



L'écho en creux : Le temps qu'il fait et autres vacuités de la conversation dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau

Marie-Pascale Huglo

Volume 35, numéro 1, printemps 2007

Échos et résonances

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015890ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015890ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huglo, M.-P. (2007). L'écho en creux : Le temps qu'il fait et autres vacuités de la conversation dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau. *Protée*, 35(1), 63–74.
<https://doi.org/10.7202/015890ar>

Résumé de l'article

À partir de la fable d'Ovide lue comme un petit traité de poétique, je considère l'écho comme une contrainte formelle et une figure de répétition. Laissant ainsi de côté l'idée d'évocation hypertextuelle également associée à l'écho, je m'intéresse à la contrainte de la répétition dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau et plus spécifiquement dans l'analyse d'échanges anodins repris trois fois, avec des variantes, dans le roman. En abordant ces échanges rituels sur la pluie et le beau temps comme un autre petit traité de poétique, je cherche à montrer comment Queneau renouvelle et métamorphose la figure de l'écho au sein d'une parole usuelle elle-même quotidiennement répétée, nouant ainsi étroitement, et de façon problématique, formalisme et réalisme.

L'ÉCHO EN CREUX

LE TEMPS QU'IL FAIT ET AUTRES VACUITÉS DE LA CONVERSATION DANS *SAINT GLINGLIN* DE RAYMOND QUENEAU¹

MARIE-PASCALE HUGLO

L'écho est une figure de répétition dérivée d'un phénomène acoustique distinct de la réverbération : contrairement à celle-ci, celui-là ne se manifeste pas en synchronie avec le son répercuté mais toujours avec un certain retard (Hollander, 1981 : 1). Puissance de «différement», l'écho est aussi une puissance de fragmentation – ce n'est souvent que la partie finale de l'énoncé premier que l'écho répète – et une puissance de démultiplication – à la manière du ricochet, l'écho est susceptible de rebondir en série jusqu'à n'être plus perceptible. Différement, fragmentation, multiplication seraient trois traits caractéristiques de l'écho qui aurait, par conséquent, le pouvoir d'altérer toute parole originelle. La métamorphose niche au cœur de la répétition, ce que la fable d'Ovide exemplifie en faisant de cette figure l'alliée d'une parole empêchée ; seul l'écho peut faire surgir, par la reprise des dernières syllabes d'autrui, quelque chose comme la vérité. On se souvient que la nymphe Écho – «qui répète les sons» et ne sait «ni se taire quand on lui parle, ni parler la première» (Ovide, 1992 : 118) – suit furtivement Narcisse dont elle est amoureuse. Elle ne peut l'aborder ni déclarer son amour puisque «sa nature ne lui permet pas de commencer» (*ibid.*), mais, en bonne chasseresse, elle guette «des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles» (*ibid.*). L'occasion tant espérée se présente enfin : au jeune homme qui appelle ses compagnons, Écho peut répondre en répétant ses paroles. Après quelques échanges, Narcisse, «abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne» (*ibid.* : 119), demande : «“Ici ! [...] réunissons-nous !” Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : “Unissons-nous !” répète-t-elle [...]» (*ibid.*). La fable, nous le verrons, est un petit traité de poétique, une exploration de la répétition formelle qui contraste avec l'approche de Gérard Genette – pour qui l'écho est une reprise hypertextuelle floue, informe – et dont Raymond Queneau, notamment dans *Saint Glinglin*, multiplie les figures.

Les métamorphoses de l'écho, compris tantôt comme répétition, tantôt comme vague hypertexte, soulèvent la question de sa spécificité : si le phénomène acoustique est bien circonscrit, si le procédé de répétition syllabique qui en dérive est lui aussi précisément délimité, l'écho ne cesse de s'étendre au-delà de l'usage

restrictif qui, partant, le définit. Dans ce contexte, les dialogues queniens ont l'intérêt de mettre l'accent sur l'appareil formel de l'écho tout en posant le problème de son extension au-delà de la stricte répétition syllabique. Queneau se tient donc loin de la définition lâche de l'écho synonyme d'allusion d'ordre hypertextuel (Genette) pour explorer la *contrainte* formelle de la répétition et la puissance de métamorphose qui s'y rattache. Les jeux d'échos déployés dans ses dialogues semblent pourtant relever d'un certain mimétisme: les termes répétés « dans le texte » sont ceux-là même que l'on répète « dans la vie », à savoir les échanges rituels sur la boisson, sur le temps qu'il fait ou autre. Entre les jeux formels et l'imitation réaliste de ce que, avec Erving Goffman, nous appellerons les rituels d'accès (1973:88) s'instaure une tension problématique: là où l'artifice est perçu, le réalisme perd en crédibilité alors même que la répétition est une incontournable réalité de la parole en acte dont l'origine, d'ailleurs, n'est pas localisable (n'en déplaise à Genette). Si le formalisme affiché entre ainsi en conflit avec le réalisme mimétique des dialogues, on peut se demander également si les frictions entre l'écho et les rituels de la conversation ne sont pas une façon de mettre en doute, dans *Saint Glinglin*, l'opposition présumée entre forme et réalité.

MÉTAMORPHOSES DE L'ÉCHO

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette ironise sur la forme sans contour que serait devenu l'écho dans le cadre de l'analyse de l'hypertextualité:

[...] il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles [...]. Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend du jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur: je puis décider que les Confessions de Rousseau sont un remake actualisé de celles de saint Augustin, et que leur titre en est l'indice contractuel [...]. Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure.

(1982: 18-19; je souligne)

Dans l'échelle des relations « unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) » (*ibid.*: 13), l'écho est la relation la plus faiblement marquée: il s'agit d'une évocation dépourvue d'indices fiables qui dépend plus de l'interprétation (fantaisiste?) du lecteur que d'un contrat de lecture déclaré repérable dans le texte. Genette laisse clairement entendre que parler d'écho relève d'une herméneutique aléatoire qui, plus souvent qu'autrement, malmène le texte, lui fait dire ce que le critique veut bien entendre, parfois « en dépit du bon sens » (comme le souligne l'éventualité d'un *hypotexte* postérieur à l'*hypertexte*). Genette n'a pas tort de se moquer de l'insouciance avec laquelle on peut multiplier les échos, et il a l'honnêteté de bien marquer son camp: « Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle » (*ibid.*: 19). Si, toutefois, on se place du point de vue du lecteur, il faut reconnaître que ce dernier perçoit aussi, à côté des relations hypertextuelles « officielles », des échos « partiels, localisés et fugitifs » (*ibid.*). En tant que résonance fugace, l'écho se tient aux antipodes de l'image genettienne du palimpseste, dont l'inscription première reste visible là même où elle a été effacée. Parler d'écho, c'est *nécessairement* impliquer une réception. L'écho n'a d'autre corps que sa sonorité passagère, il n'a pas de matérialité, pas d'ancrage. La métamorphose d'après Ovide est aussi celle-là, celle d'une désincarnation: d'abord condamnée à « ne faire de sa voix qu'un très bref usage » (1992: 118), la nymphe Écho, qui « [e]n ce temps-là [...] avait un corps » (*ibid.*), se cache et s'étiolle après avoir été rejetée par Narcisse à l'instant où, « charmée elle-même de ce qu'elle a dit » (*ibid.*: 119), elle s'est montrée à lui. Si sa voix a abusé le beau jeune homme, son corps ne lui a valu que dédain:

