

Déconstruction des frontières génériques: Le Vol d'Icare de Queneau

Assadollahi, Allahshokr ^{1*}, Javari, Mohammad Hosein ², Sadaghian, Zaynab ³

^{1,2} Professeur de l'Université de Tabriz, Tabriz, Iran

³ Doctorante, La Langue Française de l'Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Reçu: 2018/06/14, Accepté: 2018/10/15

Résumé: Le Vol d'Icare (1968) de Raymond Queneau est considéré comme la mise en œuvre de la déconstruction générique et celle de la refonte du genre romanesque. Queneau déstabilise dans ce roman les frontières génériques à de multiples niveaux: formel, langagier et diégétique. L'étude de ces aspects met en lumière les différents types de déconstruction présentés dans ce roman. On remarque qu'au niveau macrostructural (le niveau formel), le degré de liberté du romancier est considérable, tandis qu'au niveau microstructurel divisé en langagier et diégétique, la liberté de déconstruction est limitée en s'appuyant aux structures strictes et dures. Queneau, dans le processus de la remise en cause des genres traditionnels, ajoute une bonne dose ludique à son œuvre contre la pratique des auteurs du Nouveau roman qui entament cette déconstruction générique de manière sérieuse. Queneau est devenu un modèle pertinent, non seulement pour les oulipiens récents mais pour les autres écrivains hors de l'Oulipo.

Mots-clés: Vol d'Icare, déconstruction générique, niveau formel, niveau langagier, niveau diégétique.

Deconstructing the genre of novel in *The Flight of Icarus* by Raymond Queneau

Allahshokr Assadollahi ^{1*}, Mohammad Hosein Javari ², Zaynab Sadaghian ³

^{1,2} Professor of Tabriz University, Tabriz, Iran

³ PHD Student, French Language of Tabriz University, Tabriz, Iran

Received: 2018/06/14, Accepted: 2018/10/15

Abstract: *The flight of Icarus* (1968) by Raymond Queneau realizes the deconstructing genres and in particular the renovation of the literary genre of novel. It seems that the author has attacked the traditional form of novel, because the concept of "literary genre" in this novel has a definite definition for him. Queneau, unlike the authors of the French new novel movement, who have always used this deconstructing in serious and non-comic writings, properly adds the comic element to this deconstructing process of genres. Keno, in this novel, destabilizes the traditional boundaries of the literary genres at various levels: formal, linguistic, and diegetic. The study of these levels reveals different types of deconstruction in the genre of novel. It seems that Keno makes changes at the macro-level, i.e. at the formal level of the novel more conveniently. However, at other levels (linguistic and diegetic), the author is not able to destabilize this genre, due to the use of strict rules.

Keywords: *The Flight of Icarus*, deconstruction of the novel, formal level, linguistic level, diegetic level.

مطالعه موردی ساختار شکنی انواع ادبی در رمان پرواز ایکار اثر رمون کنو

الله شکر اسداللهی^{۱*}، محمد حسین جواری^۲، زینب صدقیان^۳

^{۱,۲} استاد دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

^۳ دانشجوی دکتری زبان فرانسه دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۷/۲۳

چکیده: پرواز ایکار (۱۹۶۸) اثر رمون کنو را می‌توان در زمره آثاری قرار داد که ساختار شکنی انواع و بخصوص نوسازی نوع ادبی رمان را در عمل ثابت می‌کنند. با مطالعه این رمان، به نظر می‌رسد که نویسنده به شکل سنتی رمان حمله کرده است چرا که مفهوم "نوع ادبی" در رمان برای وی تعریف خاصی دارد. کنو علی‌رغم نویسندگان نهضت رمان نو فرانسه که همواره از این ساختار شکنی در نوشته‌های جدی و عاری از طنز بهره می‌بردند، عنصر طنز را به طرز مطلوبی به فرایند ساختار شکنی انواع ادبی ضافه می‌کند. رمون کنو در این رمان مرزهای سنتی مربوط به انواع ادبی را در سطوح مختلف بی‌ثبات می‌کند: ظاهری، زبانی و روایت‌گری. مطالعه این سطوح اقسام مختلف ساختار شکنی در نوع رمان را آشکار می‌سازد. به نظر می‌رسد که کنو در سطح کلان یعنی سطح ظاهری رمان از آزادی عمل بیشتری برخوردار است، این در حالی است که در سطوح دیگر (زبانی و روایت‌گری) آزادی نویسنده در بی‌ثبات کردن نوع رمان به دلیل به کارگیری قواعد سخت محدود می‌شود.

* Auteur Correspondant. Adresse e-mail: nassadollahi@yahoo.fr

© 2019 University of Isfahan. All rights reserved

واژگان کلیدی: پرواز ایکار، ساختار شکنی انواع ادبی، سطح ظاهری، سطح زبانی، سطح روایی.

Introduction

La notion de genre au sens traditionnel du terme, une notion récurrente chez le philosophe Platon et surtout dans l'œuvre majeure d'Aristote intitulé *La Poétique*, est remise en cause par certains auteurs et critiques contemporains. Il semble qu'à l'époque contemporaine, le théoricien le plus abordé à la notion de «genre» est Jean-Marie Schaeffer. Celui-ci écrit un essai intitulé *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* qui met en évidence la notion de genre et ses évolutions récentes. Rappeler les recherches déjà faites sur l'essence et sur l'origine de cette notion ne paraît nécessaire, car c'est le phénomène de la déconstruction des genres qui est un sujet récurrent aujourd'hui. Antoine Compagnon, écrivain et critique littéraire dans l'un de ses cours intitulé «Modernité et la violation des genres» met l'accent sur la tendance moderne qui considère les genres comme les «contraintes démodées». Ce critique cite dans son épigraphe les propos d'Henri Michaux qui considère que «les genres littéraires sont des ennemies qui ne vous ratent pas (Compagnon, 2001: 1). En plus, une autre étude est développée sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert. Il s'agit d'un recueil d'articles intitulé *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Dans cet ouvrage, les critiques et les théoriciens essaient d'aborder sous les différents points de vue la question des genres et ses changements à l'ère contemporain. Ainsi, Pierre V. Zima, écrivain et sociologue de la littérature, écrit un article intitulé «Vers une déconstruction des genres? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme». Cette étude lui permet d'aborder la question de déconstruction des frontières génériques en se

