérence. Mais, jusqu'au paragraphe suivant, lorsque la «silhouette» va se détacher de nouveau (de nulle part, de sa pure virtualité) – quelle histoire trouver pour expliquer cette rencontre incongrue entre un nuage et un mégot, comment envisager un tel monde qui a de tels points de repère?

L'attente de ce personnage (et de son auteur) est l'effet de l'ennui. Philosophiquement, cet ennui – comme Claude Simonnet n'a pas manqué d'observer – doit être considéré dans une perspective heideggerienne. Tous les personnages du *Chiendent* s'ennuient mortellement au début du roman, étouffés par leur quotidien où il ne se passe jamais rien de notable, par cette sorte de néant familial qui, comme un «brouillard uniforme», (*Le Chiendent*, 206) les entoure et semblent dissoudre leurs existences. Ainsi pour Pierre:

Depuis des années, ce même instant se répétait identique, chaque jour, samedi, dimanche et jours de fête exceptés. Lui n'avait rien à voir avec tout ça. Il ne travaillait pas, mais il avait accoutumé de venir là entre 5 et 8 heures, immobile. Parfois, il étendait la main et saisissait quelque chose : ainsi ce jour-là, une silhouette. (*Ibidem*, 10)

Pour ce qui est de la «silhouette», lorsqu'elle perdra son caractère anonyme (de, a-t-on dit, *homo biocraticus*) et deviendra Étienne Marcel (employé au «Comptoir des Comptes», marié, propriétaire d'une villa en construction, etc.), le premier sentiment qu'elle aura sera toujours celui

¹³ A consulter, à ce propos, Val Panaitescu (1979). *Umorul lui Raymond Queneau*. Jassy: Junimea

de l'ennui:

Il s'aperçut qu'il s'ennuyait : terriblement, totalement, irrémédiablement. Il avait fini de lacer la chaussure droite : il restait là, le chausse-pied à la main, l'œil morne et les lacets de la gauche gisaient à terre comme des couleuvres écrasées par un camion. Il ne reprochait rien au monde, car le monde n'existait que sous une forme diminuée qu'à peine pouvait-il être dit exister. Une buée grise s'étendait sur toute chose. Qui donc pouvait vouloir ? Qui donc pouvait aimer ? Qui donc pouvait souffrir ? Le chausse-pied à la main, Étienne contemplait d'un œil morne les lacets qui gisaient à terre comme des bouts de macaroni sous la table d'un goinfre transalpin. [...] Il regarda l'heure et l'oublia aussitôt. [...] «C' que j' m'emmerde aujourd'hui», murmura-t-il. (Ibidem, 205-206)

Pour ces personnages, comme pour Rimbaud ou pour le poète de Kundera, «la vie est ailleurs». Or, cet ailleurs salvateur, il est à trouver, selon la parabole romanesque de Queneau, dans la banalité elle-même, où il se trouve à portée de la main, et pourtant invisible: par exemple, Narcense, le plus «souffrant» des personnages du roman, fait l'apologie de l'essentiel qui se tient derrière le futile, de l'exceptionnel caché par le banal. En ce bistrot de la banlieue parisienne, pendant sa première rencontre avec Pierre, lorsque celui-ci lui dira qu'il envie le marin de la table voisine pour ses voyages, il va lui rétorquer:

Pourquoi diable alla-t-il [le marin] si loin ? Moi, je trouve ce bistrot splendide et tragique. La lune à moitié dans la vitre. Le patron qui fait semblant de roupiller, derrière son zinc, et tend l'oreille. [...] Tout à l'heure le phonographe marchait. C'était émouvant. Je m'excuse, mais [...] comme ça, de temps en temps, une chose vulgaire me paraît belle et je voudrais qu'elle fût éternelle. Je voudrais que ce bistrot et cette lampe Mazda poussiéreuse et ce chien qui rêve sur le marbre et cette nuit même – fussent éternels. Et leur qualité essentielle, c'est précisément de ne pas l'être. (Ibidem, 35)

Mais au fait, en ce bistrot, Narcense est déjà en voyage, sorti de Paris pour avoir suivi une belle femme, il est à la recherche de l'altérité, de l'aventure en ce coin de banlieue qu'il ne connaît pas, il est déjà tombé amoureux de l'inconnue qu'il avait suivie. S'il veut se perdre dans l'éternité d'un instant, c'est pour s'accorder un répit, sortir en quelque sorte de la trame de sa vie, pour s'oublier quelque part ailleurs, en dehors de tout ce qui le détermine ; et aussi pour échapper – en tant qu'avatar de Narcisse – à soi-même. Cette poésie qu'il est capable parfois de découvrir dans la banalité, c'est donc un des moyens qui permettent, de

manière apparemment paradoxale, justement de fuir le banal, en y trouvant la valeur positive. Et cette opération tient à la façon dont on voit les choses et les êtres, ce qui constitue d'ailleurs, on le sait, le problème essentiel qui hante Étienne (et l'un des thèmes majeurs du roman). Imparfait, «inférieurs», ces objets et ces êtres, puisqu'ils participent pourtant de l'être¹⁴, et d'autant plus que cette participation est transitoire, acquièrent une dignité tragique. Il faudrait peut-être voir en ce passage du poème narratif qu'est le roman de Queneau l'une de ses plus lyriques séquences.

Comme Pierre et Étienne, Narcense s'aventure lui aussi dans un autre espace, et tous les trois, animés par des intérêts apparemment différents, changeront par leurs intrusions (ayant pour but de changer leurs propres vies) la vie de ceux qu'ils vont ainsi connaître. Ressentis comme des présences *incongrues*, les trois «Messieurs» vont susciter la curiosité des banlieusards; ceux-ci, afin qu'ils puissent trouver une explication à la surprenante apparition du trio d'étrangers, vont alors se forger une «histoire extraordinaire», laquelle ne sera que la projection de leurs propres attentes et fantasmes. De cette rencontre et puis de cette quête symétrique (non dépourvue de comique par la répétition implicite), de cette quête d'une altérité salvatrice, autant dire de ce qui puisse donner enfin sens à ces existences, il en sortira l'«extraordinaire» histoire du trésor du père Taupe. Aventure essentielle parce que, considérée à son niveau le plus profond (ou bien supérieur), aventure exemplaire, mythique: ce trésor figure bien le «Gaal» que tous les personnages du roman cherchent afin que leur monde déchu et eux-mêmes guérissent. Et ce mouvement qui va éveiller tant de passion et d'énergie (cf. l'inoubliable Mme Cloche, la vieille mégère absolue, dans le rôle d'un prêtre se déchaînant de manière «apocalyptique»), cet élan se crée tout comme la poésie décelée par Narcense dans le décor banal du petit bistrot de banlieue : par une revalorisation de la banalité, et de la banalité, pour ainsi dire, littéralement la plus crasse; l'espace qui la figure le mieux, dans cette déjà sordide banlieue, c'est l'immonde habitation du père Taupe (surnom dont il est inutile de souligner le symbolique trait caractérisant), son «trou» où il vit retranché et gardant, comme un vieil avaré, son secret: sa mystérieuse porte, qui mène ailleurs, vers cet espace ou cet objet miraculeux que tout le monde désire atteindre ou avoir. Mais, on le sait, cette porte, justement, elle ne mène nulle part ailleurs, accrochée tout simplement au mur comme elle l'est, à la manière d'un