Méprisée, elle se cache dans les forêts; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte [...] mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses

membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les forêts, elle ne se montre plus sur les montagnes; mais tout le monde l'entend; un son, voilà tout ce qui survit en elle. (Ibid.)

Transformée une première fois par Junon qui la voue à n'être qu'une voix seconde, tronquée, la nymphe se métamorphose une deuxième fois – de chagrin – en corps creux, en cavité rocheuse qui n'a plus rien d'humain². Voix désormais sans attache, l'écho «s'évapore» de toute chair. La traduction de Georges Lafaye permet de bien saisir le mouvement de l'ultime métamorphose d'Écho: son nom propre disparaît, le rocher qu'elle serait devenue n'est pas situé (cachée qu'elle est dans les forêts), l'origine de sa pétrification est une rumeur, un «dit-on» incertain, tandis que «tout le monde» – c'est-à-dire personne en particulier – l'entend. Fondue au monde naturel des pierres mais diffractée dans l'espace, Écho est elle-même devenue absence d'identité, corps sonore audible par tous dont l'origine reste indistincte, aussi mobile que le souffle, le son. En ce sens, les échos que tout lecteur peut percevoir, sans forcément parvenir à *situer* la marque explicite d'une antériorité, correspondent précisément à la deuxième métamorphose de la nymphe, ils constituent le versant «ombragé» de l'hypertextualité: diffus, incertain, voué aux aléas de l'évocation. Science inexacte que cette phénoménologie de l'écho, qui a pourtant ceci d'exact qu'elle rend compte de la métamorphose des textes qui, de fait, résonnent différemment selon les époques, les lecteurs, les attentes. Le reste est affaire de décision théorique et, comme le souligne Genette, d'ingéniosité critique; parce qu'il est mal situable, l'écho est particulièrement sujet aux lectures inconsistantes. C'est le risque à courir, mais n'est-ce pas, au bout du compte, celui de toute lecture critique? L'écho hypertextuel relance ainsi le débat des limites interprétatives du texte, avec la puissance d'altération que cela implique, mais ce n'est là qu'un des aspects de cette figure métamorphique. À la répétition

hypertextuelle comme virtualité actualisée par la lecture correspond, en effet, la répétition formelle, celle de l'écho syllabique qui répond au déjà-dit dans le texte par une reprise intégrale ou partielle.

L'écho amoureux que la nymphe renvoie à Narcisse est un jeu déroutant dont le charme tient autant à la révélation intime surgie de la parole altérée de l'autre qu'à la répercussion étrange de sa propre voix dans la voix qui semble lui répondre:

Plein de stupeur, il [Narcisse] promène de tous côtés ses regards. «Viens!» crie-t-il à pleine voix; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne: «Pourquoi, dit-il, me fuis-tu?» Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcées. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne: «Ici! reprend-il, réunissons-nous!».

(Ovide, 1992: 118-119)

Le miroir sonore de la voix d'Écho touche Narcisse, qui désire alors voir et rejoindre cet autre lui-même qui lui échappe. La nymphe, à ce moment-là, répète tout ce qu'il dit, sans rien omettre. Il en résulte, en termes poétiques, que l'écho n'est pas forcément tronqué, mais même lorsqu'il est littéral, l'alternance qu'il instaure altère le déjà-dit, le déstabilise, d'où le trouble dans lequel se trouve jeté Narcisse. À la fois possédé et dépossédé par Écho, il devient une proie que la nymphe s'empresse de saisir. Les deux coups décisifs qu'elle porte sont toutefois une répétition partielle qui *ruse* avec la contrainte. Écho, on s'en souvient, «est prête à guetter des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles» (*ibid.*: 118), aussi saisit-elle, à deux reprises, l'occasion de véritablement *parler* à Narcisse malgré son empêchement.

Le premier mot qu'elle prononce est une malicieuse affirmation d'identité qui abuse le jeune homme, lui faisant croire à la présence d'un autre par la simple reprise de la dernière syllabe de sa question: «“Y a-t-il quelqu'un près de moi?” “Moi” répondit Écho» (*ibid.*). Le leurre est alors en place et le dialogue, amorcé. Écho transforme ainsi l'impuissance en puissance, la contrainte en art de saisir l'occasion. L'échange est, en l'occurrence, banal, et c'est cette banalité qu'Écho investit, révélant du même coup

l'artifice de la répétition calculée au cœur d'une réponse anodine. La composante formelle de ce dialogue n'est pas si évidente qu'on pourrait le croire : dans le contexte de la fable, ce schème n'apparaît qu'en vertu de la centralité d'Écho, qui *oriente l'attention* du lecteur sur sa parole contrainte et les rebonds qu'elle permet. Du coup, c'est la banalité de l'échange qui disparaît au profit du leurre (celui d'une réponse « normale ») qu'effectue, avec bonheur, ce premier contact verbal. Dans un autre contexte, ces paroles n'apparaîtraient probablement qu'à titre de simple entrée en matière et, chose quasi certaine, l'écho ne serait pas identifié formellement, on n'y ferait pas *attention*³.