focalisant sur les évolutions concernant le genre romanesque. Il serait impossible de dresser la liste exhaustive des recherches sur cette question étant donné qu'elle serait longue et sans fin. Or, selon notre étude, la majorité des études récentes sur la notion du genre sont orientées, non pas forcément vers la présentation de la nature et l'essence de cette notion, mais vers ses aspects évolutifs et vers l'analyse des transformations des genres littéraires. En fait, l'un des groupes littéraires qui essaie d'analyser ses transformations dans les divers aspects de la littérature, c'est l'Oulipo¹; il semble que les membres de ce groupe, et Queneau en particulier, essaient de brouiller cette «frontière des genres avec un passeport oulipien» (Reig, 2006: 438) pour reprendre la formule de Christophe Reig, l'un des chercheurs dans le domaine de l'Oulipo. Queneau est le premier auteur de ce groupe qui a le souci de renouveler la question du genre littéraire et essaie surtout dans ces œuvres romanesques de brouiller les frontières entre les genres. Ainsi, l'un de ses romans comme *Chêne et Chien* a été écrit entièrement en vers. C'est le souci de la déconstruction des frontières génériques décelé chez Queneau qui nous conduit vers l'étude de différents aspects de cette remise en cause. On choisit le roman *Le Vol d'Icare* qui s'est écrit entièrement sous forme de théâtre.

En général, le roman est considéré comme un champ d'investigation de ce mélange des genres. Jacques Rancière, le philosophe français

¹ Selon le Dictionnaire de la littérature française et francophone, «Oulipo, sigle de l'"Ouvroir de Littérature Potentielle". Cet atelier de littérature expérimentale ("baptisé par Albert-Marie Schmidt) est né des réflexions de François Le Lionnais et de Raymond Queneau sur la possibilité de créer de nouvelles contraintes formelles à l'expression littéraire. (Demougin, 1988: 1034-1035)

contemporain et l'élève d'Althusser, explique la raison de ce choix: «le roman est le genre de ce qui est sans genre: pas même un genre bas comme la comédie à laquelle on voudrait l'assimiler, car la comédie appropriée à des sujets vulgaires des types de situations et des formes d'expressions qui leur conviennent. Le roman, lui, est dépourvu de tout principe d'appropriation.» (Rancière, 1998: 29) Ce manque d'appropriation ouvre la voie à de multiples transformations dans ce genre.

Or, Raymond Queneau, dans son œuvre théorique *Bâtons, chiffres et lettres* écrit un article intitulé «Technique du roman» où tout en rappelant l'absence de règles dans le roman, prescrit les règles pour renouveler ce genre: «je ne serais m'incliner devant un pareil laisser-aller» (Queneau, 1965: 28) dit Queneau tout en regrettant l'absence d'une technique dans le genre romanesque:

«Le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman.» (Queneau, 1965: 27)

Il semble que donner le feu vert à ce mélange des genres dans le roman et son regret pour le manque de toute loi dans le roman sont deux cas paradoxaux. Alors on arrive à un paradoxe chez Queneau. Est-ce qu'il a l'intention de déstabiliser ou de stabiliser la forme romanesque? Notre objectif consiste généralement à déceler, sous de différents niveaux micro et macro structurel, les aspects divers de ce travail de déconstruction pour qu'on résolve le paradoxe évoqué dans ce roman. Il faut rappeler que ces niveaux prennent

racine dans l'étude des disciplines diverses comme la linguistique ou la sociologie structurale. Nous allons choisir à étudier les différents aspects déstabilisés du genre romanesque dans *Le Vol d'Icare*, à trois niveaux: formel, langagier et diégétique. Le niveau formel peut être étudié dans le cadre du niveau macro structural dans la mesure où l'on étudie la forme générale du genre. Ainsi, nous allons étudier la tentation de la remise en question du niveau formel dans ce roman et sa forme en dialogue. En revanche, à l'échelle microstructural de ce roman, ce sont deux niveaux langagiers et diégétiques qui sont soumis au travail de déconstruction. C'est ainsi que nous allons procéder à l'étude du niveau langagier mis en jeu dans ce roman soumis à des déstabilisations syntaxiques et langagières. On se demande quels sont les motifs de Queneau pour pratiquer cette acrobatie verbale et stylistique. Enfin, l'étude de déstabilisation au niveau diégétique nous permettra de mettre en considération l'aspect autoréflexif qui est défini sous forme du procédé de la mise en abyme narrative. Etant donné que ce procédé est pratiqué aussi par les nouveaux romanciers, il est lieu de dégager l'aspect original de l'écriture de Queneau. Pour aborder ces triples niveaux, nous allons nous appuyer sur des exemples précis que nous souhaiterions être exhaustifs.

Il semble que depuis son premier roman jusqu'à son ultime roman *Le vol d'Icare*, Queneau cherche à brouiller l'illusion référentielle¹, développée dans le champ du

¹ Le concept l'«illusion référentielle» est un phénomène littéraire développé par théoricien et linguiste français, Michael Riffaterre, dans un article éponyme. Celui-ci précise ainsi ce processus: «Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur du texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire. Nous ne pouvons cependant nous contenter de corriger l'erreur et d'en ignorer les effets, car cette illusion fait partie du

roman au XIX^{ème} siècle en France. Nous suivons deux hypothèses dans cette étude: le premier, c'est que le degré de déstabilisation du genre romanesque se varie chez Queneau selon les niveaux divers qu'on va étudier. Notre deuxième hypothèse repose sur ce fait que cette apparente déstabilisation peut nous conduire à la mise en lumière de la tentation de renouvellement du genre romanesque chez Raymond Queneau.