¹⁴ La possibilité d'une interprétation gnostique y est évidente

tableau; *derrière* elle il n’y a rien, car la chose vers laquelle elle renvoie se trouve, en un sens, – comme la fameuse lettre volée de Poe – exposée à vue, *mais sur un autre plan, non-matériel*, et, pour cela, invisible aux autres, puisque le trésor qu’elle «cache», c’est un trésor trop personnel, trop intime pour qu’il puisse être offert aux autres, partagé avec eux, – et d’ailleurs, de ce trésor, il n’en est que la trace, le symbole, le souvenir: celui d’un amour et d’un bonheur perdus à jamais et toutefois perdurant encore sous cette forme banale, dérisoire: signe d’un passé à jamais révolu, et signe *personnel*, dont le véritable sens se trouve, comme chez les Stoïciens, en surface, en tant qu’événement incorporé¹⁵.

Soulignons enfin un autre type d’incongruité, redevable aussi au caractère ludique de ce roman: la rencontre de deux fameuses figures historiques, Pierre Le Grand et Étienne Marcel, rencontre réalisée par le biais des personnages qui portent leurs noms. Ce n’est peut-être pas seulement là la rencontre entre un roi et un bourgeois, comme l’a noté Simonnet en son livre, mais aussi une façon de court-circuiter le temps historique. La rencontre entre Étienne Marcel et Pierre Le Grand est, dans un sens, encore plus surréaliste, onirique et/ou ludique que celle entre Goethe et Hemingway dans *L’Immortalité* de Kundera – car, entre Étienne Marcel et Pierre Le Grand, quel rapport pourrait-on bien établir?

UNE, SI BIEN HUILÉE, MACHINE À HASARDS

On pourrait considérer l’histoire racontée dans *Le Chiendent* comme un engin (narratif) qui fonctionne à base de hasards décidés par l’instance auctorielle. Cette contradiction entre les termes peut faire sourire, mais n’en est pourtant pas moins valable: les personnages doivent subir les décisions que leur auteur, du haut de sa «transcendance», prend à leur égard. Queneau en était bien conscient, et – dans et à propos de son roman – faisant à un moment donné un clin d’œil à son lecteur, nommait l’agencement de l’intrigue “une série de hasards soigneusement préparés” (*Le Chiendent*, 41). Tandis que, dans *Zazie dans le Métro*, adoptant le point de vue strictement «intradiégétique» des personnages, il les faisait penser à leur propre et réelle histoire (en réunissant Calderón de la Barca et Shakespeare dans la même phrase) comme à une qui n’était que «le songe d’un songe, le rêve d’un rêve, à peine plus qu’un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh! pardon)»¹⁶.

¹⁵ Cf. Gilles Deleuze (1969). *Logique du sens*. Paris: Editions du Minuit

¹⁶ *Zazie dans le Métro*, p.120

De façon paradoxale, ces hasards ou coïncidences sont en partie redevables à la manière dont Queneau avait conçu la structure de son roman, en lui imposant (et en s'imposant d'observer) des règles bien précises, mathématiques (et ce paradoxe est d'ailleurs spécifique pour les créations de tous les représentants du groupe Oulipo). On connaît sa méthode : voulant créer un roman dont la composition se soumette à des contraintes semblables à celles auxquelles répond la structure d'un poème à forme fixe, tel le sonnet, Queneau a trouvé qu'à cette fin «on peut faire rimer des situations ou des personnages». Mais, d'une part, les règles imposées possèdent elles-mêmes un caractère arbitraire, subjectif, et, d'autre part, la façon de les appliquer, ou l'art de la trouvaille, est complètement imprévisible. Dans un texte où il abordait le rapport entre la biographie de l'auteur et son œuvre, Queneau remarquait :

Le rapport de l'homme à l'œuvre, quoi qu'on en pense dans un esprit classique, ce n'est pas une recherche méprisable ; et ça transcende l'anecdote. L'écrivain, même crevé, est-il un tel néant que l'œuvre puisse s'inscrire dans la «culture» humaine sans sa signification originelle d'œuvre DE quelqu'un ?... Que la recherche du rapport soit légitime, cela n'éclaire pas pour autant ledit rapport, d'ailleurs. On ne saurait jamais prévoir ce que peut écrire un individu¹⁷.

Semblablement, même si l'on pose que des situations ou des personnages peuvent rimer, et comme la «prosodie» d'un récit ne possède pas une somme de règles si formalisées et traditionnellement acceptées comme dans le cas du poème, les façons de faire «rimer» situations et personnages restent à la discrétion de l'inspiration de l'auteur, c'est-à-dire sont redevables à sa manière subjective de trouver les «bonnes rimes». Et il est à remarquer que la même chose se produit même lorsque le texte est (sur)déterminé par l'emploi de n'importe quelle règle choisie et appliquée à n'importe quel niveau du texte: dans le cas du *Chiendent*, on sait fort bien que, par exemple, «Le *cogito*, l'apparence, la banalité [...] conditionnent étroitement la structure du récit.», comme l'avait noté Claude Simonnet (*op. cit.*, 107-108). *Mais ni le choix des éléments déterminants, ni, surtout, la manière dont ils sont figurés ne peuvent être prévus.* Et s'il est pourtant possible de prévoir quelque chose – au cas où l'on veut! –, ceci n'est possible qu'à l'artiste lui-même – et encore, uniquement par à-coups, tâtonnements, ratages, etc. – conformément, sinon à un assez clair modèle intérieur *préexistant*, du moins selon son intuition, qui n'est au fond qu'une somme de règles

¹⁷ Raymond Queneau (1965). *Bâtons, chiffres, et lettres*. NRF Gallimard, pp.82-83

et de partis-pris esthétiques (et autres), lesquels, pour ne pas être formulés, n'en sont pas moins existants – et c'est au critique alors que revient la tâche de les révéler (comme au falsificateur, au pasticheur ou au parodiste de les utiliser).