La deuxième parole rusée qui sort de la bouche de la nymphe est sa déclaration amoureuse. Révélateur au point de la charmer elle-même, l'« Unissons-nous » qu'elle répète après Narcisse l'entraînera à sa perte⁴. Ces dernières syllabes énoncent pourtant avec bonheur, là encore, un désir qu'elle n'aurait pas pu dire autrement ; et, curieusement, cela *étonne* Écho, comme si le désir fusait de la langue elle-même, de la puissance stupéfiante du langage compté : dans les mots se nichent d'autres mots, dans les énoncés, d'autres énoncés, ce que la répétition fragmentaire *fait* entendre. La puissance de métamorphose gît dans la langue, la répétition partielle des mots et des syllabes révélant alors autre chose qui se tenait là, insu. La première ruse de la nymphe nous amène ainsi à souligner la tension entre la nature (contrainte) et l'artifice (calculé), l'attendu et l'entendu : là où Narcisse n'entend qu'une réponse convenue mais intrigante, le lecteur, comme Écho, sait que cette réponse naît d'une contrainte formelle habilement jouée. Ce que la deuxième ruse de la nymphe montre, cependant, c'est que le stratagème formel de la répétition permet de *faire entendre ce que l'on n'attendait pas*. Quelque chose, donc, s'amorce depuis la fable d'Ovide, que j'aimerais poursuivre et préciser à partir de la question du langage dans l'œuvre de Raymond Queneau et, plus précisément, de la « parlure vacante » (Javeau, 1996 : 255) dans *Saint Glinglin*.

« LA NATURE EXACTE DU DIALOGUE »

Raymond Queneau a, on le sait, accordé beaucoup d'importance au français parlé, qu'il considérerait comme une langue à part entière. Le constat de la coupure entre la langue parlée – vivante – et la langue écrite – morte – l'a amené à poser le problème du néo-français, ce « troisième français » nécessitant une réforme du vocabulaire, de l'orthographe, de la syntaxe⁵. L'écrivain, pour Queneau, ne doit pas perdre de vue que le langage parlé est la source *vive* à partir de laquelle il pourra véritablement puiser la force de devenir un *classique* :

Malherbe et les classiques débarrassèrent le français des oripeaux gréco-latins, pseudo-gréco-latins, dont l'avaient déguisé les gens de la Renaissance – ceci avec tout le respect dû aux Grecs et aux Latins. Hugo mit un bonnet rouge au vieux dictionnaire – ceci avec tout le respect dû à Malherbe et aux classiques. [...] On ne fait pas deux fois des classiques avec le même instrument.

(« L'écrivain et le langage », 1973 : 185)

Le souci d'écrire dans une langue vivante plutôt que survivante, sclérosée et prétendument pure est une constante dans l'œuvre de Queneau, mais le but n'est pas, pour lui, de transcrire le français tel qu'on le parle, de le rendre transparent. Ce français est plutôt un instrument qu'il faut investir, travailler (rythme, rimes), élever au rang des idées sans le ravalier au niveau de la conversation de café :

*Le français parlé n'a droit, jusqu'à présent, qu'au dialogue, et même, depuis quelques années, au narratif dans le roman. Mais il demeure toujours frappé d'indignité nationale : il n'a pas le droit d'exprimer des « idées ».*⁶

Il ne s'agit pas de « le faire à la populaire » (Queneau, « On cause », 1994 : 52) ni d'écrire en argot⁷, mais, à l'instar des Anciens, de donner au français parlé le statut d'une nouvelle langue que les écrivains pourront contribuer à établir dignement :

Ainsi, simplement, le travail du Poète, et du Prosateur, consiste à collaborer à l'établissement, au fondement, au développement et à l'embellissement du langage de ceux qui parlent la même langue que lui.

(« L'écrivain et le langage », 1973 : 182)

Dans ce contexte, on peut considérer toute l'œuvre de Queneau comme une entreprise de traduction⁸; entreprise dont l'écrivain reconnaît la part de compromis car, dit-il à Georges Charbonnier, il est peu probable «que cela [la reconnaissance du néo-français] puisse se faire en une fois» (1962 : 75). N'oublions pas, cependant, que la revendication d'un troisième français est elle-même double: à la fois reconnaissance du français actuel tel qu'on le parle et imitation du geste des Anciens qui ont su débarrasser la langue de ses vieux oripeaux. La règle voulant qu'«on ne fait pas deux fois des classiques avec le même instrument» (voir *supra*) n'est-elle pas elle-même un écho lointain d'Héraclite («On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve»)? Et si, d'aventure, le lecteur n'entendait point cette résonance fugitive et partielle, il apprécierait la suivante, explicite celle-là, qui rend indéniable le modèle des classiques: «Mais il en grandira de nouveaux [classiques], en reprenant pied, comme *Antée*» (Queneau, «L'écrivain et le langage», 1973 : 185; je souligne). Le refus d'un académisme conservateur n'est pas une *tabula rasa* moderne; il relève d'une imitation foncièrement classique dont Queneau se réclame: «Imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à la hauteur des anciens et de son époque» («James Joyce, auteur classique», 1973 : 134). Pour l'écrivain, le néo-français est une réalité duplice, il participe de cette exigence d'être à la fois actuel et ancien qui gouverne toute son œuvre. Si les romans de Queneau sont une incessante traduction, celle-ci est remplie d'échos qui doublent la parole actuelle, qui font résonner la voix de l'autre dans toute parole qu'on pourrait croire originale, le déjà-dit dans le dit. L'écho trouble l'unicité de la voix et, à l'instar de la traduction littérale revendiquée par Antoine Berman (1985), il introduit de l'autre dans la langue propre. En partant de l'idée que le français est cousu de déjà-dit et comporte plusieurs langues, on peut supposer que l'écho – hypertextuel et «linguistique»⁹ – est, chez Queneau, affaire de traduction. *Saint Glinglin* n'est pas une exception à cette règle, truffé qu'il est d'échos des deux sortes¹⁰. Mais ce qui vaut pour la «chair chaude des mots»¹¹ vaut aussi pour le dialogue.

Dans ses réflexions sur le troisième français, Queneau n'omet pas d'aborder la conversation. «La nature exacte du dialogue» («Écrit en 1955», 1994 : 86), que l'usage du magnétophone a révélée sans apprêts ni raccords, n'a rien à voir avec «la fixation conventionnelle du parlé» à laquelle le «mécanisme du réalisme» romanesque nous a habitués:

*Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre).*¹²

L'enjeu, pour le romancier, est alors de sortir de l'évidence des conventions réalistes, de prendre acte de cette autre mécanique du «vrai langage parlé» sans chercher pour autant, là non plus, à le transcrire (l'entreprise serait vaine: Queneau n'ignore pas que l'oralité du parlé, faite de «gestes, [d']inarticulations, de[s] mimiques, [d']une présence» (*ibid.* : 84), échappe à la transcription). Car le souci pour le dialogue relève lui aussi d'une volonté classique de renouvellement. La vérité du dialogue tient à la fois du débat d'actualité et du débat philosophique à la manière de Platon, «[s]on autre voisin» (Queneau, «James Joyce, auteur classique», 1973 : 131). Dans *Les Fleurs bleues*, le débat sur la *télé* (qui met en question le caractère historique des actualités) est exemplaire de la portée philosophique de dialogues pourtant non dépourvus d'idiomes vulgaires, de coq-à-l'âne et de truismes. La conversation quelconque est à la fois échange quotidien et débat d'idées, à la fois parole actuelle et ancienne. Mais que penser, alors, de ces échanges creux dans lesquels nul débat d'idées, manifestement, ne se profile?