La forme-roman

Le Vol d'Icare, le dernier roman de Queneau qui est considéré comme un point de rupture par rapport au genre car il remet en cause la forme romanesque traditionnelle au profit d'une forme théâtrale et dialoguée. On se demande comment un roman peut profiter des qualités scéniques et pourquoi Queneau a l'intention de les mettre en évidence au sein de la fiction romanesque. L'étude sur la forme du roman *Le Vol d'Icare* nous permet de répondre à ces questions.

Dès le début de sa carrière d'écrivain, Queneau tente de renouveler le genre du roman. C'est pour cela qu'il prescrit la mise en œuvre du mélange des genres dans le roman. À propos de son roman autobiographique en vers intitulé *Chêne et Chien*, il remarque que «je n'ai jamais vu de différence entre le roman, tel que j'ai envie d'écrire, et la poésie.» (Queneau, 1965: 43). Queval, l'un des premiers auteurs de l'Oulipo et contemporain de Queneau, affirme qu'«un roman est un n'importe quoi qui passe pour un roman. Cette générosité dans l'approche engendre une certaine saveur» (Reig, 2006: 75). Le roman de Queneau intitulé *Le Chiendent* est la réalisation des propos de Queval sur le roman

étant donné que c'est «un récit purement narratif, récit coupé de paroles rapportées, conversation pure (qui tend à l'expression théâtrale), monologue intérieur en «je» (...)» (Queneau, 1965: 30). Malgré la forme dialoguée qui s'impose dans *Le Vol d'Icare*, il existe des indices montrant que quelques parties de ce texte dépasse même le cadre scénique pour se ressembler plutôt à des extraits de scénario: «Le client descend, dit «attendez», se précipite, grimpe quatre étages, sonne, la porte s'ouvre.» (Queneau, 1998: 11). On peut même remarquer un extrait de chanson (Queneau, 1998: 189) chanté par Icare pédalant sur sa bicyclette, ou bien une chansonnette composée par ce personnage (Queneau, 1998: 273). En général, dans les romans de Queneau et en celui-ci particulièrement, il y a la tendance au mélange des genres. Ce mélange est dû au caractère multiforme du genre romanesque qui est cher aux auteurs contemporains. Christoph Reig, l'un des chercheurs contemporains dans le domaine de l'Oulipo cite la définition de Queval sur le roman: «Qu'est-ce qu'un roman? En première apparence il y a tant de genres dans le roman que l'on échoue absolument à définir le roman.» (Reig, 2006: 70) Tout en utilisant ce mélange des genres au sein du roman, Queneau et les auteurs de l'Oulipo profitent de cette occasion pour examiner sa potentialité. Cette capacité d'insertion des genres divers dans le roman et sa liberté formelle permettent à un auteur comme Queneau d'évaluer les potentialités de ce genre. C'est pour cela qu'on est témoin de la forme dramatique dans ce roman.

Aussi, Queneau applique-t-il plutôt une ou plusieurs structures internes du genre romanesque à ses premiers romans à l'échelle microstructurale, à savoir les structures

phénomène littéraire, comme illusion du lecteur. L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature.» (Riffaterre, 1982: 93)

mathématiques utilisées dans l'intrigue, le nombre des paragraphes et des personnages programmés de façon stricte. La métaphore de «troupeau d'oies» (Queneau, 1965: 27) qu'il utilise pour désigner la situation d'un roman «échappé à toute loi» (Queneau, 1965: 27). Ainsi le paradoxe quénien peut être résolu étant donné que Queneau prescrit des lois en vue d'empêcher le laisser-aller au niveau microstructural du roman, alors que quand on a affaire aux genres, ce dernier profite de la liberté générique pour mettre en œuvre le mélange des genres dans le roman. Il semble que dans *Le Vol d'Icare*, Queneau attribue une place digne de son nom à l'échelle macrostructurale. Cette fois-ci, c'est la forme externe du genre romanesque, à savoir sa forme en dialogue, qui offre un vaste champ d'investigation pour cet écrivain.

Si l'on aperçoit l'œuvre de façon macrostructurale, la forme théâtrale devient de plus en plus palpable, au moins grâce à la forme entièrement dialoguée. Les rôles sont bien répartis, les noms des personnages sont placés au milieu et sont suivis des dialogues et de monologues. On peut comprendre l'état mental et les gestes des personnages écrits entre parenthèses devant leur nom: «Hubert (songeur)», «Hubert (lisant)» (Queneau, 1998: 12), etc. Les entrées et les sorties des personnages sont évoquées où «plusieurs passages narratifs pourraient passer pour des didascalies» (Debon, 2001: 116).

Les personnages de leur roman se fuirent et le sujet principal de ces romans est la quête de ces personnages. Le choix de Queneau n'est pas gratuit car selon Marie-Noël Campana, spécialiste de Queneau, «l'aspect théâtral du *Vol d'Icare* permet à Queneau de concilier deux exigences littéraires qui lui tiennent tant à cœur;

d'une part, être proche de la parole, imitant ses imperfections et par là créant une dimension esthétique au «roman», d'autre part s'éloigner de cette parole car le texte reste écrit.» (Longre, 2005: 134) Les personnages, en dialoguant prennent une certaine vivacité et sortent d'une ambiance molle déjà imposée par une forme narrative. L'une des allusions remarquables à la forme théâtrale dans ce roman, c'est celle faite au nom de Pirandello. Luigi Pirandello, dramaturge italien contemporain de Queneau, écrit en 1921 une pièce de théâtre intitulée *Six personnages en quête d'auteur*. La pièce présente six personnages qui n'ont pas d'auteur et vont, chacun, à sa recherche. Lorsque Morcol est mis au courant du sujet de son enquête, il déclare:

«**Morcol (rêveusement)**

Voilà qui est bien pirandellien

Hubert

Pirandellien?