Il est bien vrai que dans ce roman, comme dans d'autres textes de Queneau, «Rien n'est laissé au hasard, pages, chapitres, personnages sont strictement mesurés [et que] le développement romanesque s'effectue avec une précision calculée et les correspondances entre thèmes, situations et personnages, qui se répondent subtilement, forment comme autant de rimes à l'intérieur du récit» (*Idem, ibid.*, 41), selon la remarque du Simonnet. Mais, d'autre part, le même critique se voit forcé à consacrer un bon nombre de pages de son livre pour expliquer la position de Queneau vis-à-vis de l'incontournable problème de l'arbitraire dans le cas du roman. Or, si la réponse de Queneau, comme le montre si bien et avec tant d'exemples Simonnet, va dans le sens d'une œuvre fortement (mathématiquement) structurée – dans le dessein de réduire autant que possible la contingence du récit –, ceci se passe grâce à des règles qui restent toujours plus ou moins arbitraires. Chose pour laquelle Simonnet se voit obligé de dire:

Chaque roman de Queneau semble ainsi conçu à partir d'une idée: l'enfant dans le métro, Le Havre pendant la guerre, etc.... [...] idée qui implique un certain nombre de conséquences romanesques que le récit développera avec rigueur, mais qui est en elle-même une sorte d'axiome poétique, objet d'un choix arbitraire. La contingence de cette axiomatique poétique s'étend d'ailleurs pour Queneau à la littérature entière... [...] Le roman apparaît dès lors comme un jeu, qui réclame une organisation intérieure, des règles d'autant plus rigoureuses qu'il ne trouve rien en dehors de lui-même qui puisse le justifier et l'étayer. D'où ces contraintes que l'auteur se donne, qui n'ont de sens que pour lui et qui contribuent à la création d'une forme d'autant plus autonome, objective et nécessaire que le point de départ en est plus subjectif et contingent. (Ibid., 54)

À l'instar de Poe, Mallarmé ou Valéry, mais contre Breton et Cie., Queneau parie sur le caractère intelligible du monde et, conformément à la mystique pythagoricienne, sur sa structure discrète, numérologique ou géométrique, sur une mathématique subtile qui puisse enfin révéler les «lois du hasard».¹⁸ D'où cette conception de la littérature comme jeu

¹⁸ Les découvertes de la physique actuelle l'auraient sans doute enchanté, car elles ont mis les bases d'un autre type de «géométrie»: non pas celle du cristal, mais de la fumée,

combinatoire, d'où la formalisation mathématique du processus de la création des textes, mais d'où aussi la fascination pour «l'histoire que cela aurait pu faire» (cf. *Pierrot mon ami*), c'est-à-dire la fascination pour le possible: et, enfin, pour les machines hypertextuelles – comme celles d'*Un conte à votre façon* et de *Cent mille milliards de poèmes*, par lesquelles on essaie de dompter le hasard, de le rendre «raisonnable», *tout en le reproduisant*.

Présentons l'essentiel de cette série de hasards disposés par Queneau dans son roman:

1. Pierre Le Grand, personnage-observateur et avatar du romancier, choisit par hasard l'«objet» de ses observations, c'est-à-dire Étienne.

2. Narcense rencontre par hasard Potice, qui l'entraîne avec lui à suivre des femmes dans la rue. Ceci va les diriger, bien entendu toujours par hasard, vers Alberte.

3. C'est par hasard que Théo tombe sur Narcense, le soir où il est envoyé à la gare par sa mère se renseigner sur le retard inhabituel du train par lequel son beau-père devait rentrer.

4. Or, ce retard a été cause par le hasard d'un accident sur la voie ferrée. Remarquons que cet accident «fait écho» ou «rime» avec l'accident mortel de Potice, car, par un autre hasard, cette fois-ci tragique, celui-ci avait été écrasé «vers les cinq heures de l'après-midi, devant la gare du Nord» par un autobus. Notons aussi en passant que, dans le roman, Potice est le plus transitoire des personnages présentés par leurs noms: à peine entré en scène et préparant la rencontre qui va déclencher l'amour de Narcense pour Alberte, il va aussitôt et de manière surprenante disparaître de l'intrigue, littéralement «perdu en route». Il est, par la rapidité avec laquelle se passe son apparition-disparition, une sorte de «possibilité ratée», et ceci malgré ses quelques fonctions narratives et symboliques, qu'il mène d'ailleurs au bout avant de disparaître.

5. C'est toujours par hasard que Mme Cloche assiste à l'horrible

des nuages ou des écoulements désordonnés d'un liquide, ce qui a permis l'identification de certains lois gouvernant des «systèmes chaotiques», lois jusqu'ici inconnues. Cf., par exemple, Ilya Prigogine et Isabelle Stengers (1979). *La nouvelle alliance: Métamorphoses de la science*. Paris: Seuil, ou James Gleick (1989). *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Flammarion, coll. «Champs», ou bien, du point de vue de la biologie moderne: Henri Atlan (1986). *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*. Paris: Seuil, coll. «Points science»

accident de Potice. Elle va revenir sur les lieux et vers la même heure, cette fois-ci pour provoquer le hasard à produire un autre accident.

Depuis qu'elle avait vu un homme écrasé, vers les 5 heures d'après-midi, devant la gare du Nord, Mme Cloche était enchantée. Naturellement elle se disait qu'elle n'avait jamais vu une chose plus horrible que ça ; et il devait en être ainsi, car le pauvre Potice avait été soigneusement laminé par un autobus. Par une série de hasards soigneusement préparés, elle se trouva assise, vers la même heure, en face du même endroit, à la terrasse d'un café qu'une bienheureuse coïncidence avait justement placé là. Elle commanda-t-une camomille, et patiemment, attendit que la chose se renouvelât. Pour elle, c'était fini ; elle serait tous les jours là. À guetter un accident. Absurdement cette ligne de trottoir à trottoir que Potice n'avait pu parcourir jusqu'à son extrémité, absurdement cette ligne lui paraissait devoir attirer maintenant le sort, ou le destin, ou la fatalité. Là s'était passé quelque chose d'épouvantable : de la cervelle jaune sur l'asphalte; là devait indéfiniment et inexplicablement se renouveler les accidents horribles et Mme Cloche adorait l'épouvantable et l'horrible. (Raymond Queneau, op. cit., 41)

Son raisonnement n'est pas dépourvu d'intérêt. De ce point de vue, elle est comme un joueur de jeux de hasard ayant gagné – car, par son imprévisibilité, l'accident l'a fait sortir de son morne train de vie quotidien. Dès lors, elle croit avoir l'intuition des lois qui régissent le hasard (comme tout joueur passionné). En revenant au même endroit et à la même heure où s'était produit l'accident, elle agit donc comme le joueur qui a «ses superstitions», liées au principe d'analogie ou de sympathie, principe selon lequel le semblable est censé d'attirer le semblable. Ou bien, en posant cela en d'autres termes, elle se comporte en homme de science qui refait soigneusement les conditions initiales dans lesquelles le phénomène s'est produit pour la première fois. En ce monde répétitif régi par l'ordre, la périodicité et des habitudes indéfectibles, elle attend que le désordre/le chaos/la catastrophe se produise encore une fois, justement parce que cela s'est déjà produit, et d'une manière si violente, en ébranlant pour un moment – encore que ponctuellement – le fonctionnement du Grand Mécanisme dont leurs vies, à eux tous, individus quelconques, sont les rouages. L'insertion du hasard dans l'ordre habituel, c'est comme l'irruption d'un sens nouveau et bien plus que cela, d'un véritable sens, supérieur, que seuls le destin ou la fatalité ont le pouvoir d'accorder aux événements en les sacrifiant – et ceci, paradoxalement, surtout dans la mesure où la «raison» qui se

manifeste à travers le destin ou la fatalité demeure mystérieuse¹⁹. Observatrice par hasard d'une sanglante tragédie, Mme Cloche revient donc devant la scène où s'est produit l'accident pour en sentir de nouveau non pas tant le frisson de la catharsis, que celui donné par la manifestation d'un terrible pouvoir (l'équivalent de ce que Mircea Eliade nommait une kratophanie).

6. Or, le hasard fait qu'un autre accident ait lieu, sans de fâcheuses suites cette fois-ci, et – autre coïncidence – que ce soit le taxi où se trouvait Pierre Le Grand (l'«observateur») celui qui faillit renverser Étienne (son «observé»). Une fois le choc de cette brusque – et, par ailleurs, «métalepse-ique» – rencontre dépassé, les deux vont se retrouver dans le même train de banlieue et à cette occasion feront (enfin) connaissance.

7. Une autre série de hasards conduira à l'épisode où Narcense va se pendre *accidentellement*: la mort de sa tante – l'épisode avec la chute *incongrue* du chien Jupiter sur le cercueil pendant l'enterrement – la pendaison du même chien par son maître, le notaire qui était l'oncle de Narcense, etc. (Le fait que ce dernier soit, dès sa première entrée en scène, jumelé avec Potice n'y est point pour rien: la contrepèterie *Narcence et Potice* renvoie à *Narcisse et Potence*, qui, dans le contexte, prépare, par suggestion, l'épisode de la pendaison.)

8. L'horizon d'attente de ces gens de la banlieue parisienne (confrontés à la crise économique des années '30) est configuré dans le roman par un fait-divers colporté par les journaux, l'histoire de «la fille à Bousigue» qui «avait trouvé deux cent mille francs en billets de banque et en bons de la défense nationale, cachés dans la paille de son vieux père, le miséreux» (Queneau, *op. cit.*, 153) après la mort de celui-ci. Comme le père Taupe – par une remarquable coïncidence! – semblait être une réplique fidèle de ce «vieillard sordide nommé Bousigue par la coutume et Thomas par son père» (*Idem, ibidem*), l'idée qu'il fût lui aussi le possesseur d'une considérable fortune va naître de manière logique dans l'esprit de ses voisins.

9. C'est en ce contexte que, toujours par hasard, le jeune Clovis va entendre la brève conversation entre Pierre et Étienne à propos de la porte du père Taupe – mais, comme il va *mal interpréter* les mots entendus, il donnera naissance au *malentendu* qui conduira à la chasse au

¹⁹ Comme cela se passe d'habitude pour tout pouvoir tyrannique, celui du destin ou de la fatalité est lui aussi d'autant plus redoutable qu'il demeure énigmatique, c'est-à-dire qu'il laisse l'impression d'être fondé sur une raison supérieure, peu ou pas du tout compréhensible par les sujets sur lesquels elle s'exerce

trésor «taupique».

10. Un singulier, malheureux et peu vraisemblable (*id est* «romanesque» ou «rocambolique») hasard fait qu'Ernestine meure le jour même de ses noces.

11. C'est toujours par hasard (un hasard «réparateur»?) qu'Alberte, en quittant sa maison d'Obonne, rencontrera Narcense le jour même où, pendant la guerre, elle ira vivre seule à Paris.

(On a bien vu – dans un roman! – que, dans *Le Chiendent* de Queneau, «les personnages et les situations se dessinent [...] un peu comme ces jongleurs qui commencent avec une petite canne ou une quille et finissent par empiler des chaises à des hauteurs incroyables au-dessus de nos têtes.»)²⁰.

12. Notons enfin le rôle joué par le hasard dans la vie d'Étienne, car en son cas la manière dont il opère est plus subtile. La vue du chapeau rempli d'eau où flottent deux petits canards est, pour lui, ce qui va le faire sortir de sa vie quotidienne. Autant dire, ce menu événement le fera, pour ainsi dire, tomber au dehors de qui avait été pour lui, jusqu'alors, sa vie, de ce qu'il considérait être en quelque sorte son destin. Au contact avec une altérité bénéfique, il va devenir lui-même «autre», il va «changer» en exerçant sa liberté de choisir et fera des «folies» jusqu'alors inconcevables, comme, par exemple, acheter quelques objets *sans qu'il en ait besoin* ou aller manger des frites dans un petit bistrot *où rien ne le poussait à s'y rendre*. Mouvements a-causals, signes marquant le désir d'échapper au banal et au répétitif. Ajoutons à cela la mort violente de son chat, un des garants de l'apparemment éternel retour du *Même*, chat assassiné par une voisine, la vieille «mère Tyran» (qui avait «retrouvé» le cadavre du félin gisant dans la rue «une balle dans la tête» et avait demandé gentiment à ses propriétaires «sa peau»): pour le héros – maintenant les yeux ouverts vers le monde –, ce meurtre bizarre (qu'aucun détective pourtant ne va pas enquêter²¹) constituera comme le signe extérieur de sa métamorphose, de cette transformation que sa vie était en train de subir. Or, cet événement, comme celui représenté par le contact – inscrit dans le même champ

²⁰ James Sallis, *Papillon de nuit*, Gallimard, coll. La Noire, 200, pp. 226-229. See Bernard Tassou (2003). «Les enfants de Raymond», in *Europe*, no 888/avril, p.195

²¹ L'histoire aurait bien pu bifurquer vers une telle enquête, comme cela se produit dans le roman de Gombrowicz, *Cosmos*, où le héros commence, justement, à *enquêter* à partir d'un semblable fait bizarre – la découverte d'un moineau pendu; sauf que chez Queneau l'assassinat du chat garde une visible dose d'humour, et ceci en dépit de son caractère sanglant

sémantique de la violence²² – avec le taxi qui faillit l'écraser, est un événement «catastrophique», dans le sens où l'on parle de «catastrophe» dans le langage de la physique moderne. À y regarder de plus près, ce désir du héros de devenir un autre – mais, en fait, de devenir justement soi-même, de s'affirmer en dépit de toutes les déterminations imposées de dehors – trahit la fascination pour les possibles, pour ce que l'on pourrait (ou aurait pu) vivre ou être si on avait agi d'une autre manière à un moment donné (sinon à *n'importe quel* moment, dans la mesure où l'on ne peut jamais calculer avec exactitude les conséquences de nos actes); c'est comme si on voulait explorer non seulement sa propre et unique histoire, mais toutes les histoires possibles, demeurées à l'état de pure virtualité, ou bien tout simplement voir ce qui arrive de l' «autre côté», c'est-à-dire devenir... lecteur ou même romancier: le fameux petit *Conte à votre façon* de Queneau proposait la même chose, en rompant avec l'habituelle lecture linéaire, en donnant l'exemple tabulaire d'une œuvre ouverte, plurielle, et offrant au lecteur la possibilité de devenir en quelque sorte lui-même l'auteur du conte. Comme le faisait remarquer Erich Köhler,

La notion de hasard implique que les choses auraient pu arriver autrement, que la nécessité qui l'entoure lui laisse le choix entre une abondance de possibilités (Erich Köhler, *op.cit.*, 13).

L'exemple du célèbre roman de Diderot, *Jacques le fataliste*, reste ici incontournable:

Lorsque le narrateur de Diderot esquisse trois solutions possibles à l'histoire de son héros interrompue par le hasard et laisse planer l'incertitude sur celle qui s'est effectivement réalisée, cela ne veut rien dire de plus qu'une situation déterminée peut avoir des conséquences parfaitement différentes, qu'une cause peut avoir plusieurs effets ont le choix reste livré au hasard. (*Idem, ibidem*, 36-37)

Explorer les possibles de sa propre histoire signifie aussi le désir d'échapper à l'emprise du destin, de dépasser des limites imposées... par le hasard, entendu ici comme contingence (rappelons ici que ce problème du hasard qui, d'une façon ou d'une autre, devient destin ou prend les apparences de la nécessité absolue, c'est aussi un des thèmes majeurs des romans de Milan Kundera).

Tout comme Mme Cloche, et d'ailleurs comme presque la totalité des personnages de ce roman, Étienne souffre d'ennui. D'abord, il n'est

²² La critique a d'ailleurs remarqué que *Le Chiendent* est le plus sanglant des romans de Queneau

que la somme de ses «fonctions» – fonctionnaire à la banque, il fait la navette à Paris, il est mari et beau-père, propriétaire d'une villa à demi construite dans la banlieue parisienne, etc. Il remplit ces «fonctions» d'une façon mécanique, petit rouage d'un Système qui l'utilise. Sa manière de «lire» le journal est fort significative: il fixe au hasard une lettre quelconque et reste comme ça, en la contemplant durant le temps imparti à cette coutume qu'est la lecture du journal l'après-midi. Mais ce qu'il contemple alors n'est que le vide de sa propre vie. Parce que, s'il coïncide avec toutes déterminations que l'on vient d'énumérer, sa vraie identité, son moi semble pourtant les transcender toutes, se situer ailleurs: *Je vous l'ai déjà dit, je ne sais pas qui je suis. Et d'ailleurs, est-ce que cette question a un sens? Est-ce que ça veut dire quelque chose, de s'écrier comme ça: qui suis-je? Mais Étienne Marcel, né à Besançon le 23 mai 1905, employé au Comptoir des Comptes, habitant Obonne, une villa en construction, exétéra, exétéra [sic]. J'ai tel caractère, j'éprouve tels sentiments, je vis de telle façon. Les psychologues doivent pouvoir m'analyser, n'est-ce pas? Et après ça, je demande encore qui je suis! Mais voilà ce que je suis! et malgré tout, je peux m'acharner à poser cette sempiternelle question. Elle m'angoisse; est-ce bête, hein? Ce n'est pas tout. Cette question, en elle-même, a-t-elle un sens? est-ce que le mot être a un sens?* (Raymond Queneau, *op. cit.*, 219-220)

Le *ni ceci, ni cela* de la pensée apophatique est ici évident. Pourtant, quelque temps (quelques pages) auparavant, à la question «Qui croyez-vous être?» posée par Pierre, Étienne lui avait répondu: «Un homme qui pense». Réponse pointant vers le *cogito* cartésien et entraînant (et d'ailleurs à l'infini) une scission du sujet: «C'est là ce qui est curieux, car je suis certainement *autre*.» (*Idem, ibid.*, 188)

Attardons-nous un moment sur l'image des deux canards qui flottent sur l'eau contenue par le chapeau: c'est une sorte de Magritte mi-humoristique, mi-bucolique, une gentille plaisanterie ou bouffonnerie qui connote aussi le jeu et l'enfance (puisque ces canards rappellent sans doute les jouets que l'on met dans la baignoire des enfants). Son côté ludique est évident. C'est aussi la rencontre fortuite d'un chapeau et d'un petit lac, la rencontre de deux objets incongrus, et même de deux espaces incongrus, comme de deux fonctions différentes. Somme toute, un objet «surréaliste». Ou bien c'est comme le tour de passe-passe et/ou l'emblème d'un prestidigitateur: autrement dit, ce lac fait son *apparition*, ses canards y compris, d'un *chapeau* – lequel, dès lors, doit être un chapeau de magicien. Est-il, ce magicien, celui de Descartes, celui de Don Quichotte?... Quoi qu'il en soit, ce «collage» renvoie à la question

de savoir «ce que sont les choses» ou, plutôt, ce qu'est leur «en-soi», question qui, comme on le sait, tourmente Étienne. Sauf qu'il rejette d'un coup et la perspective esthétique, et celle magique:

- *Si je néglige le côté pratique d'un objet fabriqué, dit Étienne.*
- *Vous faites de l'esthétique, interrompt Pierre. Ou de la magie.*
- *Mais je ne veux faire ni esthétique, ni magie, protesta Étienne. Les hommes croient faire une chose, et puis ils en font une autre. Ils croient faire une paire de ciseaux, et c'est autre chose qu'ils font. Bien sûr, c'est une paire de ciseaux, c'est fait pour couper et ça coupe, mais c'est aussi tout autre chose. [...] Ce n'est pas de l'esthétique, car il ne s'agit ni de beau, ni de laid. Et quant à la magie, je ne comprends pas.*
- *Ce qui serait intéressant, ce serait de dire ce qu'est cette «autre chose».*
- *Sans doute. Mais ce n'est pas possible. Ça dépend des circonstances, ou bien on ne peut l'exprimer. (Queneau, op. cit., 185-186)*

Sa crise identitaire, qui revêt une forme philosophique, est surtout, bien évidemment, une crise existentielle. En fait, en (se) questionnant sur le sens des objets et des êtres, Étienne, comme Descartes, débouche à la fois sur le «Qui suis-je au fait?» et «Qu'est-ce que véritablement le monde?», fameuses questions philosophiques, mais où, tel que j'ai pris la liberté de les transcrire afin de mieux traduire le but du héros quenien, les modalisateurs marquent une nuance importante: «au fait» et «véritablement» impliquent que cette quête est déjà structurée – et non sans un certain rapport avec une vision «paranoïaque» du monde – parce qu'elle suppose d'ores et déjà l'existence d'un point de vue unique, supérieur ou, en tout cas, privilégié, d'où l'on puisse voir «réellement» et complètement ce que le monde est. (Chose qui peut bien être un fantasme – car rien n'est en mesure de prouver que la raison humaine soit capable de tout comprendre, et l'enthousiasme de Descartes quant aux pouvoirs de cette raison n'est peut-être qu'une exagération.) Tandis que le questionnement visant la véritable identité de «soi-même», il pourrait être formulé ainsi: «Puisque je ne suis pas la somme de mes «fonctions» – car un automate (cartésien...) assez sophistiqué pourrait fort bien les remplir –, ...qui suis-je au fait?» La difficulté de cette question, on le sait, n'est pas des moindres. Devant la contingence radicale du *fait d'être-là* on ne débouche, de manière positive, que, tout au plus, à une

motivation esthétique, et, autrement, toujours à un profond étonnement²³. C'est bien ce qu'Ernestine, avant de mourir, exprime dans son discours: «...c'est aussi bien bête de croire qu'on sert à qué'que chose sur la terre, mais j' peux pas non plus m'empêcher de m' dire: V'là que j' meurs, qu'est-ce que j'aurai foutu ici? j'aurai lavé des verres et rincé d' la vaisselle, ça oui; [...] [Et pourtant :] Qu'est-ce que j' foutais parmi vous? Eh bien, j' lavais la vaisselle. Pourquoi chercher midi à quatorze heures, hé? Gens d' la noce, qu'est-ce que vous foutez ici?» (Queneau, *op. cit.*, 301-302)

Autant dans le cas d'Ernestine que dans celui d'Etienne, on cherche à résoudre la question de la contingence en cherchant du côté de la quiddité, mais une telle réponse, quelle qu'elle puisse être, est toujours insuffisante, puisqu'il ne s'agit pas de trouver la «définition» de la «chose» envisagée, mais ce qui l'instaure, et même non pas tout simplement le trop général «être», mais ce qui puisse enfin montrer le caractère nécessaire de l'existence de cette chose-là ou de cet étant, comme de tout étant en particulier.

Enfin, «Ce n'est pas le bonheur qui m'intéresse, mais l'existence», se dit à un moment donné Étienne, en éludant ainsi un autre possible but vers lequel sa quête aurait pu s'orienter. Il est difficile de ne pas se rappeler ici le sénateur Dupont de *L'Herbe rouge* de Boris Vian: ce personnage à quatre pattes, moustachu et bavard, qui, ayant trouvé le bonheur ou atteint son idéal – savoir, celui d'avoir un «ouapiti» – cesse de parler et, du coup, *sort de l'histoire* – puisque trouver le bonheur, atteindre son idéal, c'est toujours *sortir de l'histoire* et, donc, d'une certaine manière, *du temps*, trouver une heureuse éternité où il ne se passe plus rien de vraiment racontable et où tout se trouve en un parfait équilibre. Comme l'écrivait Queneau dans *Une histoire modèle*, «s'il n'y avait pas de malheurs, il n'y aurait rien à raconter».

Remarquons que ce jeu par lequel on refuse de définir une chose par sa fonction habituelle, reconnue, a été aussi, sous de diverses formes, le jeu préféré des surréalistes: le tableau de Magritte représentant une pipe avec, au-dessous, la légende «Ceci n'est pas une pipe» en constitue le plus fameux exemple. Le jeu visait, par le biais de l'imaginaire, de créer des images – esthétiquement plus ou moins valables – qui changent la manière de percevoir – et d'appréhender – le monde. Par conséquent, l'opération requise, c'était de désorganiser/réorganiser le monde, ou, si l'on veut, de le déconstruire: autrement dit, il s'agissait de «lire» toujours

²³ Ou bien, l'on devient philosophe de souche heideggerienne

d'une autre manière le monde – dans l'espoir que l'on va trouver enfin cet *aleph*, cet optimal point de vue d'où tout va enfin se révéler. Or, à un tel jeu, par lequel on change la fonction d'un objet, Étienne se livre lui aussi, durant ses réflexions métaphysiques, sauf qu'à partir toujours de la règle cartésienne du doute méthodique:

...il se plongeait dans une série de considérations visant la nécessité d'un doute préliminaire à toute recherche philosophique. Tout ce qui se présente, se déguise. Ainsi, par exemple la chaussette droite du type qui se trouve en face de moi. Bien sûr, elle paraît chausser son pied: elle paraît. Mais peut-être a-t-elle quelque autre sens. D'une façon élémentaire, ça peut être une boîte; il y a de la coco cachée dans le talon. Ou bien ça peut être un instrument de musique, ça pourrait faire un numéro de music-hall; ou bien peut-être encore qu'elle est comestible, c'est peut-être un Meussieu prudent qui craint de se trouver sans ressources, alors il mangera ses croquenots. (Idem, ibidem, 326)

Ou bien, un peu plus loin, et non sans rappeler le «poisson soluble» des surréalistes:

...l'autre se sert de sa chaussure; que lui importe les apparences. Mais s'il ne s'était pas aperçu que cette godasse, on l'avait fabriquée avec une matière soluble dans l'eau et qu'un jour de pluie il se retrouve trempant ses chaussettes dans la boue? Ça lui apprendrait à prendre tout ce qui vient pour argent comptant. Il n'y a pas d'argent comptant, il n'y a que de fictives opérations de banque. (Ibidem, 328)

Ces genres de réflexions «philosophiques» pleines d'humour ont fait Bruno Vercier à noter fort justement que «Dans le goût prononcé de Queneau pour l'insolite l'on retrouve sans doute quelque chose de la passion surréaliste pour un merveilleux de marché aux puces» (Bruno Vercier, *op.cit.*, 62). Il faut toutefois souligner que la dernière phrase, absolument remarquable, de la séquence que l'on vient de citer énonce sur son ton badin une tragique (mais, à la fois, comique) idée: l'artificialité ou le caractère fictif – voire pataphysique – de toute construction théorique, de toute définition assignée à un «objet». Ce qui revient à réaffirmer que la réponse obtenue par celui qui veut vraiment connaître le monde sera toujours fonction de la manière de poser la question, mais aussi que, du coup, toute réponse ferra l'affaire – ce qui n'est pas sans évoquer l'«anarchisme épistémologique» d'un Paul Feyerabend, résumé par le fameux «anything goes»; or, le rejet de toute méthode *unique* de questionner le réel fait fi de la méthode de Descartes; et ce n'est pas étonnant si l'un des livres du philosophe d'origine autrichienne cité plus haut s'appelle justement *Contre la méthode*.

L'application méthodique du doute a, chez Étienne, deux conséquences: la première, c'est que le monde devient, du coup, double: en surface, les *apparences* et rien que des apparences – toujours trompeuses, et, derrière elles et *toujours masquées par elles*, les *essences*: «Tout ce qui se présente, se déguise.», affirme Étienne, encore qu'il se rende aussi compte que «l'on peut douter d'une apparence et se gourer», mais ceci «car toute chose a de multiples apparences, une infinité d'apparences.» Et puis, en nuancant, en opérant des distinctions: «Cette chaussure droite [par exemple] possède une infinité de prétentions. Qui toutes sont fausses. Il y a des prétentions et il y a des déguisements.» (Queneau, *op. cit.*, 328). Mais, en règle générale, l'erreur c'est que l'«on admet la sincérité de toute apparence, alors qu'au contraire il en faut douter» (*Idem, ibidem*, 326). Ceci posé, le doute se transforme facilement en soupçon, l'observation en espionnage et l'observateur en détective, sinon en policier, tandis que le réel devient quelque chose qui doit être «démasqué». Le monde perd son innocence, devient hermétique et revêt un air conspiratif, son sens apparent cache toujours un autre, secret. On voit, dès lors, comment cette manière d'envisager les choses touche à la paranoïa, c'est-à-dire se prête facilement – à défaut de vérifications – au danger de prendre comme valable ce qui n'est qu'une hypothèse. Et si le thème de la vue, central en ce roman, possède d'abord une signification gnoséologique et existentielle, cette première signification se détériore assez vite et, trouvant son expression vulgaire, s'incarne dans la figure du mouchard: dans *Le Chiendent*, tous les personnages, d'une façon ou d'une autre, s'espionnent réciproquement. À juste raison, Alain Robbe-Grillet a vu dans ce roman de Queneau le premier «Nouveau Roman» et, du coup, le moment de l'inauguration de l'«ère du soupçon». Au fait, ce soupçon est ici la réaction devant le mystère de la banalité – réaction signalant le désir de réinstaurer une transcendance perdue.

La deuxième conséquence de l'application du doute méthodique a de quoi surprendre; si tout se présente déguisé, si, entre l'apparence et l'essence, y a toujours d'écart (*Descartes* s'y tenant toujours à proximité...), si le *même* se montre toujours *autre*, alors (comme ce ne sont pas uniquement les choses et les êtres qui se soumettent à cette règle, mais les actions aussi) «*On croit qu'il se passe ceci et c'est cela. On croit faire ceci, et l'on fait cela.*» (Queneau, *op. cit.*, 326) Mais une telle affirmation rejoint l'une des conclusions de *Jacques le fataliste* de Diderot: est-ce que l'on sait où l'on va? (D'ailleurs, cette maxime est prononcée à un moment donné par l'un des personnages du roman de Queneau: - *Dis donc à Dominique [Belhotel] qu'i fasse attention;*

moucharder le monde, ça peut amener des ennuis; on sait jamais où on va; dis-y (Idem, ibidem, 65).

Appliquer méthodiquement le doute n'est qu'une façon de faire appel à l'une des vertus classiques, la *prudencia*, mais ceci ne garantit pourtant jamais que l'on puisse absolument tout prévoir. Ce qui signifie que la vraie signification de nos actes nous échappe toujours, que nous pouvons à tout instant jouer à notre insu un rôle que nous ne comprenons pas vraiment, que nous *croyons* seulement comprendre, mais dont les véritables ressorts et buts nous restent cachés. Et c'est reconnaître aussi que, sinon tous, du moins quelques-uns des effets de nos actions restent imprévisibles, impossible à déterminer véritablement (ou, en tout cas, jamais au moment où nous faisons ces actions, mais toujours après-coup – et encore, cela dans la mesure du... possible!). Une sorte de dieu ou de démon malicieux (que certains ont identifié dans la figure d'Hermès, ou, en changeant de contexte mythologique, dans celle du *trickster*) s'empare de nos actions, gestes ou paroles, et, par les voies d'une causalité inattendue mais sans faille, les détourne de leur signification initiale, en en faisant apparaître des conséquences qui n'entraient absolument pas dans nos intentions. – Or, de la sorte, on retrouve au bout de ce raisonnement et de manière inattendue ressurgir la problématique du hasard.

L'AUTRE HISTOIRE

Au début, les personnages, qui étaient immergés dans le chaos et la nuit, prennent forme çà et là en divers points de la banlieue parisienne. Une série d'incidents catastrophiques les réunit peu à peu autour d'une porte énigmatique, que se refuse à vendre un brocanteur sordide. Avec l'aide de son neveu, un enfant à l'oreille trop prompte, Mme Cloche, la sage-femme, se lance à la poursuite d'un trésor, à l'existence duquel tout le monde finit par croire. Incidents et accidents se multiplient. Il y a des blessés et des morts. Le trésor se dissipe en fumée. Finalement une guerre éclate: une guerre avec les Étrusques, s'il vous plaît. Et bien des années plus tard, on retrouve Mme Cloche devenue reine.

Comment tout cela peut-il finir? C'est bien simple, cela ne finit pas et tout recommence, aussi lugubre et dérisoire qu'à la première page, à peu de choses près. Car peut-on espérer que Mme Cloche ne se laissera pas de nouveau tromper par sa puissance d'illusion?

C'est ainsi que Raymond Queneau avait résumé (dans sa «Prière d'insérer de 1933») son premier roman. «Le chaos» d'où apparaissent ses

personnages, à part qu'il est – tout comme «la nuit» primordiale – un transparent renvoi au mythe antique de la naissance du Cosmos, on pourrait le considérer aussi comme représentant un «système» en état d'équilibre. Image de la pure virtualité d'où tout pourrait ad-venir à l'être (mais, comme l'hypothèse Dieu n'est plus acceptée, selon quelles conditions, en vertu duquel *fiat lux?*), ce chaos initial où toute forme est incluse et annulée à la fois, est un chaos stable. Puisque tout est possible, y compris le contraire de ce qui pourrait être d'une façon ou d'une autre, les possibles s'annulent réciproquement et rien n'est plus alors possible, car il n'y a encore aucune volonté qui choisisse. D'autre part, on a déjà pu le constater, lorsque les personnages se détachent (comme Étienne) de ce néant originel, le monde qui apparaît avec eux est lui aussi un système en état d'équilibre, puisque c'est un monde régi par des règles imperturbables, d'où tout hasard semble exclu. Paradoxalement, rien de notable ne se passe ni dans un cas, ni dans l'autre : comme si un absolument parfait équilibre était l'équivalent du non-être. Sauf que, comme la science actuelle a pu le découvrir, l'ordre cache le désordre (et inversement), et, en ces conditions, l'idée laplacienne d'un déterminisme absolument prédictible perd son universalité, en devenant une sorte de loi locale. C'est ce qui fait que la «régularité» de ce monde fictif, sa «périodicité» si bien réglée sur laquelle on insiste au début, laisse surgir l'événement (ou les événements) imprévu(s), «chaotique(s)» – «une série d'incidents catastrophiques», dit si bien Queneau. Or, l'idée que d'un système déterministe il faudrait exclure l'apparition de l'aléatoire est, selon les scientifiques d'aujourd'hui, une idée à combattre: *L'erreur la plus commune est de croire qu'un système déterministe implique une connaissance complète du système. Or, il n'en est rien: «Il faut comprendre que le déterminisme le plus pur peut aboutir à l'impossibilité de prévoir»*, note André Chapleau dans son essai, citant Albert Jacquard. (Chapleau, *op.cit.*, 88-89) C'est ce qui l'on remarque d'ailleurs dans le cas des œuvres de tous les membres de l'Oulipo: de manière paradoxale, les règles qu'ils établissent à régir leurs textes ont des effets *systematiquement inattendus*.

Sortis de ce double néant, les personnages trouvent progressivement leur histoire commune et bien particulière. Comme on le sait, cette histoire les rassemble (et se construit) autour de l'énigmatique porte d'un brocanteur. De ce point de vue, le roman de Queneau est un roman à mystère. C'est le mystère de la porte du père Taupe qui va créer le principal suspens de l'intrigue – autant pour les personnages que pour le lecteur – jusqu'au moment où (c'est-à-dire, selon la règle d'un tel récit:

vers la fin du roman) la vérité sera dévoilée, moment où tous les «nœuds» de cette intrigue complexe vont se défaire et les personnages vont se séparer. La fausse lecture des indices entraînera les «enquêteurs» à en dégager une autre histoire que celle réelle, une histoire *fantas(ma)tique*. Il est possible de comparer cette *autre histoire*, cette histoire *secrète*, avec l'histoire de la Chapelle des princes poldèves de *Pierrot mon ami*. Comme on l'a fort pertinemment remarqué, ces deux romans de Queneau (et d'ailleurs pas uniquement ces deux-là) illustrent toujours une même «tentative de repliement combattue par un viol de l'espace intime, une effraction dans l'espace privé (Taupe dans *Le Chiendent*, Mounnezergues dans *Pierrot mon ami*)» (Marcel Bourdette-Donon, 140). Mais, si Mounnezergues lance la mystérieuse (et fausse) *histoire* de la Chapelle des Princes Poldèves à dessein, c'est-à-dire pour défendre son territoire – qui symbolise aussi l'ancien monde face à la brutale irruption du monde moderne, lequel, en tant que *brave new world*, fait *tabula rasa* du passé dans le but utopique d'être incessamment «nouveau» –, si Mounnezergues tente par son récit fictif de préserver, ne fût-ce qu'un îlot de ce monde d'autrefois, le père Taupe, lui, garde secrète *l'histoire* de sa porte²⁴.

CONCLUSION

Dans *Le Chiendent*, le jeu apparence-essence (ou «réalité») est triplement exploité: philosophiquement, sotériologiquement (suivant la conception gnostique) et esthétiquement (et/ou *poïétiquement*). Mais, comme le titre l'indique, il s'agit surtout d'un roman qui illustre la *malchance* ou le *malheur* – et les hasards mis en place par Queneau (tout comme certaines des règles numérollogiques qu'il utilise pour construire son roman) traduisent en fin de compte ce qui constitue son propre parti pris, en tant qu'auteur. En l'occurrence, une vision pessimiste, voire tragique, sur le monde, sur ce qui peut *ad-venir* – vision qui n'est pas sans rappeler ce qu'un philosophe comme Clément Rosset a nommé la «logique du pire»²⁵; au jeu de hasard qu'est l'existence, on ne peut jamais gagner, semble finalement dire Queneau. Et la destruc(tura)tion finale de l'histoire (par une guerre), comme son impuissant retour au point de départ, marquent

²⁴ Faire publique sa vie intime – Queneau eut l'intuition (pour parler comme Kundera) du *kitsch* généralisé promu par les médias actuels

²⁵ Cf. Clément Rosset (2008). *Logique du pire : Éléments pour une philosophie tragique*, Paris: PUF, Quadrige

la victoire du désordre, du chaos face à l'effort de la conscience de parvenir, par la raison, à ce «trésor» tant recherché et convoité: au véritable sens de l'être. Tout ce qui avait été d'abord hasard constructeur se transforme au milieu du processus en hasard destructeur, tout ce qui avait paru s'agencer si harmonieusement pour bâtir le sens se défait peu à peu, en laissant inachevée cette construction de la claire signification du monde et de l'être humain – inachevée, à l'instar de la villa d'Étienne, désertée par ses véritables, ses responsables propriétaires, foyer usurpé par des forces «infernales»²⁶ qui, d'ailleurs, n'ont pas tardé à transformer cet espace hautement symbolique en un *bordel* – suprême signe de désordre et/ou de dérisoire «liberté».

References:

- Atlan, Henri (1986). *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*. Paris : Seuil, coll. «Points science»
- Bourdette-Donon, Marcel (2003). «*Queneau et les nouveaux vecteurs d'information*», in *Europe*, No 888/Avril
- Chapleau, André (2001). *Le livre du hasard*. Montréal: Duchesne Éditeur
- Chklovski, Victor (2008). *L'art comme procédé*. Traduction française. Paris: Allia
- Claude Simonnet, Claude (1962). *Queneau déchiffré* (Notes sur “Le Chiendent”). Paris: Julliard, Dossiers des “Lettres Nouvelles”
- Deleuze, Gilles (1969). *Logique du sens*. Paris: Editions du Minuit
- Eliade, Mircea (1991). *Océanographie*. Bucharest: Humanitas
- Genette, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, coll. «Poétique»
- Gleick, James (1989). *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*. Traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin. Flammarion, coll. «Champs»
- Panaitescu, Val (1979). *Umorul lui Raymond Queneau*. Jassy: Junimea
- Prigogine, Ilya et Stengers, Isabelle (1979). *La nouvelle alliance: Métamorphoses de la science*. Paris: Seuil
- Queneau, Raymond (1965). *Bâtons, chiffres, et lettres*. NRF Gallimard
- Queneau, Raymond (1989). *Le Chiendent*. Paris: Gallimard, Folio
- Rosset, Clément (1984). *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard
- Rosset, Clément (2008). *Logique du pire: Éléments pour une philosophie tragique*. Paris: PUF, Quadrige
- Sallis, James. *Papillon de nuit*, Gallimard, coll. La Noire, 200, pp. 226-229. See Tassou, Bernard (2003). «Les enfants de Raymond», in *Europe*, no 888/avril
- Vercier, Bruno (1983). «*L'air du soupçon*», in *Europe*, juin-juillet

²⁶ Représentées par le tandem «infernale» Bébé Toutout – Théo