PARENTHÈSES RITUELLES

La deuxième partie de *Saint Glinglin*, «Le Printanier», relate, dans onze courts chapitres, les conversations et les événements qui ponctuent la traditionnelle «Fête de midi» de la Ville Natale. Dans «Technique du roman», Raymond Queneau mentionne, à propos de

la première version du «Printanier» parue en 1934 dans *Gueule de Pierre*¹³, «les chapitres en écho ou en miroir» dans lesquels «deux personnages ou deux groupes, distincts mais cependant autonomes, peuvent exprimer une même réalité, une même tendance, un même type» (1975: 32). Ces chapitres en écho produisent des rimes qui contribuent à l'élaboration formelle du roman. Queneau en parle comme d'un livre «à forme fixe» dans lequel chaque partie relève d'un genre différent (monologue pour la première, récit et conversation pour la deuxième, poèmes pour la troisième) [Coen, 2002 : 1485]). Les échos participent donc d'une contrainte formelle qui fait du roman une «technique consciente» (Queneau, «Technique du roman», 1994: 28): à l'instar du poème, il a ses règles, ses formes, ses rimes, ses rythmes. Les deux chapitres en écho ont ainsi pour effet d'attirer l'attention sur la forme au sein de la partie apparemment la moins stylisée: contrairement au monologue et au poème, le récit et la conversation ne s'affichent pas comme des formes, les conventions réalistes dont ils relèvent nous paraissant naturelles. La structure en écho vise alors à afficher l'artifice, à «dénaturaliser» récit et dialogue. À la fois revendication formelle et procédé de mise à distance, l'écho s'intègre ainsi très bien à la poétique volontaire de Queneau, et l'on pourrait s'en tenir là si la conversation se coupait de toute *mimesis*. Or, ce n'est pas le cas. Les échanges, au contraire, typifient certains usages courants de la parole. Le troisième chapitre du «Printanier» s'inscrit ainsi dans la tradition des conversations de bistrot du roman populaire qui, avant de passer aux choses sérieuses (c'est-à-dire aux dépenses liées à la fête collective du Midi), commencent par un échange de banalités:

Zostril, Saimpier et Choumaque s'assirent et, tout en buvant, se mirent à bavarder.

Zostril, l'adjoint, d'autre part fabricant de phosphatinate, reposa son verre sur la table et dit:

– C'est curieux comme les jours de fête on a soif de bonne heure. Saimpier, le ferblantier, reposa son verre sur la table et dit:

– La boisson, ça n'a pas le même goût un jour comme çui-ci que les autres. C'est bien mailleur.

Il souffla, vessie qui se dégonfle. Zostril alluma sa pipe.

– Fera beau temps, remarqua-t-il avec assurance en regardant flamber son allumette.

Cette remarque était certes superflue, car il ne faisait jamais mauvais temps depuis la mise en service du chasse-nuage. Mais on disait encore des choses comme ça de temps à autre: une habitude qui perpétuait sans motif un souvenir de la bonne vieille époque où la météorologie pouvait encore avoir un sens.

Choumaque, le fourmisseur, reposa son verre sur la table et dit:

– Alors, votre vaisselle est prête? (Queneau, 1975: 54)

La conversation est une prise de contact entre trois buveurs dont les salutations rituelles célèbrent le caractère exceptionnel de la fête et le temps qu'il fait avant d'en venir à la question véritable (la vaisselle). Il s'agit d'un «rituel d'accès» (Goffman, 1973:88) ou encore d'une «parenthèse rituelle» qui, par des salutations codées, marque «une transition vers une augmentation de l'accès mutuel» (*ibid.*). Sa fonction est, en l'occurrence, de renouer contact, de consolider les liens (fonction phatique), d'où le caractère superficiel, voire superflu, du dialogue, sur lequel la voix narrative insiste. Son commentaire métadiscursif souligne la vacuité du rituel météorologique, désormais observé sans motif. Ce faisant, la conversation dégonfle ironiquement le caractère exceptionnel de la fête affirmé, de façon passablement redondante (une fête n'est pas, par définition, un jour comme les autres), par les personnages: alors que l'affirmation de Zostril semblait, dans un premier temps, démarquer cette journée par la prédiction du beau temps, la voix narrative souligne la fréquence («de temps à autres») de son propos. Il en va de même du goût bien «mailleur» de la boisson puisque, pour le dire vite, toutes les occasions sont bonnes: une fois la fête terminée et la vaisselle rituellement cassée, trois autres compères marquent «le coup» de façon similaire:

– Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

– J'irai bien boire un verre, dit l'oncle qui en avait mis un bon coup. Machut et Marqueux le rejoignirent.

– On va s'humecter les amygdales, proposa ce dernier. La poussière, ce que ça peut donner soif, bongieu.

(Queneau, 1975: 54)

Le rite annuel de la fête est donc ponctué par des parenthèses dont la vacuité se répercute en série. La proposition de Marqueux semble en effet reprendre, sous une forme différente, le thème de la «soif festive» amorcé par Zostril en début de journée, comme si le temps, en deçà de la ligne chronologique claire (avant et après la fête de Midi), tournait en rond et ne cessait, à l'instar des paroles rituelles, de se répéter.