Morcol

Un adjectif dérivé de Pirandello. C'est vrai, vous ne pouvez comprendre.» (Queneau, 1998: 14)

Or, n'oublions pas que Queneau insiste à désigner *Le Vol d'Icare* comme «roman», étant donné que «l'œuvre est faite pour être lue», indique ainsi Jean-Marie Catonné. Alors il est lieu de constater que ce sont les qualités scéniques qui sont intégrés pour déstabiliser la forme romanesque. Mais ce mélange a une visée évolutive car si l'on avait affaire dans *Le Vol d'Icare* à un romanesque pur, cette forme pure empêcherait que l'auteur puisse en explorer la potentialité formelle. Ce renouvellement réside dans «une tentative résolument contemporaine de refonte du genre à partir de tout un travail de manipulation des conventions qui aboutit à de nouvelles formes romanesques» (Bisenuis, 2005: 171). Reprenant la formule de Jean Queval désigne la forme de ce roman comme

«roman-théâtre» (Longre, 2005: 134), on peut affirmer que Queneau, tout en écrivant un roman totalement en dialogue, tente d'explorer l'une des potentialités du genre romanesque. Autrement dit la transformation du roman en forme théâtrale est l'une des possibilités du genre romanesque exploré de façon originale par Queneau.

Le niveau langagier déstabilisé

Le langage est toujours conçu comme «un matériau de la littérature» (Queneau, 1962: 23) Queneau lance des réflexions théoriques sur ce matériau qu'est le langage. En s'éloignant de l'idée des grammairiens et des académiciens qui analysent le français parlé et le français écrit en tant que deux variantes d'une langue, Queneau remarque dans un entretien radiophonique avec Georges Charbonnier que le français parlé et écrit, «ce sont deux langues différentes presque aussi différentes que le français et le latin.» (Queneau, 1962: 68) Queneau, après avoir introduit la différence de ces deux langages, considère que le français écrit, pour être évolué et vivant, n'a qu'à se rattacher au français parlé. Il considère le français dit des grammairiens comme une langue morte. Ces prises de position de Queneau aux années 50-60 dans ces *Bâtons, chiffres et lettres* et dans son *Entretiens avec Georges Charbonnier*¹ vont influencer les oulipiens tout en rappelant que la première édition de *Bâtons* paraît en 1950 où le groupe de l'Oulipo ne commence pas encore son activité. Alors, c'est Queneau qui, le premier, fixe les principes fondamentaux de ce groupe, surtout sur ce matériau de la littérature qu'est le langage. Queneau, qui a toujours le souci

d'évolution du français, remarque que c'est le point d'arrivée d'une mission essentielle, celle de «la constitution d'une nouvelle langue, nouvelle beaucoup plus encore par la syntaxe que par le vocabulaire, nouvelle aussi par l'aspect, une langue qui retrouvant sa nature orale et musicale, deviendrait bientôt une langue poétique, et la substance abondance et vivace d'une nouvelle littérature.» (Queneau, 1965: 26)

Il semble que *Le Vol d'Icare* est la réalisation des principes ambitieux concernant le néo-français, étant donné qu'il donne de plus en plus de fraîcheur à ce roman en dialogue basé sur le français parlé qu'il a tant prescrit. Donnant plus d'importance à l'évolution de la langue française à tel point qu'il préfère remplacer le «français parlé» par «néo-français». C'est ainsi qu'il remarque:

«Au lieu de “français parlé” j'aimerais mieux dire “néo-français” ou quelque chose comme cela; il est écrit, et en étant écrit, il devient l'objet et le sujet des mêmes règles et de la même élaboration littéraire (...) il y a aussi les valeurs de style en français parlé, ou néo-français, qu'en français écrit ou français dit académique.» (Queneau, 1962: 73)

Ainsi dans le roman, le mot «mmsieur» (Queneau, 1998: 26) est utilisé à la place de «monsieur». Le roman contient aussi des fautes d'orthographe qui renouvelle le système d'orthographe du français; tandis qu'aux yeux des grammairiens, ennemies de la réforme d'orthographe que Queneau les désigne comme les «puristes» (Queneau, 1962:80), ces fautes d'orthographe déstabilisent le français écrit. Queneau tout en reconnaissant les défauts préfère mettre en évidence «cette question du langage parlé, ou plutôt du langage parlé écrit, car il s'agira ici très exactement du passage,

¹ «Ces entretiens ont été diffusés sur l'antenne de la R.T.F (France III) sous le titre «Entretiens avec Raymond Queneau», du 2 février 1962 au 27 avril 1962.» (Queneau, 1962: 8)

pour une langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement) de la phase orale à la phase écrite.» (Queneau, 1965: 12)

Quelquefois l'orthographe phonétique basée sur le français parlé ou comme remarque Queneau sur le «néo français» influe sur le thème de roman, le détective chargé de trouver le personnage nommé Icare du romancier Hubert a mal compris son nom au début du roman. Quand Hubert lui demande de trouver son personnage en disant: «trouvez mon Icare vite» (Queneau, 1998: 23), Morcol précise ce qu'il vient d'entendre: «Nick Harwit» (Queneau, 1998: 23). Pour découvrir cette faute de détective, on n'a qu'à lire à haute voix les lettres que nous soulignons ci-dessous. On arrive à ce faux nom «Nick Harwit». Cette déformation liée au jeu avec la phonétique «a pour intérêt de suggérer le dynamisme de l'oralité ou des émotions que les conventions de la langue écrite effacent traditionnellement» (Tahar, 2016: 208) Cette faute d'orthographe est la réalisation de cette hypothèse de Queneau qui constate que «quand on parle, on ne parle pas avec l'orthographe» (Queneau, 1962: 76) Ce malentendu sur le nom du personnage dure tout au fil du premier tiers du roman: d'où la poursuite par le détective d'un faux personnage. Ce faux nom «Nick Harwit» suscite même un néo-vocabulaire dérivé de Nick «nicknapper» au lieu de «kidnapper»:

«Morcol

Pour des raisons que j'ignore (...) le personnage principal du roman vous l'avez nicknappé!