Contrairement à cette réitération ponctuelle de la soif, l'échange entre Zostril, Saimpier et Choumaque cité plus haut fait apparaître la lenteur de la scène dans les descriptions phénoménologiques des gestes et des bruits. L'image de Zostril «regardant flamber son allumette» donne à percevoir le ralenti du temps dans la contemplation d'une flambée éphémère, où l'on peut lire une allégorie de la précarité de ce monde. Avant cela, la «vessie qui se dégonfle» permet d'imaginer toute l'oralité de la scène, de lui donner corps et, en même temps, de figurer la vacuité de toute chose, le causeur devenu ici, le temps de souffler, une outre vide. Ce corps est redoublé par la sonorité des mots (*mailleur, çui-ci*) dont la prononciation est transcrite (mimétisme, là encore). À ce temps linéaire, que le souffle et l'allumette suspendent sans l'arrêter, correspond un autre temps, répétitif, auquel le lecteur risque de ne pas prêter attention, habitué qu'il est aux conventions réalistes du dialogue. Par trois fois, la formule introductive est reprise: «Zostril, l'adjoint [...] reposa son verre sur la table et dit [...]»; «Saimpier, le ferblantier, reposa son verre sur la table et dit [...]»; «Choumaque, le fournisseur, reposa son verre sur la table et dit [...]». La reprise ternaire s'oppose ici à la binarité du temps linéaire, elle effectue un cycle complet qui boucle, à sa façon, la scène. L'écho est en l'occurrence plus strict que la réitération thématique de la soif: il marie *altération* (nom et situation), *répétition littérale* et *multiplication en série*. Si le lecteur ne s'y arrête pas, c'est qu'il évacue la littéralité et le code romanesque pour aller droit au contenu, lequel peut se lire comme une succession chronologique de gestes identiques: il n'est, après tout, pas invraisemblable que Zostril, Saimpier et Choumaque posent chacun leur verre sur la table avant de prendre

la parole. Mais, dès l'instant où l'on prête *attention* à l'écho littéral, une autre temporalité émerge, répétitive, anhistorique, reproduisant, à micro-échelle et sans sortir de l'espace temps de la fête saisi au ras du quotidien, la circularité mythique de *Saint Glinglin*.

L'ensemble de la scène parvient, dans un geste caractéristique de l'art quenien du dialogue, à donner corps aux microrituels quotidiens et, en filigrane, à partir de cette corporité même, à figurer la vacuité de tout, dans un temps ralenti et circulaire dont on pourrait dire qu'il est, lui aussi, une parenthèse. À la fois réaliste, typifié et abstrait, le bavardage n'échappe pas à la fuite du temps ni à sa répétition circulaire, tandis que la voix narrative apprend au lecteur que le beau temps s'est établi une fois pour toutes dans la Ville Natale, façon comme une autre d'«échapper à l'histoire» (Roudaut, 2002: 39), «cette bonne vieille époque où la météorologie pouvait encore avoir un sens» (Queneau, 1975: 54). La parenthèse rituelle joue à la fois du temps historique et du temps mythique, elle contracte, à sa façon, l'enjeu, vertigineux, de la machine à transformer le temps mise en œuvre dans le roman. Cependant, à l'instar du chasse-nuage, le roman est une machine à transformer le temps qui trouve, dans les échos formels, sa puissance de métamorphose. Nichés dans les banalités de la conversation, les échos doublent la vraisemblance réaliste sans l'annihiler, ils troublent l'évidence de la chronologie sans la rompre et *montrent* le code romanesque lui-même comme un «rituel d'accès» qui, par trois fois, suivant un protocole rigoureusement identique, introduit la parole des personnages.

Pour le lecteur qui aurait lu la scène sur le seul mode réaliste, le chapitre suivant s'amorce de façon étrangement similaire. Les parallélismes et les échos entre les deux chapitres sont si nombreux que ce lecteur, qui garde encore frais en mémoire les propos de Zostril, Saimpier et Choumaque, ne peut manquer d'établir le rapport:

Machut, Marqueux et Mandace se groupèrent autour d'une table déjà poisseuse et, tout en gobant de petites jattes de fifrequet, ils se mirent à commenter les événements.
Machut, qui pratiquait la chaireuiterie avec virtuosité, reposa

son gobelet sur la table et dit :

– C'est drôle hein, quand c'est fête, j'ai la pépie dès potron-minet.

Marqueux le marchand de cellophane (la Ville Natale n'en faisait pas une grande consommation) reposa son verre sur la table et dit :

– Je trouve que ce qu'on boit, c'est bien meilleur un jour comme aujourd'hui. Ça a plus de goût.

Il claqua la langue. Machut alluma sa pipe.

– Va faire beau temps, déclara-t-il avec conviction en éteignant son allumette dans une petite mare de fifrequet.

Cette déclaration était absolument inutile, puisqu'il faisait toujours beau dans la Ville Natale, depuis que le chasse-nuage se balançait au bout de son mât. Mais on usait encore de cette expression, de temps en temps ; c'était une formule populaire qui ne tombait pas en désuétude. Mandace, l'importateur (bien que les Urbinatiliens n'apprécient que fort minimement tout ce qui était de provenance étrangère), reposa son verre sur la table et dit :

– Alors, votre vaisselle est en place ? (Ibid. : 59)

Dans cet exercice de style, propos et événements sont, manifestement, une *traduction* de la scène précédente. La structure en miroir permet en effet de percevoir les variantes comme autant d'échos, souvent amplifiés, de la série précédente en l'absence de reprise littérale. Là où Zostril et compères « s'assirent » (ibid. : 54), Machut et compagnie « se groupèrent autour d'une table déjà poisseuse » (ibid. : 59), etc. Entre ces deux énoncés, il n'y a, à la lettre, aucune répétition mais, compte tenu des similitudes structurelles entre cet échange et le précédent, l'écho, autrement imperceptible, devient apparent. La scène ne manque pas, cependant, d'échos littéraux fragmentaires : entre « c'est curieux comme les jours de fête » (ibid. : 54) et « c'est drôle hein, quand c'est fête » (ibid. : 59), les premiers et derniers mots se répètent ; de « Fera beau temps » (ibid. : 54) à « Va faire beau temps » (ibid. : 59), les deux derniers mots se répondent littéralement. Par contre, de « Fera » à « Va faire », l'écho n'est pas littéral mais dérivé : l'un et l'autre prédisent la même chose mais conjuguent différemment le même verbe. La reprise d'un même contenu sous une autre forme est encore

plus évidente avec les tournures « C'est curieux comme » et « c'est drôle hein, quand » : les deux adjectifs ne dérivent pas d'une même racine, mais forment différemment la même modalité. Autrement dit, cet écho ponctuel n'est ni littéral ni dérivé : le même contenu se répète sous une forme altérée. La reprise de la scène présente ainsi des variations de deux types d'échos bien distincts : les *échos littéraux* (le mot à mot) et les *échos de traduction* (le contenu). Alors que, dans Ovide, l'écho littéral altère le sens en répétant de façon fragmentaire les mêmes syllabes, chez Queneau, l'écho de traduction altère la formulation de ce qui, au niveau du sens, revient au même. On peut pousser encore plus loin la déclinaison de l'écho : la tournure « j'ai la pépie dès potron-minet » (ibid.) peut être lue comme une traduction idiomatique de « avoir soif de bonne heure » (ibid. : 54), mais l'idiome lui-même fait écho, de façon décalée, à ce qui, dans une autre réplique de la première scène, s'énonce en néo-français (« çui-ci », « mailleur »). Autrement dit, l'indice du français parlé se déplace d'une réplique à une autre et, surtout, d'une langue (le néo-français) à une autre (l'idiomatique), la parlure de la seconde faisant écho au parlé de la première. Si ce dernier cas de figure est le moins manifeste, il faut préciser qu'aucun des échos de traduction relevés ici ne serait perceptible comme tel si l'ensemble de la scène n'était pas la reprise en miroir, à quelques pages de distance, de la scène précédente.

L'écho multiple brouille donc « l'illusion réaliste » en faisant de cet échange le reflet d'un autre échange et non de la réalité. Néanmoins – et c'est là que la banalité a sa fonction – les propos et les gestes sont tellement convenus que, tout en percevant l'artifice du miroir, le lecteur peut encore considérer la similitude entre les deux scènes sur le mode réaliste. Les échos font alors apparaître ce que l'on arrive rarement à entendre et que l'écriture romanesque bien souvent ravale, à savoir que, « dans la vie », on n'arrête pas de répéter, de dire les mêmes choses, de faire les mêmes gestes. C'est la ritualité de nos mises en scène quotidiennes, avec leurs répétitions et leurs

infimes variations, que l'écho *redouble* et, du même coup, *expose*. Implicite dans la première scène, le comportement typiquement rituel devient, dans la seconde, explicite. Le redoublement permet donc de représenter la réalité du dialogue tout en la mettant à distance.

Le commentaire en écho résiste, cependant, à l'interprétation réaliste et expose l'artifice dans toute sa méchanceté¹⁴. Là où, dans la première série, la voix narrative donnait une information importante (dans l'économie de la fable) relative au chasse-nuage et au beau temps fixe, dans la seconde, elle n'apprend rien que l'on ne savait déjà. Le commentaire sur l'inutilité de la déclaration apparaît lui-même aussi inutile, aussi superflu que la prédiction du beau temps. Le «dégonflage» de la parole est alors total: l'écho contamine la scène narrative et métadiscursive, il fait apparaître l'artifice en déployant le rituel de répétition en dehors du monde fictif des personnages. C'est là qu'il perturbe le mimétisme présumé et devient, *par la vertu de la répétition elle-même*, inassimilable.

C'est sur la base de cette double mise en scène de l'échange rituel dans la deuxième partie de *Saint Glinglin* qu'émerge une nouvelle variation dans la cinquième partie, «Les Touristes». L'échange intervient juste avant le grand changement météorologique, qui transformera le beau temps fixe en pluie perpétuelle:

- *Va faire beau temps, dit l'un d'eux sans conviction, en éteignant une allumette dans une petite mare de fifrequet. Il tira sur sa pipe où le tabac se mit à grésiller.*
- Un autre se caressa la barbe et dit, avant de gober son petit verre de fifrequet.*
- *C'est drôle, hein, quand c'est fête, j'ai la pépie dès potron-minet.*
- Le troisième se lissa la moustache et, reposant son verre vidé, affirma que le jour de la Saint-Glinglin ce qu'on buvait était meilleur que le reste de l'année.*
- *Ça a plus de goût, affirma-t-il. (Ibid.: 187)*

Cette troisième rencontre fait écho aux précédentes, dont elle transforme les gestes (la barbe, la moustache) tout en répétant de façon littérale, partiellement ou

intégralement, certaines réparties, dont l'ordre est permuté. La *permutation* s'ajoute aux techniques précédentes pour déployer plus encore l'éventail des variations en écho: on commence par parler du temps puis de la boisson et non l'inverse. Quant à la traduction, la troisième intervention est, dans un premier temps, rapportée sur le mode indirect par l'instance narrative, manière d'introduire, là encore, une nouvelle variante. À la permutation s'ajoute enfin *l'inversion*, qui renverse le déjà-dit sans rompre la structure en miroir. Là où Machut déclarait «[v]a faire beau temps [...] avec conviction en éteignant son allumette dans une petite mare de fifrequet» (*ibid.*: 59), le parleur anonyme redit la même chose avec le même geste mais, cette fois-ci, «sans conviction» (*ibid.*: 187). C'est là le plus significatif des changements, qui annonce le bouleversement météorologique. Même en l'absence de commentaire narratif, la situation a quelque chose d'ironique puisque, d'un point de vue pragmatique, l'équivalence entre le manque de conviction et le changement de temps laisse supposer que la conviction de Machut et de Zostril n'était pas si inutile que cela: de fait, leur prédiction s'est réalisée chaque fois. L'anonymat des buveurs, enfin, constitue une variante intéressante: non seulement s'agit-il de rôles bien typés, mais aussi, dans un premier temps du moins, quelconques. L'échange relève d'un rituel immémorial, collectif, et c'est aussi cette localisation diffuse d'une parole qui circule et ne revient à personne que l'écho donne à entendre en déployant toute l'envergure poétique de la répétition.

Quelques lignes plus loin, on découvre que ces parleurs et buveurs anonymes sont en fait Zostril, Saimpier et Choumaque. La reprise boucle ainsi la série des trois échanges (à trois) en revenant à la situation initiale et, du même coup, elle met l'accent sur la temporalité. Alors que les clans de Zostril et de Machut distribuaient l'écho dans l'espace, comme si (d'un point de vue réaliste) l'un et l'autre accomplissaient au même moment, à deux endroits différents, le même rituel, la troisième variation, non synchrone avec les deux premières (depuis la fête de Midi du «Printanier», le maire de la Ville Natale est

mort, son fils aîné, Pierre, a pris sa place, les Touristes sont venus, etc.) immobilise le temps le jour même du grand changement météorologique. Le temps piétine, comme si, de la première à la troisième scènes, l'histoire n'avait pas « progressé ». Au temps linéaire de l'histoire (après la mort du père, son fils Pierre veut renverser l'ordre établi et jeter « le chasse-nuage dans le fourre-tout » [ibid. : 163] pour imposer son règne : l'ère pluvieuse du fils succède à l'ère solaire du père) correspond à nouveau le temps circulaire des trois parenthèses rituelles qui se font écho.

LE TEMPS QU'IL FAIT

La reprise en boucle de la conversation de café n'est qu'un exemple parmi d'autres de l'art poétique du dialogue chez Queneau. Les propos rituels sur le temps qu'il fait se multiplient ainsi dans la dernière partie de *Saint Glinglin* comme si, la première boucle étant bouclée, le cycle des répétitions pouvait reprendre sur un mode proliférant. Ces propos portent exclusivement sur la pluie désormais installée et se déploient en série suivant une combinatoire avec laquelle Queneau continue d'inventer (d'inventorier) :

– Mauvais temps hein ? dit le garde urbain.