Docteur

(Stupéfait par ce néologisme). Nicknappé?!

Morcol

Enlevé, quoi.» (Queneau, 1998: 59)

D'ailleurs, l'un des procédés prescrits par Queneau pour enrichir ce néo-français est le

recours à la «dérivation» qui donne de la vivacité à une langue, car «le français est une langue qui se prononce très vite en général, on a tendance à agglomérer les mots, et c'est une source de dérivation dans le français moderne.» (Queneau, 1962: 77) Or, les grammairiens stricts, disons des «puristes», sont les «ennemis de dérivation» (Queneau, 1962: 79) En effet, le langage populaire et le discours publicitaire utilisent de plus en plus ces néo-vocabulaires dérivés, refusés par les «puristes». Dans *Le Vol d'Icare* comme dans ses autres romans tels que *Le Chiendent* et *Zazie dans le métro*, Queneau a recours à ces dérivations: «Icare paie l'addition et laisse un pourboire icarien, c'est-à-dire modeste, parce qu'il ne connaît pas les usages» (Queneau, 1998:96)

Un aperçu général sur les romans de Queneau jusqu'à son ultime roman *Le vol d'Icare* montre que Queneau a de moins en moins recours à ce néo-français. Ce recours commence avec *Le Chiendent* et arrive à son paroxysme avec *Zazie dans le métro*. Avec *Le Vol d'Icare*, on aperçoit que ce roman en dialogue permet plutôt à «la prééminence de l'oral sur l'écrit». (Queneau, 1965: 25)

D'ailleurs l'étude de cette déstabilisation langagière par le néo-français dans *Le Vol d'Icare* montre que Queneau essaie de convaincre les usagers du langage dit standard en s'appuyant sur un aspect important du néo-français, c'est-à-dire sur son côté amusant. L'un des champs d'investigation du néo-français quenien, qui est mise en lumière dans ce roman, est le recours au jeu langagier; selon les membres de l'Oulipo, et Queneau en particulier, «la langue est incontestablement l'objet d'un jeu, mieux, elle est un terrain de jeux, où se déploient librement leur imagination et leur humour.» (Laprand, 1998: 124) Queneau, en

discréditant l'illusion référentielle, en déformant l'apparence et la forme normales des mots et des expressions, n'a d'autre objectif que de jouer avec son lecteur: «Pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur? On lui explique toujours tout au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité.» (Queneau In. Méry, 2005: 55)

Pour aborder la problématique du jeu dans ce roman, il s'avère pertinent de la traiter tout en nous basant sur des exemples. On aperçoit tout d'abord que la dimension ludique est liée à l'«orthographe phonétique» (Queneau, 1962: 74) du nom propre, ainsi le nom d'un personnage qui s'appelle «LN» suscite ainsi l'ambiguïté d'Icare:

«Icare

Et, vous-même, mademoiselle Hélène?

LN

Non, LN en deux lettres. Je suis d'origine cruciverbiste.» (Queneau, 1998: 38)

Il est lieu de rappeler le jeu phonétique avec le nom d'Icare et sa transformation en «Nick Harwit». Ce jeu avec les noms propres ne se limitent pas seulement au domaine des lettres de l'alphabet, mais cela émerge aussi du désaccord entre le signifiant du nom propre et son signifié. Ainsi le personnage nommé «Maître tout» n'est pas une personne qui enseigne toutes les disciplines; Il est présenté comme une personne fragile, faible et médiocre: «Maître tout, malgré son nom, n'enseigne que la poésie symboliste» (Queneau, 1998: 207). Par contre, le nom d'Icare nous évoque la mythologie grecque¹. On

peut remarquer des ressemblances entre le personnage mythique et celui du roman de Queneau: tous les deux aiment voler et prendre de plus en plus d'altitude. Tous deux sont morts à cause de leur passion pour le vol. La chute d'Icare reste une fin méritée par ces deux personnages: «Il tombe! il tombe! il va s'écraser sur le sol». (Queneau, 1998: 304)

De plus, l'un des critères pour enrichir une langue, à l'opposé des tenants du langage académique, est le recours à une langue étrangère comme l'anglais et une langue archaïque comme le latin. D'ailleurs on peut remarquer le goût de Queneau pour les langues archaïques comme le latin: «J'aurais envie d'écrire en latin, cela me plaisait assez» (Queneau, 1962: 71) On aperçoit parmi les dialogues des personnages les expressions ou les mots latins: «Ter, quater, quinquies...» (Queneau, 1998: 29) Le jeu avec le lecteur est bien palpable dans «aller-retour entre les langues, entre les sens, dans la phonétique et l'orthographe.» ((Le Tellier, 2006: 105-106) ce recours aux mots nouveaux, archaïques ou étrangers répond chez Queneau à deux exigences paradoxales: l'une qui consiste à enrichir la langue française et à donner une certaine fraîcheur et l'autre, à confirmer son caractère éphémère et mortel: «la langue est fugitive» (Le Tellier, 2006: 141). Cette langue fugitive qui n'est plus pure, contient certains éléments des autres langues. Or, ce recours à une autre langue est toujours accompagné d'une dose de l'humour pour convaincre les opposants.

En plus, le recours au «jeu» dans le texte quenien nous conduit naturellement à l'un des autres critères essentiels qui est présent dans les

¹ En nous référant au dictionnaire des symboles, Icare selon la mythologie grecques est le «Fils de Dédale et d'une esclave; il meurt des inventions de son père, qu'il utilise sans tenir compte des avertissements paternels. *Je te préviens, Icare, il faut mener ta course à une hauteur moyenne. Vole entre les deux.* Emprisonné dans le labyrinthe avec son père qui avait aidé Ariane et Thésée à tuer le Minotaure, il réussit à s'évader de sa prison avec l'aide de Pasiphaé et grâce aux ailes que Dédale lui a faites et qu'il a fixées avec la cire sur ses épaules: il s'envole

au-dessous de la mer, Mais, malgré tous les conseils de prudence, il s'élève de plus en plus près du soleil: la cire fond et Icare tombe dans la mer. (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 517)

œuvres romanesques de Queneau celui des exigences mathématiques. La relation de l'humour basé sur le jeu du langage et les mathématiques est traitée par John Allen Paulos, mathématicien et professeur américain, dans son œuvre intitulée *Mathematics and Humor*:

«La logique, le modèle, les règles, la structure sont des éléments essentiels aux mathématiques comme à l'humour. Bien que l'accent soit différent dans les deux cas. Dans l'humour la logique est souvent inversée, les modèles distordus, les règles prises de travers, et les structures confondues.» (Paulos, In. Lapprand, 1998: 141)

En nous appuyant sur les propos de ce mathématicien, on peut remarquer le rôle majeur du jeu langagier, et le rôle mineur des structures mathématiques, dans *Le Vol d'Icare* qui s'impose et qui déstabilise les règles littéraires; En revanche, dans les autres romans de Queneau, comme *Le Chiendent*, la répartition des personnages ou le nombre des chapitres sont réglés selon les exigences mathématiques.

La dimension ludique est l'un des critères essentiels d'un texte quenien. Or, les exemples tirés du roman en question montrent bien que l'ambition de Queneau ne réside pas dans l'exploration gratuite de cette acrobatie verbale mais cela a une visée recherchée pour mettre en relief la potentialité liée au langage. Tout le roman est nourri de l'effort de l'auteur pour explorer la potentialité langagière par le biais du jeu. Le recours au jeu langagier étant l'un des traits constants de toute l'œuvre de Queneau et celui de *Le Vol d'Icare* en particulier, mène le texte vers une déstabilisation apparente qui n'a qu'un objectif paradoxal: le souci d'une perfection formelle.

Le niveau diégétique déstabilisé

Le Vol d'Icare met en scène l'histoire de la fuite des personnages d'un roman écrit par un romancier nommé Hubert. Etant donné que dans la forme romanesque, en général, le rôle d'un ou des narrateurs s'impose, on se demande d'abord quelle est la place du narrateur. Dans ce roman en dialogue, le narrateur apparaît au début de certains chapitres pour raconter brièvement l'événement et puis il laisse la parole aux personnages. D'autres chapitres commencent directement avec le monologue des personnages. La notion de la diégèse¹ perd aussi sa valeur traditionnelle. Pour reprendre la formule de Georges Charbonnier, il est lieu de rappeler que dès le milieu du XX^{ème} siècle, les écrivains et les critiques, en particulier, préfèrent mettre en relief non pas «l'aboutissement du mouvement créateur, mais le mouvement créateur en train de se faire» (Queneau, 1962: 21) Il y a plusieurs procédés par lesquels Queneau déstabilise le niveau diégétique dans *Le Vol d'Icare*: l'un des procédés est le recours de Queneau à la mise en abyme narrative. A l'instar du roman gidien², les auteurs contemporains, à savoir les nouveaux romanciers et les oulipiens, tentent de mettre en œuvre cette technique. Considéré comme l'une des préoccupations des auteurs de l'Oulipo, le roman mis en abyme est devenu «un livre sur le livre, unique en son genre, (...). Le texte est le miroir de l'intrigue, l'intrigue constitue le déroulement du texte» (Le Tellier, 2006:186-187). *Le Vol d'Icare* est la réalisation de ce «livre dans le livre» de deux univers, imaginaire et apparemment réel mais qui sous-entend aussi un autre univers imaginaire. La phrase finale du roman reprise par Hubert-romancier est le seul récit enchâssant du roman:

¹ Selon la définition de Genette, «la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit» (Genette, 1972: 280)

² *Les Faux-Monnayeurs*

«Hubert (refermant son manuscrit sur Icare): Tout se passe comme prévu; mon roman est terminé.» (Queneau, 1998: 304). Avant cette phrase, et malgré les allers-retours des personnages diégétiques hors de leurs manuscrits, on avait affaire à un récit à un niveau narratif. En s'appuyant sur ce propos final d'Hubert, on apprend qu'on a affaire à deux niveaux de récits (enchâssant et enchâssé). Genette considère ces deux niveaux comme l'univers diégétique- le récit enchâssant- et métadiégétique¹- le récit enchâssé. (Genette, 1971: 239). Dans *Le Vol d'Icare*, l'univers diégétique est limité au seul propos d'Hubert à la fin du roman. L'univers métadiégétique comporte tout le roman, sauf la phrase finale prononcée par Hubert. Nous avons, dans ces deux univers, deux personnages nommés Hubert: Hubert-romancier dans l'univers diégétique, Hubert-romancier dans l'univers métadiégétique. Le personnage Hubert de l'univers diégétique peut être considéré comme un alter ego de Queneau lui-même. La phrase que nous soulignons dans le résumé de la quatrième de couverture du *Vol d'Icare* proposé par Queneau est très significative dans la mesure où l'on a affaire à deux univers, et c'est au lecteur de les distinguer:

«À Paris vers 1895, quelques romanciers sont en quête de leurs personnages. En effet, il advient parfois à ceux-ci de sortir du manuscrit qui les élaborait et d'aller se promener dans le vaste monde où il leur arrive d'autres aventures. D'autres? ou les mêmes? Quand Icare, par exemple, s'intéresse à l'avenir des moyens de transport, aura-t-il le destin que son nom, peut

suggérer? Quelle fin lui prépare son auteur? Et de quel auteur s'agit-il?» (*Le Vol d'Icare*: quatrième de couverture)

D'ailleurs, un autre procédé oulipien dominant dans *Le Vol d'Icare* pourrait bien être le «potentialité de l'inexistant».² *Le Vol d'Icare* est l'histoire d'un manque. Le début du roman raconte un manque, une inexistence du personnage, nommé Icare: «Sur les feuilles, pas d'Icare; entre, non plus. Il cherche sous les meubles, il ouvre les placards, il va voir aux cabinets: nul Icare». (Queneau, 1998: 11)

Ce qui est intéressant, c'est que cette inexistence deviendrait envahissante et permettrait la réalisation des possibilités fictionnelles. Autrement dit non seulement le romancier Hubert, mais les autres romanciers fictifs dans le roman comme Jacques, Surget et Jean iront chacun à la recherche de leurs personnages manqués. Ces personnages trouvent l'occasion de s'évader et vivre librement hors de l'univers fictif que les auteurs leur ont envisagé. Ainsi, tous les romanciers demandent chacun du secours à Morcol; Or, celui-ci, n'ayant pas réussi à trouver Icare, refuse l'enquête et quitte son métier pour toujours afin d'aller «respirer sur les bords de la Riviera les effluves embaumés des citronniers et des orangers.» (Queneau, 1998: 219)

Ce manque serait donc pour Hubert (romancier factuel) un terrain d'expérimentation pour avancer son roman vers une clôture étrange: «Tout se passe comme prévu; mon roman est terminé.» (Queneau, 1998: 304) C'est seulement grâce à cette phrase ultime prononcée par la figure de l'auteur démasqué du roman que

¹ «Le niveau métadiégétique ou hypodiégétique: c'est lorsque la diégèse contient lui-même une diégèse, par exemple un personnage-narrateur; le cas typique est Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*.» <https://fr.wikipedia.org/wiki/Diégèse>. Consulté le 30 septembre 2018.

² Il est lieu de préciser que l'expression de la «potentialité de l'inexistant» est formulée par Jean Lescure, l'un des premiers membres de l'Oulipo, dans la huitième réunion de ce groupe le 28 avril 1961 (Bens, 2005: 56). Il s'agit d'explorer la potentialité des situations impossibles.

le lecteur comprend que ce qu'il a lu était un récit secondaire, inséré dans un récit-cadre. Le premier appartient à un Hubert romancier (fictif) en quête de personnage et le deuxième à un Hubert romancier (factuel) qui écrit l'histoire de l'inexistence de ce personnage en presque 300 pages.

D'ailleurs, les personnages fictifs de ces romans se croisent en dehors du manuscrit d'auteur. Ainsi Maître tout (personnage du roman d'Hubert) qui sort du manuscrit de son auteur pour aller chercher Icare rencontre une autre personne fictive tout comme lui-même, nommé Corentin Durendal (le personnage du roman de Surget):

«**Corentin Durendal**

J'ai quarante ans d'âge et huit jours d'existence

Maître tout

C'est bien ce que je pensais...vous êtes né comme moi...comme elle...au bout d'une plume...»

(Queneau, 1998: 249)

Cette absence des personnages et leur choix de vivre hors du manuscrit de leurs auteurs conduisent d'une part, les personnages à se discuter sur leurs auteurs et leurs manières d'écrire et les thèmes choisis dans les romans, etc. et d'autre part, cela donne l'occasion aux auteurs de se commenter et de vérifier les motifs de leur parcours. Ces discussions en dialogue mettent le lecteur au courant des intrigues secondaires insérées dans une intrigue principale: celle de l'absence d'Icare. On aperçoit à quel point l'absence d'Icare donne accès aux «prolongements potentiels» (Tahar, 2016: 290) qui sont essentiellement productifs.

Il est lieu de remarquer le trait caractéristique de l'œuvre de Queneau qui la sépare des pratiques des nouveaux romanciers dans ce domaine. Le cas de l'inexistence des personnages dans le roman nous évoque une posture chère au Nouveau Roman. Queneau lui-

même y fait allusion dans son roman en donnant la parole à Hubert: «Quel sort que celui d'un romancier sans personnages. Peut-être un jour en sera-t-il ainsi pour tous. Nous n'aurons plus de personnages (...) Le roman ne sera peut-être pas mort, mais il n'y aura plus de personnages. Difficile à s'imaginer, un roman sans personnage.» (Queneau, 1998: 91); Hervé Le Tellier, l'un des oulipiens contemporains, précise la posture du Nouveau Roman sur «la mort de personnage»: «À un moment donné, c'est la mort de l'auteur, la mort du personnage, la mort de l'histoire. Mais une fois que tout le monde est mort, qu'est-ce qu'on fait dans le champ des ruines?» (Tahar, 2016: 592)

En effet, selon le propos de Le Tellier, cette inexistence des personnages mène les nouveaux romanciers à déstabiliser sérieusement, les codes romanesques. Cela a pour effet de conduire le lecteur à «une impasse qui lui laisse très peu de marge de manœuvre» (Foroughi et al., 2013: 16) Alors que Queneau profite de cette situation pour explorer les «potentialités de l'inexistant» tout en s'appuyant sur le procédé du jeu, il forme un réseau des possibles dialogiques. Cela vaut dire que cette inexistence a pour conséquence qu'on produit des intrigues diverses des romans potentiels ; on peut donner comme l'exemple l'intrigue incomplète des romanciers fictifs comme Jacques, Jean et Surget, insérée dans celle d'Hubert.

Conclusion

On vient d'étudier, dans cet article, trois niveaux de déstabilisation que Queneau a affaire dans ce roman. Il est intéressant de remarquer que l'étude du roman *Le Vol d'Icare* nous permet de résoudre le paradoxe qu'on vient d'annoncer dans l'introduction de ce présent article. Ainsi, on peut conclure qu'au niveau

macrostructural (le niveau formel), le degré de liberté du romancier est considérable. Tandis que sur les autres niveaux (langagier et diégétique), Queneau conseille des lois strictes, des «contraintes» dures. Plus les niveaux formel et générique offrent une liberté considérable, moins l'auteur se trouve libre à l'échelle diégétique et langagière. Ainsi, Queneau en rédigeant *Le Vol d'Icare* tente alors de proposer une nouvelle forme romanesque stricte et souple à la fois.

En plus, on peut dire qu'il essaie de mettre en œuvre un roman qui s'attaque à la forme traditionnelle du roman. Mais il s'agit d'une attaque mêlée d'une dose ludique. C'est un aspect qui rend différente la tentative de Queneau, de celle de l'Oulipo en général, et de celle des Nouveaux romanciers en ce qui concerne la déstabilisation des codes romanesques. Bien que les Nouveaux romanciers remettent sérieusement en cause des codes romanesques, les oulipiens, et Queneau au premier rang, jouent avec les codes et les formes romanesques.

Cette étude nous permet aussi de conclure que l'intention de Queneau dépasse la déstabilisation au profit du renouvellement, car nous venons de remarquer que la notion de «genre» dans le roman a une définition particulière chez Queneau. Dans ce roman, il tente de réformer le genre romanesque et donner une forme théâtrale à celui-ci; à tel point qu'on a l'impression d'être témoin d'une pièce de théâtre. Cette réforme dans l'œuvre romanesque de Queneau n'est qu'une ouverture pour d'autres romanciers, oulipiens ou non, afin qu'ils puissent en explorer les potentialités dans les œuvres romanesques, car c'est l'un des possibles formels qu'il propose au genre romanesque. Force est de constater que

l'influence de Queneau sur les auteurs oulipiens et même sur les générations futures est encore vive et exceptionnelle. Grâce à ses réflexions théoriques sur la refonte du genre romanesque et leur mise en œuvre dans ses romans, Queneau est devenu un modèle pertinent, non seulement pour les oulipiens récents mais pour les autres écrivains hors de l'Oulipo.

Bibliographie

- Aristote. (1996). *La Poétique*. Trad. J.Hardy. Paris: Gallimard, coll. «Tel».
- Bens, J. (2005). *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*. Bordeaux: Castor Astral.
- Bisenuis, C. (2005). *Oulipo et littérature à contraintes: création, réception, confection*. Thèse de langues et littératures française. Dir. J.-P. Goldenstein et A. Petitjean. Le Mans: Université du Maine.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Éditions Jupiter.
- Compagnon, A. (2001). Cours de M. Antoine Compagnon, 13. Modernité et violation des genres. <https://www.fabula.org/compagnon/genr/e13.php>. Consulté le 25 septembre 2018.
- Debon, C. (2001). *Doukiplèdonktan? Études sur Raymond Queneau*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Demougin, J (Dir.). (1988). *Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Canada: Librairie Larousse.
- Foroughi, H. Djavari, M. & Heidari, S. (2013). L'errance narrative chez Allain Robbe-Grillet, le cas d'étude: *Dans le labyrinthe*. *Revue semestrielle de*

- Recherche en Langue et Littérature Françaises, Université de Tabriz*, 11: 1-16.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Seuil, coll. «Poétique».
- Lapprand, M. (1998). *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam: Rodopi, coll. «Faux titre».
- Le Tellier, H. (2006). *Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux: Le Castor Astral.
- Longre, J.-P. (2005). *Raymond Queneau en scène*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Méry, Ch. (2005). De quelques résurgences familiales dans l'œuvre romanesque de Raymond Queneau. *Raymond Queneau, Le mystère des origines*. Publication des Universités de Rouen et du Havre: 51-62.
- Queneau, R. (1998). *Le Vol d'Icare*. Paris: Collection Folio, Gallimard.
- _____ (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, Collections Idées.
- _____ (1962). *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris : Gallimard.
- _____ (1959) *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard.
- _____ (1933) *Le Chiendent*. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (1998). *La Parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette.
- Reig, Ch. (2006). *Mimer, miner, rimer: le cycle romanesque de Jacques Roubaud (La Belle Hotense, l'Enlèvement d'Hortense et l'Exil d'Hortense)*. Amsterdam: Rodopi, coll. «Faux titre».
- Riffaterre, M. (1982). *L'Illusion référentielle: Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre & Ian Watt, Littérature et réalité sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov*. Paris: Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Seuil.
- Tahar, V. (2016). *La Fabrique oulipienne du récit, Expérimentation et pratiques narratives depuis 1980*. Thèse de langues et littérature française. Dir. Pascale Alexandre. Paris: Université Paris-Est.
- Zima, V.-P. (2005). *Vers une déconstruction des genres? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme*. Enjeux des genres dans les écritures contemporaines. Dir. Robert Dion, France Fortier et Élisabeth Haghebaert. Nota Bene Editions.