D'autres fois il disait :

– Sale temps, hein.

Ou bien :

– Il ne fait pas beau aujourd'hui.

Ce jour-là il avait choisi (pour quelles raisons indicibles ou inavouables) de préférer :

– Mauvais temps hein.

Et il ajouta :

– Mon Maire.

Car il était en fonctions. (Ibid. : 215-216)

Détachés de la circonstance exceptionnelle de la fête traditionnelle et de la soif qui l'accompagne, ces propos s'organisent en une véritable écholalie, qui gagne l'ensemble du bavardage météorologique. Sur la base de la série précédente qui, dans l'orchestration formelle des répétitions en miroir et en boucle, attire paradoxalement l'attention sur la banalité de tels propos, la moindre variation sur le temps qu'il fait

finit par entrer en résonance avec toutes celles qui précèdent (et ce d'autant plus que, avec l'arrivée de la pluie, le temps est devenu constitutif de l'histoire).

Sans déroger aux règles élémentaires du différencier, de la fragmentation, de la démultiplication, et tout en faisant de la contrainte une poursuite volontaire (rusée), Queneau accroît la puissance de répétition de l'écho littéral en introduisant de nouvelles figures formelles avec *l'écho de traduction* portant sur le « contenu » des énoncés et la *permutation* des éléments répétés. Alors que, chez Ovide, l'objet de la reprise porte exclusivement sur la découpe syllabique et sonore des phrases, Queneau, lui, fait remonter le contenu des phrases à la surface, il en fait l'objet (le matériau) d'un travail formel au même titre que les sons, les syllabes, les rythmes. S'ajoute à cela l'éventail des variations qui, dans le prolongement de la scène des buveurs se répétant en écho, fait proliférer les banalités sur le temps suivant une combinatoire sans cesse modulée. Les dialogues les plus creux se hissent ainsi au niveau de la poésie qui gouverne et contraint le roman quenien dans son entier.

Que les paroles creuses, littéralement insignifiantes, soient intégrées à cet art poétique n'est pas le fruit du hasard. Emmanuel Souchier remarque avec justesse que « cet art raffiné de la répétition » (1991 : 144) s'attaque aux propos apparemment les plus simples, aux tics de langage, à la parlure vacante : « il y a des phrases qui se répètent idiotement » (Queneau, [1951] 1973 : 172). Queneau parvient à faire sonner à nos oreilles nos façons « idiotes » de parler. En même temps, il nous fait prendre conscience de celles-ci et rend leur familiarité étrangère. C'est bien là le jeu ambigu de l'écho qui, du même, fait de l'autre. La répétitivité de nos interactions conversationnelles et la diversité des langues que nous parlons au jour le jour surgissent dans l'écho qui les fait apparaître et, par là, rompt avec l'évidence de nos rituels langagiers. L'étrangeté de l'écho est celle du déjà-dit n'appartenant à personne, celle du devenir anonyme d'une parole sans origine, parole diffuse qui, par la vertu de la répétition, se

multiplie d'elle-même, par elle-même. Les lieux communs sur le temps qu'il fait ont quelque chose à nous apprendre sur ce que parler veut dire, leçon que Queneau réussit dans des scènes qui semblent se répéter toutes seules, comme une ritournelle, sans l'ombre d'un auteur ni même d'un narrateur «incarné».

Il serait tentant de mettre entre parenthèses les propos anodins sur la pluie, le beau temps et le goût du fifrequet pour aller droit aux grandes questions sur le temps, l'histoire, le mythe dans *Saint Glinglin*. La répétition n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le temps mythique que la fête, chaque année, reconduit, et nous avons vu en quoi la double temporalité mise en œuvre – celle, circulaire, du mythe, et celle, linéaire, de l'histoire – travaille les dialogues eux-mêmes. S'il est alors possible d'élever le débat et de montrer la pertinence des propos sur le temps dans la conduite même de la fable, reste que Raymond Queneau n'atténue pas la banalité de ces propos mais, tout différemment, l'investit : hisser le dialogue au niveau de la poésie ne revient pas à évacuer la vacuité de la parole, au contraire. Le réseau des écholalies est un espace démultiplicateur qui déploie tout un potentiel de sens en dépliant l'éventail des formes. L'écho mine la règle binaire du «ou bien ou bien» en montrant que «ou bien ou bien» (ou bien le formalisme, ou bien le réalisme) est, *à la lettre*, répétition. Il nous confronte à l'impossible fixation du sens à partir d'une parole vidée de toutes ses prétentions, mais rendue à la puissance *élémentaire* de la prolifération.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la mise en récit du quotidien subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC).
2. Quant au féminin, il y aurait beaucoup à dire, mais ce n'est pas notre propos.
3. Queneau ramasse le problème dans un dialogue à sa façon : « – Ils [les “nomades” du camping] commencent à migrer, dit Cidrolin en les regardant s'éloigner. L'automne approche. Mon automne éternel, ô ma saison mentale.
– Pardon ? demanda un passant.
– Je faisais une citation, dit Cidrolin.
– De qui ?
– D'un poète, bien sûr. Vous n'avez pas entendu les douze pieds ?
– Je n'ai pas fait très attention. J'ai cru que vous vouliez me demander un renseignement. L'heure peut-être.
– Je ne voulais rien du tout, dit Cidrolin » (1965 : 165).
Dans ce dialogue faisant écho aux « prises de bec » du même type qui se multiplient dans le roman, les paroles dévient de la normalité sans être reconnues par l'interlocuteur : le passant ne relève pas l'alexandrin d'Apollinaire (le « poète » n'est d'ailleurs pas nommé) qui, tandis que Cidrolin énonce une banalité sur les saisons, déplace soudain le ton et le propos. C'est bien plutôt sur la *forme* métrique que Cidrolin attire alors l'attention. Mais le passant n'a pas noté : il n'*attendait* que des renseignements (tous les passants demandent des renseignements, c'est connu). Des saisons qui changent à l'heure qu'on demande, le dialogue n'est pas dépourvu de banalités, mais Queneau déplace l'enjeu et réfléchit, au sein du dialogue, au fait qu'on n'entend que ce qu'on attend, pointant ainsi du doigt la tension entre *forme* et *praxis*, attention et habitude. L'écho hypertextuel, même lorsqu'il est repérable (ici, en l'absence des guillemets, la métrique et le « ô » lyrique sont des indices de citation), est donc affaire non seulement de marques mais aussi d'attentes et de situation : là où le critique littéraire repère tout de suite l'écho, le personnage du passant – homme ordinaire et quelconque – ne remarque rien du tout ; la citation et la métrique ne font pas partie de son *rôle*. Entre la parole ordinaire et la parole poétique, entre l'échange pratique et l'énoncé contemplatif qui « ne veut rien », quelque chose, manifestement, ne passe pas. Le fait que le dialogue avec un passant fasse partie d'une série « aberrante » de dialogues du même type fausse tout réalisme, ce qui n'entraîne pas, bien sûr, qu'il n'ait rien à nous apprendre sur la *praxis* du dialogue.
4. John Hollander cite le texte latin, plus explicitement sexuel que la traduction française : « It is there that the poet dramatizes the failed erotic encounter between the two by literally transcribing Echo's fragmentary resoundings of the youth's terminal syllables : “Huc coeamus” (“here let us meet”), and she – never happier to answer – responds “coeamus” (in its other sense of “let's make love” – we might get the effect in English by translating “Here let us come together,” answered by Echo's “Let us come. Together” » (1981 : 24-25). (« C'est là que le poète dramatise la rencontre érotique ratée en transcrivant littéralement la reprise fragmentaire qu'Écho fait des dernières syllabes prononcées par le jeune homme : “Huc coeamus” [“retrouvons-nous ici”], et elle – jamais plus heureuse de répondre – reprend “coeamus” (dans le sens de “faisons l'amour” – on pourrait produire un effet similaire en anglais en traduisant par “Here let us come together” [“retrouvons-nous ici”], ce à quoi Écho répond “Let us come. Together” [Jouissons. Ensemble] ») (ma traduction). La marge de manœuvre d'Écho ne concerne pas seulement ici les syllabes qu'elle guette pour les répéter, mais aussi le découpage (la ponctuation) des paroles reprises.

5. Le « troisième français » vient après « le français écrit ancien, né à la Renaissance » et le « français écrit moderne » qui n'est, pour Queneau, qu'une survivance (« Écrit en 1937 », 1994 : 20). Les thèses de Queneau à ce propos, sur lesquelles il est d'ailleurs revenu à la fin de sa vie (voir « Curieuse évolution du français moderne », *Le Voyage en Grèce* [1973 : 223-226 ; article initialement paru dans *L'Express* en juin 1970]) sont exposées dans *Bâtons, Chiffres et lettres* et dans *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Voir aussi « L'écrivain et le langage » dans *Le Voyage en Grèce* (1973).
6. « Connaissez-vous le chinook? », *Bâtons, chiffres, lettres* (1994 : 56). Notons au passage que, selon Queneau, c'est Céline, dans *Le Voyage au bout de la nuit*, et lui-même, dans *Le Chiendent* (1933), qui ont les premiers introduit le français parlé dans le « narratif ».
7. Voir, sur l'argot, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres, lettres* (1994 : 20).
8. Pour Queneau, « Écrire c'est traduire » (Souchier, 1991 : 258). Son premier roman, *Le Chiendent* (1933), était « un petit essai de traduction *Du discours de la méthode* en français moderne » (« Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », 1994 : 41), mais l'activité traductrice ne se limite pas à cela. L'idée de « faire du roman une sorte de poème » (*ibid.*), de « faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer les mots » (*ibid.*) qui gouverne toute l'entreprise romanesque de Queneau relève d'une traduction des règles et des contraintes poétiques dans la prose. De la même façon, on peut considérer *Saint Glinglin* comme une traduction romanesque du mythe de l'éternel retour, dans laquelle maints savoirs et sciences sont traduits en « roman ».
9. Néologisme qu'on trouve dans *Les Fleurs bleues* : « Lamélie fermait les yeux et se consacrait religieusement à la linguistique » (1965 : 48). La contamination de la linguistique, dérivée du latin *lingua*, par la langue bien « françoise » est, on n'omettra pas de le noter, littérale, puisque la langue renvoie à l'organe anatomique et non, de façon figurée, au langage : « À la terrasse du café, des couples pratiquaient le bouche à bouche, et la salive dégoulinait le long de leurs mentons amoureux [...] » (*ibid.*).
10. J.-P. Coen qualifie *Saint Glinglin* de « chambre d'échos » (1993 : 1-2). Par là, c'est autant aux figures de répétition qu'à l'hypertextualité florissante qu'il renvoie.
11. R. Queneau, « La chair chaude des mots » (sonnet), *Le Chien à la mandoline* (1989 : 317).
12. « Écrit en 1955 » (1994 : 85-86). Queneau cite, en italiques, Alejo Carpentier.
13. La version de 1975 de *Saint Glinglin* comporte sept parties. Les trois premières sont une version révisée de *Gueule de Pierre*.
14. Allusion à « La méchanceté du langage » de Georges Bataille.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, G. [1948] : « La méchanceté du langage. Raymond Queneau », *Critique*, vol. IV, n° 31, 1059-1066.
- BERMAN, A. [(1985) 1999] : *La Traduction et la lettre, ou, l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- COEN, J.-P. [1993] : *Queneau défriché. Notes marginales sur Saint Glinglin*, Fribourg, Éd. universitaires de Fribourg ;
 — [2002] : « Notice à *Gueule de pierre* », dans R. Queneau, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1481-1499.
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- GOFFMAN, E. [1973] : *La Mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Paris, Minuit.
- HOLLANDER, J. [1981] : *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- JAVEAU, C. [1996] : « Parler pour ne rien dire. "Ça va ? Ça va !" », *Ethnologie française*, vol. 26, n° 2, 255-263.
- OVIDE [1992] : *Les Métamorphoses*, trad. de G. Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- QUENEAU, R. [(1948) 1975] : *Saint Glinglin*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- [(1951) 1973] : *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
 — [1962] : *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard ;
 — [1965] : *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
 — [(1965) 1994] : *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » : « Écrit en 1937 », 13-26 ; « Technique du roman », 27-33 ; « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », 35-46 ; « On cause », 51-53 ; « Connaissez-vous le chinook? », 55-57 ; « Écrit en 1955 », 63-89 ;
 — [(1969) 1989] : *Le Chien à la mandoline*, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 247-330 ;
 — [1973] : *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard : « L'écrivain et le langage », 178-186 ; « James Joyce, auteur classique », 130-135 ; « Errata », 219-222.
- ROUDAUT, J. [2002] : « Le vide du temps », *Magazine littéraire*, vol. 411, juillet-août, 39-42.
- SOUCHIER, E. [1991] : *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains ».