

## *Le spectacle de la ville*

*Nous avons passé des jours insouciantes  
et je le sais peu édifiants  
à pleurer à chanter à rire  
à se promener par les rues  
à reluquer les femmes nues  
au cinéma sans coup férir<sup>1</sup>*

Paris est indissociable d'une certaine littérature, de Baudelaire à Jacques Roubaud, en passant par Apollinaire, Aragon ou Perec. C'est dire que les flâneries parisiennes appartiennent à une longue tradition d'écrivains : « *Paris a créé le type du flâneur, un paysage, c'est ce que devient Paris pour le flâneur* », dit Walter Benjamin dans son célèbre *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Dès son arrivée dans « la ville capitale », parcourir les rues devient une activité familière pour Raymond Queneau et ces flâneries pleines d'attention créent une sorte d'intimité entre lui et son nouvel environnement: Paris devient objet de contemplation, objet de désir et d'exploration ; les rues, les monuments, sont brusquement ramenés au regard du poète, qui relie alors dans une même dynamique visuelle, le dehors et le dedans, le réel extérieur et l'imaginaire intime. Sortir dans la rue joue d'une inversion : le poète y recrée son propre paysage. Comme ce poème - intitulé *Ailleurs* -

*« rue comme comme une autre  
[...]  
soudain  
au moment où l'on s'y attendait le moins  
on voit au bord de la falaise  
un port  
sur le bord de la mer  
[...]  
puis on continue son chemin  
et l'on gagne par la rue Férou  
la place Saint-Sulpice ».*

ou le promeneur regarde faussement le texte d'une affiche et se retourne vers son monde intérieur :

*Au marché je lis  
Lentilles vert émeraude  
je reviens sur mes pas  
et je lis  
Lentilles vertes Eure-et-Loir  
Une troisième fois  
qu'aurais-je lu  
je ne sais pas. (Lentilles vert émeraude):*

Parfois Queneau s'amuse de ces rêveries presque désignées à l'avance :

*la rue du Congo est assez brève  
Côté impair : Fondation Groupe des Maisons Ouvrières  
(on ne mâchait pas ses mots en ce temps-là)  
côté pair : un garage et L'ACAP*

---

<sup>1</sup>OC 815.

« voudriez vous me dira-t-on que dans la rue du Congo  
s'y promènent des éléphants, des hippopotames et des rhinocéros  
y pousse du manioc et du sorgho  
et qu'on y déguste des dattes, des bananes et de la noix de coco ? »

Paris répond au promeneur partiellement - et avec facétie :

*eh eh  
pas bien loin  
au 64 de l'avenue Daumesnil  
il ya la société des bois tropicaux  
au 74 les établissements Alligator(préférable eût été Crocodile)  
en face du 84 Enfer et ses fils  
ventilateurs  
cela donne un peu l'atmosphère (Composition de lieu)*

Queneau transforme Paris suivant ses goûts : la réalité est envahie, l'espace d'un poème, par l'univers d'un auteur qui lui est cher. Un espace imaginaire se superpose alors à l'espace réel de la ville dans laquelle il évolue. Lorsque Queneau évoque le pont Mirabeau, il reprend intégralement le texte inscrit sur la plaque du pont dans le premier vers : « *MIRABEAU : Orateur français (1749-1791)*. Mais ajoute aussitôt « *Encycl. Sous son pont coule la Seine* ». Ce très court poème intitulé bien sûr *Rue Pierre-Larousse* où la forme poétique parodie un article de dictionnaire suggère ironiquement que l'existence de Mirabeau est uniquement circonscrite à celle qu'Apollinaire a donnée au pont portant son nom...

À peine différent est le procédé utilisé dans le poème *Pastilles* où le poète croit avoir découvert un endroit mythique : « *Le banc du B.B. où s'assirent B. et P. /par une chaleur de trente-trois degrés /est peut-être celui qui se trouve /devant les laboratoires Valda /bâtiment construit / par un architecte nommé /Hommet* ».

La lecture du nom de l'architecte « *Hommet* », homonyme du pharmacien de *Mme Bovary*, commande immédiatement la référence à *Bouvard et Pécuchet* - dont l'intrigue débute à Paris : « *Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert [...] deux hommes [...] s'assirent à la même minute, sur le même banc* ». Comme si Queneau élucidait enfin un autre « *vrai mystère/ mystère de Paris* »<sup>1</sup>.. celui de cet inexistant « *boulevard Bourdon* » ...

À l'instar de de Raymond Queneau, tous les personnages vont évoluer dans "la voirie de la ville de Paris"<sup>2</sup>, tenter de s'approprier la ville, et partir à sa conquête. De romans en romans, de promenades en itinéraires balisés par l'habitude, la cité devient objet de fascination car « *Vers Paris, il y avait une grande leueur parce que c'est une grande ville avec des réverbères et de grandes affiches lumineuses.* ». Tous sillonnent leur ville, comme Roland Travy qui arpente Paris " *de coin de rue en coin de rue*"<sup>3</sup> ou Tuquedenne qui " *traîne [...] avenue des Champs-Élysées, rue de la Paix ou ailleurs*". La rue demeure un terrain d'action pour les héros et ce thème de la rencontre très baudelairien est récurrent dans l'œuvre : Narcense suit Alberte, Rohel et Brabbant accostent avec une grande facilité les femmes, la veuve Mouaque tombe sous le charme de Troussaillon lors d'un embouteillage... Quant à Yvonne, elle métamorphose naturellement la rue en théâtre érotique : « *Elle fixa de sa toilette les points qui avaient pu attendre cet instant où une femme va devenir pour les hommes dans la rue la somme, abstraite, de leurs désirs* ». <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Courir les rues*, p. 424 , 479, 361, 423.

<sup>2</sup>OC 380.

<sup>3</sup>O 23.

<sup>4</sup> PMA 86

Pour Tuquedenne, c'est la contemplation des femmes dans la rue - "*de bien belles dames vêtues de robes légères*" - qui provoque ses itinéraires de hasard : « *Il prenait tel ou tel chemin à travers la ville. Les femmes étaient belles, cette année-là. Elles avaient raccourci leurs jupes* »<sup>1</sup>. Le roman *Les derniers jours* développe les premiers pas d'un étudiant dans la vie parisienne et mêle les considérations personnelles du héros à propos du désir et les cheminements de Tuquedenne dans Paris. Sa découverte de la ville et la présence de la femme se confondent dans un même espace narratif : "*il n'osait s'aventurer dans les ruelles, dans les impasses, sous les voûtes*" et parce qu'il est encore vierge, le récit ajoute : "*Il craignait les rues de prostituées*"<sup>2</sup>. Son regard sur la foule citadine révèle également son embarras face aux femmes : « *Il s'assit à la terrasse de la Brasserie de l'Observatoire [...] une foule se constitua [...] dans cette foule il y avait des êtres exceptionnels et merveilleux mais aucune relation possible ne pouvait s'établir entre elles et lui.* »<sup>3</sup>

Mais lorsque sa présence dans la ville s'affirme, Tuquedenne s'aventure "*sans hésiter*" dans le quartier des prostituées et sa transformation se poursuit après sa première expérience sexuelle : « *Il s'assit à la terrasse de La Chope latine et, en attendant Rohel, se mit à regarder la foule défiler [...] jamais cette évidence ne lui parut plus évidente : il y avait les hommes, et puis il y avait les femmes [...] sans aucun doute possible, d'une part il y avait les femmes, et de l'autre les hommes [...] puis il se mit à apprécier les femmes qui passaient, comme si c'étaient des juments.* »<sup>4</sup>.

L'altérité sexuelle est acquise, voire intégrée : la foule ne comporte plus seulement des "êtres" féminins "*exceptionnels et merveilleux*" mais "*des hommes et des femmes*"; de plus, la comparaison avec les juments montre à quel point Tuquedenne a intégré certaines plaisanteries viriles...

Les déambulations des personnages se placent souvent sous le signe de la femme : Pierrot flâne autour de l'Uni-park à la recherche d'Yvonne, tandis que la longue errance de Narcense sur les grands boulevards est introduite par un "*souvenir d'un sein nu*" qui le laisse "*tout bouleversé*". Et la description de ces rencontres multiples – « *ces "femmes", ces photos de "nus et des déshabillés", cette prostituée "dépourvue d'intelligence"* - ne fait que renforcer l'image sous-jacente d'Alberte qui, elle seule, conserve "*son pouvoir exaltant*"<sup>5</sup>. En outre, les grands boulevards, de par leur dimension, accentuent ce désespoir de Narcense : les femmes, plus nombreuses et d'allure plus diversifiée que dans une rue mettent en relief la singularité d'Alberte et par effet de conséquence, réactivent le désir de Narcense. Ces grands boulevards ont par ailleurs un lien poétique avec la sexualité : comme dans les vers 3-5 de *Voies* : "*y a des boulevards qui sont moches/d'autres des broches/sur quoi s'enfilent des autos*"<sup>6</sup>.

Les rues de Paris offrent également des divertissements variés, le bal des Poux à Ménilmuche<sup>7</sup>, une *Éros publicité*<sup>8</sup>, parfois un spectacle un peu coquin : le promeneur de *Courir les rues* regarde *Les sirènes de Sébastopol* ou *Le petit peuple des statues* « *du jardin des Tuileries* (qui) « *est un petit peuple de nudistes* »<sup>9</sup>. Ces statues donnent une coloration érotique à la ville : « *Que de nus coquins / que de fesses coquines / les sculpteurs de l'Institut / ou des compagnies voisines / ont semé dans les squares et les avenues / du chaste Paris* ». <sup>10</sup>. Le regard de Queneau est également arrêté par les nombreuses publicités de ces années 50 : "*Je descends à Havre-Caumartin ; les réclames lumineuses de gaine sont remplacées par les potages*"<sup>11</sup>. Cette publicité lumineuse devient thème poétique dans *Lumières* précisément : "*Au sommet la gaine Scandale/Tabou crylor Tabou tergal*"<sup>12</sup>. Par un subtil jeu de majuscules, Queneau relie "*Scandale*" à "*tabou*" et détourne la réalité commerciale de la publicité au

---

<sup>1</sup>DJ 71.

<sup>2</sup>DJ 73.

<sup>3</sup>DJ 147-148.

<sup>4</sup>DJ 200-201.

<sup>5</sup>CH 380-382.

<sup>6</sup>CR 380.

<sup>7</sup>LR 147. Les poux sont dans *Loin de Rueil* une figure sexuelle.

<sup>8</sup>CR 389.

<sup>9</sup>CR 356.

<sup>10</sup>*Sous la présidence de Félix Faure*, CR 418.

<sup>11</sup>J 363 et sq.

<sup>12</sup>CR 428.

profit de l'érotisme, encore "tabou" au début des années 1960. En effet, tout ce qui pouvait concerner le sexe était "tabou", comme ce sulfureux club de jazz de Saint Germain-des-Prés - où fut également créé ce prix du Tabou précisément dans ces années-là. Pour Queneau, fasciné par cette gaine, ce poème qui fait allusion à la censure, à l'interdit et au club de jazz qu'il fréquentait avec une grande régularité redonne un sens provocateur à cette gaine « Scandale» qui peut-être avec l'accoutumance, s'était amenuisé. C'est aussi dans la rue que Raymond Queneau regarde, "*une femme avec un beau cul devant un magasin de gaines*"<sup>1</sup>, et il semble alors qu'il y ait une redondance d'érotisme entre "le beau cul" et la gaine, parce que cet enchaînement de visions multiple l'image érotique de la femme. Tel un miroir, le magasin renvoie ce "beau cul" que Raymond Queneau remarque parce que la femme est précisément devant cette vitrine de gaines...

La rue est bien évidemment lieu de racolage et la prostituée se définit essentiellement par son appartenance à la ville ; c'est probablement cette caractéristique "*qui donna à la pute un goût de carrefour*"<sup>2</sup>. Cette prostituée, une des figures urbaines les plus archaïques, apparaît tantôt comme personnage individuel, tantôt comme allégorie de la ville. Elles sont décrites succinctement : *Des cheveux en avalanche / Des yeux non c'est des pervenches / Belles filles de Paris*<sup>3</sup>, hormis leur voix rauque et leur maquillage outré : « *Les garçons aiment que les filles / S'barbouillent de tout's les couleurs / In' les trouv'nt vraiment gentilles/ Qu'fardées comm' un bouquet de fleurs / [...]/ Comm'si fallait du rimmel / Pour avoir du sex appel* »<sup>4</sup>.

Pour Queneau, la prostitution est un thème littéraire qui appartient fondamentalement à l'imaginaire de la ville, et qu'il faut décliner comme tel. La prostituée quenienne participe au paysage urbain, avec la même intensité que les boulevards, les cafés et le métro... Ce type de femme fréquentera donc les lieux publics : les rues, les cafés, les gares, le port du Havre. "*Toute ouverte comme un carrefour*"<sup>5</sup>, elle ne gêne pas la libre circulation des personnages, Sa silhouette de figurante chargée d'érotisme participe à l'identité du lieu qu'elle occupe en tant qu'élément de décor. C'est ainsi qu'LN et Odile officient dans le 9<sup>e</sup> arrondissement, haut lieu de la prostitution de rue de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du siècle. Fonctionnant comme un personnage décoratif, la prostituée évite une description du lieu, et elle sert donc le récit par ce qu'elle évoque : l'érotisme de la ville. Cette absence de description peut en outre signifier la préférence de Queneau pour un érotisme citadin plus directement visuel. Cette mise en lumière de l'érotisme urbain se retrouve par ailleurs dans le racolage cocasse de Morcol :

LN

*(apparaissant à la lueur d'un réverbère, son ombre se projette sur le trottoir et s'allonge au loin). Bel homme, je te répète ce que je t'ai dit tout à l'heure : tu viens ?*<sup>6</sup>

On peut noter le peu d'occurrence de maisons closes : si les maisons closes appartiennent aussi à ce que Sansot nomme "*l'érotisation généralisée de la cité*"<sup>7</sup>, pour Queneau, elles modèrent l'érotisme de la prostituée : la stimulation liée à la rencontre dans la rue avec la prostituée apparaît comme plus efficace pour le spectacle offert par la ville...

## Les lieux urbains

---

<sup>1</sup> J 732.

<sup>2</sup>PCP 222.

<sup>3</sup> *Saint Ouen's Blues* CR 133, vers 19-21

<sup>4</sup> OC 970.

<sup>5</sup> Brückner et Finkelkraut, *Le nouveau désordre amoureux*, p. 92.

<sup>6</sup>VI 36.

<sup>7</sup>Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, p. 217.

### *Les gares*

Porte de sorties ou d'entrées dans la ville, ce lieu donne une coloration érotique à la ville - et à la vie du citadin.

C'est, par exemple, l'arrivée spectaculaire de Rojana Pontez à la gare de Rueil et ses conséquences sur Jacques, ou la proximité de la rue de Caboul avec les "*bordels du côté de la gare Saint-Lazare*"<sup>1</sup>, rendant plus aiguë la timidité sexuelle de Tuquedenne. La gare est, pour le citadin - ou le visiteur - un lieu avéré de prostitution car "*il en court des prostituées tout autour du chemin de fer*"<sup>2</sup>.

Cette aspiration à la connaissance de la sexualité et de l'érotisme se manifeste aussi dans *Zazie dans le métro* : c'est à la gare d'Austerlitz que débute et se clôt le roman, comme débute et se termine l'initiation sexuelle de ces deux journées parisiennes.

La gare du Nord est le point de départ de Narcense vers Blagny, tandis que, dans *Le dimanche de la vie*, elle met en scène un Valentin devenu bien hardi :

*Valentin [...] venait de se mettre en mouvement et de commencer une savante manœuvre. Trois jeunes filles habillées en alpinistes, profitaient de la décence de ce costume pour essayer de grimper dans un compartiment par la fenêtre. Valentin s'était approché d'elles pour les aider aimablement dans leur entreprise [...] c'était pour leur mettre la main aux fesses.*<sup>3</sup>

La présence de jeunes femmes était déjà notée dans *Le chiendent*, où le rappel de l'érotisme de la gare adoucit ici la gravité d'un départ à la guerre ; « *Étienne [...] finit par trouver son train [...] des jeunes filles charmants distribuent des cocardes tricolores et se font peloter le cul.* »<sup>4</sup>.

### *Les quais*

Les quais de la Seine ont un rôle teinté d'affectivité dans le poème inédit débutant par « Au printemps de quarante-six »<sup>5</sup>, *je n'ose tenter la merveille/ de ce printemps suicide / triomphant de ce rude hiver / [...] / Elle marche le long des quais / et je si douce l'accompagne* ». Les quais distillent aussi de l'érotisme dans *Pierrot mon ami*, où Pierrot, sur le quai, s'attarde devant le « *spectacle des bateaux et des pêcheurs* » : « *Tout cela n'intéressait pas spécialement Pierrot [...] il ne cherchait pas non plus à se distraire, et il en vint bientôt à se figurer l'image d'Yvonne [...] la blondeur des poils, le rentré des joues, le modelé des hanches.* » L'image érotique d'Yvonne correspond partiellement aux éléments traditionnels des zones excitantes. Cependant cette « image » créée par la Seine contient paradoxalement la fin de l'attirance de Pierrot pour Yvonne : en effet, si la Seine « *coulait (toujours) aussi belle* », elle est « *aussi graillonneuse* », en d'autres termes, sale comme la ménagère que devient Yvonne à la fin du roman. La description du quai insiste alors sur la saleté ambiante « *un chien, roquet bâtard, se roulait joyeux dans de la crotte* ». Et, sous la phrase « *les pailles immobiles surveillaient leurs lignes stériles* »<sup>6</sup>, qui en apparence ne fait office que de détail descriptif, peut se lire la non-réalisation annoncée de cette histoire d'amour.

D'autres quais ont une importance diégétique dans le roman, *Un rude hiver*. Ce "*Grand Quai*" rappelle le quai du premier rendez-vous où Lehameau "*se sentait malade de désir*". Les deux quais se conjuguent alors pour signifier une seule réalité érotique, celle d'Helena, qui se refusera à Lehameau... Il semble que les quais de la Seine conservent dans *Un rude hiver* et dans *Pierrot mon*

---

<sup>1</sup>DJ 37.

<sup>2</sup>*L'oisillon de la gare Saint-Lazare*, FF 585.

<sup>3</sup>DV 244. Un poème écarté des sonnets de 1958 a pour titre : *Une petite fleur bleue qui pousse - et pourquoi pas ? - du côté de la gare du Nord*. OC 823.

<sup>4</sup>CH 395.

<sup>5</sup>OC 789.

<sup>6</sup>PMA 1140-1141.

*ami* des caractéristiques semblables : s'ils favorisent la rêverie érotique, ils figurent aussi la fin d'une histoire d'amour fondée sur le désir physique. Cette similitude de caractères inscrit Paris et Le Havre dans une même thématique, où ville natale et ville d'adoption se fondent dans une même réalité littéraire, comme si l'objectif de Queneau consistait à établir sa littérature de la ville et non à transcrire avec fidélité une réalité spécifique

### *Les cafés*

Les personnages de Queneau fréquentent assidûment les cafés et on peut lire dans cette récurrence de lieux une référence autobiographique ! d'autre part, les cafés présentent un intérêt littéraire cher à Queneau : On y écrit, comme le font Tuquedenne, Saturnin et Valentin, et surtout, on y parle beaucoup; le sujet des conversations ne varie guère, comme le constate Alfred des *Derniers jours* : « *Il y en a qui vous parlent sport et femmes ; c'est toujours comme ça chaque année [...] Il y en aura qui parleront de trucs littéraires et d'autres de trucs politiques et d'autres de machins sportifs et tous de sexe* »<sup>1</sup>.

Lorsque "*Toto-La-Pâleur-de-Vivre s'attable avec les deux bourres*", il leur raconte son entrevue avec Agnès selon un point de vue très orienté, ce qui fait dire à ses deux comparses : - *Ça va, ça va, t'excite pas comme ça, dit l'un.*

- *Tu nous raconteras tes cochonneries un autre jour, dit l'autre.* (Rires).<sup>2</sup>

Quant à Tuquedenne, sa virginité perdue, "*il buvait solitaire en des bars où il n'aurait osé pénétrer autrefois parce qu'on ne voit pas du dehors ce qui se passe dedans*"<sup>3</sup>. Peut-être parce que comme l'analyse Pierre Sansot, "*le café est un univers viril qui perpétue sans le savoir, les valeurs de l'école des garçons.*"<sup>4</sup>.

Le café apparaît également comme l'endroit où l'homme et la femme se rencontrent : Jacques attend Dominique au *Murat*, situé près du bois de Boulogne<sup>5</sup> et retrouve Lulu Doumer au bar de San Culebra del Porco, Agnès pénètre "*dans un café de l'avenue des Ternes où l'attendait Robert Bossu*"<sup>6</sup>, la veuve Mouaque et Trouzcaillon ont un rendez-vous d'amour tout à fait burlesque, comme les spectaculaires baisers de Lamélie et de son ératépiste à la terrasse. Icare fait la connaissance de LN à la taverne du Globe et des Deux-Mondes. *Les fleurs bleues* exploitent jusqu'à la parodie cette fonction : Cidrolin se rend au bar Biture afin de se procurer "*une jeune personne, pas trop tout de même,*" et capable d'assurer "*toutes occupations qui sont d'ailleurs exclusivement féminines*"<sup>7</sup>.

Dans les cafés on trouve quelques hôtes qui offrent parfois des "*signes [...] de la plus grande amabilité*"<sup>8</sup> afin de "*réveiller l'érotisme peut-être endormi*" du héros masculin. C'est ainsi qu'Ernestine "*ratait jamais, d'relever sa robe pour remettre sa jarretière* » d'autres usent de stratagèmes plus discrets ; "*la serveuse sans fard parfume tout la salle*"<sup>9</sup> ou "*quand elle passait près de Jacques Suzanne elle le frôlait*"<sup>10</sup>.

D'autres jeux facétieux, plus alertes, comme celui de simuler un déshabillage, se produisent à l'intérieur des cafés : c'est ainsi que le singe Mésange dénoue le ruban du tablier, "*réinventant dans un éclair de génie cette plaisanterie d'un usage courant dans les caboulots à trouffions*"<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup>DJ 42.

<sup>2</sup>EL 210.

<sup>3</sup>DJ 219.

<sup>4</sup>Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, p. 14.

<sup>5</sup>LR 153.

<sup>6</sup>EL 270.

<sup>7</sup>FB 99.

<sup>8</sup>DJ 21.

<sup>9</sup>Z 50.

<sup>10</sup>LR 65.

<sup>11</sup>PMA 164

## Le cinéma

Le cinéma où « *les femmes trottoient sans bruit* »<sup>1</sup> appartient à l'histoire personnelle de Raymond Queneau. Fuyant avec son père « *les longues querelles* » conjugales, les sorties hors du champ familial sont l'occasion d'aller au « *Kursaal et Pathé, où grommelle la foule des marins et des rôdeurs du port* », et de regarder des "*blondes pucelles*" ou "*des putains infidèles et belles/(qui) menaient au désespoir de jeunes élégants*", les films comiques de "*Charlot*"<sup>2</sup> ou les *Bathing Beauty Girls* de Mack Senett, qui furent « *la grande révélation des années 1916 et 1917* »<sup>3</sup>; le jeune Queneau a alors une petite quinzaine d'années et si ces actrices lui "*montrèrent comment une fille est faite*", et eurent une importance certaine sur la formation de ses représentations érotiques. En effet, « *elles gravent à l'eau forte leur anatomie/dans les imaginations adolescentes* »<sup>4</sup> Puis plus tard, à Paris, parmi ces « *films comiques américains* » projetés au Ciné-Opéra et au Parisiana que Tuquedenne si proche de Queneau jeune homme « *fréquentait assidûment* » : « *Il en était toujours bien un, et c'est pour cela que Tuquedenne venait, un qui se passait sur une plage et que des Bathing Beauty girls animaient.* »<sup>5</sup>. Ces femmes dénudées fondent l'attrait des personnages de Queneau pour les stars de cinéma mais ces jeunes femmes disparaissent vite de l'œuvre, comme si la formation de cette sensibilité érotique particulière se limitait essentiellement à l'adolescence - ou au jeune adulte. Cependant, leur influence perdure de manière détournée, car Queneau associe rapidement ces femmes à la figure mythologique de la sirène, figure récurrente de *Fendre les flots*. Et dans les romans, la première description détaillée de la femme désirable sera celle de l'actrice Alice Faye, femme en maillot de bain, actrice à laquelle Queneau voue un véritable mythe, comme l'attestent ses carnets intimes : il raconte qu'il est très ému sinon bouleversé par Alice Faye et qu'il est allé six fois voir *On the Avenue* - comme Paul, le héros de Saint Gliglin. Comme Queneau, les projections terminées, Paul marche dans les rues de la Ville Natale, "*divague au hasard*" et retrouve l'image de la femme désirée : « *Un lampadaire éclairait de côté la bâtisse ; et du plus loin que j'aperçus ce que désignait cette lumière, je me sentis tremblant sur mes jambes [...] on avait sorti les affiches du spectacle qui devaient commencer le lendemain, et ces affiches [...] représentaient Alice Phaye.* »<sup>6</sup>

Parce qu'il s'agit de cinéma, il y a une véritable mise en scène de la femme désirée : le personnage marche seul dans l'obscurité sans "*but*" et rencontre une femme, mise en relief par le "*lampadaire*" - à la manière du projecteur de cinéma, puisque les "*étoiles (sont) [...] manifestées par un rayon de lumière*"<sup>7</sup>. Cette complicité de la rue ainsi que la découverte fortuite de la femme aimée rappellent les déambulations surréalistes, où tout semble signe, comme le pense Breton dans *L'amour fou*.

L'affiche du film *L'incendie de Chicago* participe également de cette mise en scène de la femme désirable, du moins telle qu'elle est décrite par Queneau - ou Paul : "*Derrière elle s'allumait l'incendie d'une ville. Le contour de ses jambes m'était ainsi livré.*". Cette lumière de l'incendie met en relief l'anatomie de la femme, du moins Paul retient de cette mise en lumière une partie excitante du corps d'Alice Phaye : les jambes - "*qu'elle a superbes*", et à qui la presse américaine promettait un bel avenir "*the Faye legs became famous*"<sup>8</sup>. Cette focalisation sur les jambes prolonge la vigueur du fantasme parce qu'elle réactive la vision du film précédent et anticipe la vision érotique du film du lendemain. De même, la mise en scène de l'affiche joue sur deux lumières : celle, externe du lampadaire et celle, interne de l'incendie de la ville afin que le corps d'Alice Phaye moulé dans son collant se détache de l'ombre grâce aux deux sources lumineuses. Cette description de l'affiche ne se préoccupe que du corps d'Alice Phaye, qui masque cet incendie - et le sujet du film. Cette prééminence

---

<sup>1</sup>OC 808.

<sup>2</sup>CC 17.

<sup>3</sup>Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Éditions Universitaires 1969, tome II, p. 228 et sq.

<sup>4</sup>FF 587.

<sup>5</sup>DJ 472.

<sup>6</sup>SG 138.

<sup>7</sup>SG 135.

<sup>8</sup>Cité par Pierre David in "*Encycloquenie : amour de cinéma*", in *Raymond Queneau encyclopédiste ? op. cit.*, p. 132.

de l'image d'Alice Phaye sur le contenu du film symbolise l'attitude de Paul au cinéma : dans le film, Paul ne voit que le corps de l'actrice avec qui il vit imaginativement une "intimité [...] immense"<sup>1</sup>.

Le roman peut alors faire vivre au personnage le fantasme de l'auteur : rencontrer la star Alice Phaye. Ce fantasme conduit la progression dramatique, et va jusqu'à se réaliser pleinement car Alice Phaye vient rejoindre le personnage chez lui, dans sa Ville Natale puis avoue : "J'ai bien l'impression que j'en suis tombée amoureuse"<sup>2</sup>. Cet aveu répond textuellement aux paroles de Paul : "je dois dire que j'étais tombé amoureux d'Alice Phaye"<sup>3</sup>. L'histoire se termine comme un conte de fées, avec mariage et enfants : "Paul [...] partit pour l'Étranger avec Alice Phaye qui venait de se découvrir gravide".

Autre réalité plus matérielle, la salle de cinéma : elle favorise les rencontres. Rohel, profitant de « l'érotisme des salles obscures », ce thème cher aux surréalistes et mémoire littéraire de Raymond Queneau, lui permet de mener à bien une tentative de séduction « avec une belle gosse [...] qu'il avait connue [...] devant un café crème; malin, il l'avait emmenée au cinéma »<sup>4</sup>. Si le cinéma d'*Un rude hiver* est l'élément urbain qui cause le malheur de Lehameau<sup>5</sup>, il lui donnera ensuite la chance de retrouver un autre bonheur - temporairement avec Miss Weeds, puis de manière définitive avec Annette. D'autre part, la salle concentre autour de Lehameau tous les types de femmes gravitant autour de lui dans le roman - la femme désirable, la femme vénale et la jeune fille aimée. – et possède par ailleurs ses propres délimitations : le poulailler et le balcon qui passent pour « mal fréquentés » auxquels s'oppose « le bon public de l'orchestre »<sup>6</sup>. Mais cette salle participe à réunir dans le roman deux extrêmes, et à fonder un couple amoureux issues de deux classes sociales incompatibles.

La promiscuité des spectateurs à l'intérieur des salles de cinéma autorise les rencontres sensuelles, comme l'expérimente Jacques dans *Loin de Rueil* : « Une jambe tiède et charnue voisinait avec la sienne gauche. Il s'en approcha. »<sup>7</sup>. Ou d'autres rencontres plus hardies, comme celle de Sally et Barnaby : « Je [...] remontai vers ce que je croyais être son coude. Mais au lieu de tomber sur ce que les Français appellent "le petit juif", je me heurtai à un membre complémentaire [...] qui se raidit sous l'étreinte d'une poigne charnelle. »<sup>8</sup>

Queneau lui-même évoque à nouveau cet érotisme des salles obscures dans *Alice Faye au Marigny* : le cinéma autorise l'accomplissement solitaire du désir.

Plus tard, cet élément urbain que représente le cinéma et élément essentiel de la personnalité de Raymond Queneau deviendra croisement de genres : *Loin de Rueil* jouera d'une écriture romanesque d'apparence cinématographique.

### ***Les transports***

Les moyens de transports occupent une place non négligeable dans l'œuvre de Queneau. Le train où Rohel le séducteur cherche dans tous les wagons " des curiosités possibles"<sup>9</sup> amène Zazie à Paris pour débiter son apprentissage de la sexualité, le taxi devient thème poétique dans *Ixatnu siofnnut i avay*<sup>10</sup>. Dans *Le dimanche de la vie*, Valentin mesure sa naïveté grâce aux taxis : s'il se fait berner en arrivant à Paris, au retour de Bruges, il a mystérieusement pris de l'assurance car "Ça, ça le connaissait

---

<sup>1</sup>SG 138.

<sup>2</sup>SG 170.

<sup>3</sup>SG 136.

<sup>4</sup>DJ 409.

<sup>5</sup> « Je suis veuf, [...] cela a un rapport avec le cinéma » RH 940.

<sup>6</sup>Louis Chevalier, *Histoires de la nuit parisienne*, p. 104.

<sup>7</sup>LR 129.

<sup>8</sup>JI 51.

<sup>9</sup>DJ 205.

<sup>10</sup> CR 415.

maintenant, les taxis"<sup>1</sup>. La promiscuité qui existe entre les voyageurs dans les bus et les tramways offre "une belle occasion pour le pince-fesse"<sup>2</sup>

### *Le bus et le tramway*

Le bus tient une place essentielle dans l'œuvre quenienne : il est un élément fondamental des 99 exercices de style. L'autobus s'apparente parfois à un véritable personnage : "*puis nous deux mon autobus nous continuâmes notre chemin*" Il peut être personnage érotique avec "*un certain goût* » que l'on peut caresser "*par devant par derrière*" car « *Les autobus sont doux au toucher surtout si on les prend entre les cuisses et qu'on les caresse des deux mains, de la tête vers la queue, du moteur vers la plate-forme.* »

Le bus est un prétexte à la rencontre, *Exercices de style* décline de 99 façons une des fonctions essentielles du bus : en effet, "*l'intrigue tourne [...] autour de la rencontre dans un autobus*"<sup>3</sup>. Et c'est ce qu'expérimente Mme Hachamoth, "*depuis qu'elle s'est mise aux transports en commun* », elle y rencontre des "*libidineux*"<sup>4</sup>.

### *Le métro*

Le métro, "*ce moyen de transport éminemment parisien*", qui "*sort de terre et ensuite (qui) y rerentre*"<sup>5</sup>, est un fort symbole sexuel : il se compose d'une longue série de wagons qui va et vient avec régularité à l'intérieur d'un long conduit, un "tunnel de dilection, doux abri de mon sexe" comme l'écrit Queneau dans un poème resté inédit<sup>6</sup>. D'autre part, cette longue série de wagons à la forme oblongue qui "supporte un symbolisme phallique"<sup>7</sup> devient également l'objet fascinant de la quête de Zazie, fortement mobilisée par des préoccupations sexuelles...

Comme le bus d'*Exercices de style*, le métro s'apparente à un personnage. La personnification est d'autant plus aisée avec la métaphore courante "*la bouche de métro*" que Raymond Queneau met en relief en associant dans une même phrase le personnage et l'objet personnifié : "*Zazie s'approcha de la bouche, la sienne sèche d'émotion*"<sup>8</sup>. Cette juxtaposition des mots "bouche" suggère un baiser, comme un plan rapproché de cinéma... Le poème *Les entrailles de la terre* est également fondé sur l'exploitation de cette expression lexicalisée : « *la bonne et douce chaleur du métro /*

*[...] /et puis voilà le métro qui vous attend la bouche ouverte / oh ! la bonne douce haleine* »<sup>9</sup>.

L'espace d'un instant, avec la complicité d'un voyageur facétieux, on peut également inventer d'autres spectacles dans l'obscurité silencieuse de la rame de métro, et transformer une scène de la vie quotidienne en une danse macabre médiévale : « *le métro tombe en panne / Les lumières s'éteignent/ Silence / Personne ne bronche/[...] / un plaisantin fait « Hou hou » /et voilà que des catacombes et des égouts /s'amène tout un peuple de fantômes /qui chantent La Carmagnole /sur un air de Guillaume de Machaut/et le Dies irae/avec accompagnement de chalumeaux/les dents longues et le nez creux/ils descendent des affiches* ».

Et c'est "*à l'abri de l'escalier*" du *Métro aérien* qu'un voyageur profite du spectacle offert par le métro : « *A l'abri de l'escalier/ s'en vont les jupes en l'air/ quai de Passy près du pommier/ de la propriétaire d'un appartement inoccupé/ où se déshabille/ une dame* »<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup>DV 84.

<sup>2</sup>*Inattendu*, ES 152.

<sup>3</sup> ES.

<sup>4</sup> EL 117.

<sup>5</sup>ZM 12-14

<sup>6</sup>OC 797.

<sup>7</sup>Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 211.

<sup>8</sup>ZM 44.

<sup>9</sup> CR 357

<sup>10</sup> *Le métro aérien*, CR 351.

Comme les autres moyens de transport, le métro peut favoriser les rencontres : « *Il ne fréquentait jamais les secondes (classes) qui ne lui semblaient proposer aucune rencontre et il s'installa tout de même en première bien qu'il dût éviter toute badauderie ou aventure s'il voulait arriver exact à son rendez-vous.* ». Donc, ce même jour, en sortant de la station Porte Maillot Jacques retrouve Camille<sup>1</sup>. Dans *Les derniers jours*, Rohel le séducteur exploite cette fonction qui lui apporte parfois "ce qu'il ose appeler [...] des bonnes fortunes" : « *Dans le métro, il se trouve assis en face d'une fort belle femme. Il a de la chance ; elle aime les jeunes gens et ça l'ennuyait tellement de rentrer seule chez elle* ». <sup>2</sup>

Le métro permet également de toucher la femme, comme l'exprime Étienne dans ce court passage du *Chiendent* : « *Alberte est désespérée [...] d'autres hommes [...] oui, dans le métro, la touchent, souvent. Ça m'arrive, je ne le fais pas exprès, ma main se trouve comme ça contre le corps d'une femme.* »<sup>3</sup>.

### *La circulation de l'érotisme*

Les moyens de transports véhiculent partiellement la sexualité des personnages. Cette relation de la sexualité et des transports urbains provient probablement d'une superposition des deux signifiés du mot "transports": outre le signifié premier, matériel, transports signifie également "vive émotion, extase"

Cette relation peut se lire dans les textes inédits censurés par Queneau - *Alice Faye au Marigny* et *L'abour et la nanture* notamment, et s'illustre principalement dans *Zazie dans le métro* et dans *Les derniers jours* ; en effet, Zazie et Tuquedenne, les personnages principaux s'interrogent sur la sexualité. Or, ces deux romans intègrent dans leur structure narrative l'exploration de la ville et les moyens de transports.

On peut également remarquer que dans *Les derniers jours*, le bus et tramway n'ont pas le même rôle : le bus met en scène l'incapacité de Tuquedenne à aborder les jeunes filles, surtout à se débarrasser de sa timidité envers les filles et de sa virginité encombrante. et fonctionnerait donc comme approche séductrice fantasmatique, en revanche le tramway - et le métro - peuvent symboliser l'intégration de la sexualité dans le quotidien. Lorsque Tuquedenne revient de la maison close, il note : "*c'était une chose tellement simple que les tramways ne s'en arrêtaient pas [...] C'était aussi simple que d'aller prendre le métro*"<sup>4</sup>.

Par sa caractéristique souterraine, le métro symbolise dans l'œuvre tout ce qui masqué dans l'homme, c'est-à-dire essentiellement les pulsions sexuelles. Cette bête sommeille à l'intérieur de l'homme dans ses "entrailles", comme le métro circule dans *Les entrailles de la terre*, et qui, pendant la grève "s'est endormi sous terre"<sup>5</sup>. Cette vie souterraine, secrète, accessible par la bouche comporte bien entendu un fort symbole sexuel. Mais cette bouche, cet espace qui relie l'intérieur et l'extérieur de la ville, devient le lieu de l'échange qui peut être de nature uniquement sexuelle - c'est le cas de Purpulan - ou relier à la fois le sexuel et le maternel, comme le suggère le poème *Les entrailles de la terre*, qui reprend métaphoriquement la problématique quenienne de *Chêne et chien*. Dans chaque cas, cette métaphore figée est réactivée par les signifiés internes à l'œuvre, comme si Queneau s'attachait à faire sortir de cette bouche une parole - au sens saussurien du terme, comme si Queneau instaurait une relation littérature/métro où l'oralité tiendrait une place essentielle.

---

<sup>1</sup>LR 67.

<sup>2</sup>DJ 19.

<sup>3</sup>CH 116.

<sup>4</sup>DJ 199.

<sup>5</sup>ZM 12.

Cette bouche est également pour Zazie un "abîme interdit"<sup>1</sup>. Or, le métro lui est matériellement refusé, comme la réponse à ses questions. Les déplacements parisiens de Zazie sont alors ponctués par cette double interrogation : "qu'est-ce que le métro ? qu'est ce qu'un hormossessuel ? ". Et dans cette interdiction de cet espace urbain qui lui est refusé peut se lire la volonté de ne pas répondre aux questions de Zazie : Gabriel, désireux de passer sous silence son homosexualité, ne lui propose que des visites où Paris est vu de haut : "D'abord, je l'emmènerai en haut de la tour Eiffel"<sup>2</sup>, ou "Ah, Paris... regarde... le métro ! [...] l'aérien, bien sûr"<sup>3</sup>. Et le roman montre à quel point il ne faut pas qu'elle descende dans la ville car c'est dans les rues de Paris que Zazie pourra "voir les curiosités et s'instruire par dessus-le marché"<sup>4</sup> : elle y rencontre Trouzcaillon, qui l'emmène aux Puces acheter ces fameux "bloudzannes" qui lui font "des fesses moulées à souhait". Si Zazie ne doit pas descendre dans la ville, il est aussi préférable qu'elle ne pénètre pas dans le "tunnel municipal"<sup>5</sup>. Lors de son séjour parisien, la petite fille perçoit confusément que Paris est une ville très érotisée où le mystère de ce métro vient accentuer l'érotisme. Et l'arrêt de ce "ventre public"<sup>6</sup> contribue à la censure générale qui s'opère autour de Zazie. Elle ne peut parcourir la ville, encore moins "la recommencer par en-dessous"<sup>7</sup>... Face à Zazie, le discours érotique est tenu secret : c'est ainsi qu'elle est absente des trois chapitres où la sexualité est clairement dite<sup>8</sup>. Cependant, à la fin du roman, malgré toute cette censure, ses joyeuses pérégrinations à travers la ville l'amèneront vers l'âge adulte parce que, comme l'écrit Calvino : « Tu ne jouis pas d'une ville à cause de ses sept ou soixante-dix-sept merveilles, mais de la réponse qu'elle apporte à l'une de tes questions. »<sup>9</sup>

\*

\*

\*

L'érotisme est fortement localisé : il appartient à la ville, "la ville impudique"<sup>10</sup>. La ville favorise l'érotisme parce qu'elle apparaît comme un lieu d'ensemble de relations fondées sur le plaisir et la tentation à Paris notamment, "Paris la Ville-Lumière, où les femmes, toutes belles, ont toutes aussi la cuisse légère"<sup>11</sup>. De même, les rues, les cafés, les maisons de tolérance, les divertissements - "produit(s) de la culture urbaine"<sup>12</sup> - comme le cinéma ou la fête populaire se chargent d'exciter les personnages, ou du moins de les mettre en relation avec la femme.

Les moyens de transports participent à l'érotisation généralisée de la cité, notamment l'érotisation de Paris, en permettant l'accès à ces lieux, bien sûr, mais plus précisément en accentuant le climat érotique de la ville. Dans les romans, dans les poèmes, la ville devient non plus décor ou thème poétique, mais personnage grâce aux personnifications, souvent de type féminin : le narrateur de *Saint Glinglin* voit "la ville (qui) s'exhibe serrant le fleuve entre ses cuisses"<sup>13</sup>. Si la toponymie affirme la réalité érotique de Paris, la dénomination-cliché "Paris-ville lumière" fonde dans l'œuvre une thématique érotique où se mêlent la lumière et l'obscurité. Cependant cette dualité ne se circonscrit pas

<sup>1</sup>ZM 44.

<sup>2</sup>ZM 26.

<sup>3</sup>ZM 84.

<sup>4</sup>ZM 14.

<sup>5</sup>CR 394.

<sup>6</sup>Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 227.

<sup>7</sup>*Ibid*, p. 211.

<sup>8</sup>Les chapitres VII où Mado parle de ses relations sexuelles avec Charles, le chapitre XIII, le dialogue saphique entre Mado et Marceline, et l'entrevue de Trouzcaillon avec Marceline au chapitre XV.

<sup>9</sup>Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 56.

<sup>10</sup>SG 111.

<sup>11</sup> Apollinaire, *Les onze mille verges*, *Œuvres complètes en prose*, 3 La Pléiade, édition établie par M. Michel Décaudin, 1993, p. 887.

<sup>12</sup>Inès Hedges, "Quelques réflexions à la fois comiques et sérieuses sur Raymond Queneau et le cinéma", in *Pleurir avec Queneau*, op. cit., p. 250.

<sup>13</sup>SG 177.

uniquement aux signes distinctifs des maisons de tolérance, dont la lanterne rouge signale au passant l'érotisme et la sexualité de ce lieu urbain. Cette dualité organise l'espace narratif de *Pierrot mon ami*, où s'imbriquent la "zone obscure" de la chapelle poldève et l'Uni-Park caractérisé par "ses multiples lumières"<sup>1</sup>. Quant à Zazie, lorsqu'au petit matin, elle s'enfuit de la maison de Gabriel, la rue tentatrice lui apparaît dans "un rectangle de lumière"<sup>2</sup>.

Le cinéma joue également de cette opposition : Narcense pénètre au fond d'un passage où se trouve "un petit cinéma qu'une petite lampe rouge désignait à l'attention des amateurs"<sup>3</sup>. De même, si l'affiche d'Alice Phaye se détache de l'obscurité grâce au réverbère éclairé, la salle obscure - qui permet en outre les attouchements - met en relief la luminosité de l'écran où Paul admire Alice et "sa bouche illuminée [...] ses yeux étincelants [...] la jupe luisante"<sup>4</sup>. Pour Queneau, le cinéma, - dont il ne faut "pas oublier ce qu'il a d'érotique"<sup>5</sup> - se définit essentiellement comme lumineux : un poème inédit compare le cinéma à "des feux follets" et à "des étoiles qui brillent/comme la goutte de mercure"<sup>6</sup>.

Cet érotisme urbain fondé sur la vue fonde également le recueil *Courir les rues*. Le narrateur-promeneur écrit ce qu'il voit. Or, ce regard qui sélectionne les rues devient source de poèmes et la ressemblance phonétique qui lie les mots « rues » et « vues » organise alors le recueil ; Paris devient l'espace d'un regard dans lequel Raymond Queneau organise sa démarche autour d'un certain nombre de motifs spatiaux bien réels. C'est pourquoi les poèmes de *Courir les rues* sont si simples, et ont l'air d'être peu travaillés, comme s'ils traduisaient une réalité objective, urbaine. Ils ne cherchent pas à dire, mais à refléter. La force de ce regard unifie toutes les facettes de la prolixe réalité parisienne, donnant ainsi une cohésion au Paris évoqué. Mais ne nous y trompons pas : cet espace géographique rebondit sur celui, intérieur, de la pensée. S'il y a indéniablement regard, il y a regard de poète, celui dont Heidegger disait que « la manière d'être est de ne pas voir la réalité ». La poésie naît d'un regard transformé sur le quotidien et le banal. Queneau s'attache à rendre surprenant, et donc neuf, ce quotidien, pour nous apprendre à le voir, et à en modifier le temps de la lecture, la réalité, dans ce que Michel Foucault appelle « un entrelacement du langage et des choses ». Au travers de ses déambulations pittoresques - forme spatialisée et métaphorique de la quête de soi - Queneau rejoint Socrate, qui ne faisait « rien d'autre que de circuler partout ». Celui qui court les rues procède à un véritable apprentissage du regard qui fait disparaître les simples apparences. \* Queneau, prolongeant le jeu lexical, s'interroge dans le texte *Philosophes et voyous* sur l'étymologie commune entre "voir" et "voie": « Voyou vient-il de voir ou de voie ? Dauzat donne les indications suivantes : "1830, Barbier, pop." Dér. probable de voie, c'est-à-dire celui qui court les rues, plutôt que forme dialectale de voyeur, curieux (voyeux, XI<sup>e</sup> siècle, St Simon) [...] il est intéressant de revenir à la racine voir. »<sup>7</sup>

Or, si Queneau "court les rues, s'il circule partout, qu'est-ce qui peut bien le différencier du philosophe ?"<sup>8</sup>. Le philosophe pourrait s'apparenter à celui qui sait nommer les choses vues et lire "une histoire/qui se dépose sur la ville/en traces plus ou moins futiles/qu'on déchiffre comme un grimoire"<sup>9</sup>. Le recueil *Courir les rues* témoignerait de cette aptitude-là, et ferait de Queneau un philosophe au sens platonicien du terme, c'est-à-dire lire à travers l'apparence l'histoire qui s'y cache, car "toute rue est une caverne/aisément l'on s'en convaincra"<sup>10</sup>. Mais selon Tolut, "le mot philosophie n'a pas le même sens ici et là"<sup>11</sup>, et la philosophie des voyeurs de l'Uni-Park ne ressemble pas à celle du flâneur de *Courir*

---

<sup>1</sup>PMA 48.

<sup>2</sup>ZM 32.

<sup>3</sup>CH 381.

<sup>4</sup>SG 137.

<sup>5</sup>Inès Hedges. "Quelques réflexions à la fois comiques et sérieuses sur Raymond Queneau et le cinéma" in *Pleurire avec Queneau, Temps mêlés* n° 150+65-68, p. 250.

<sup>6</sup>OC 819.

<sup>7</sup> *Philosophes et voyous*, op. cit., p. 228-229.

<sup>8</sup> *Philosophes et voyous*, op. cit., p. 229

<sup>9</sup>CR 423.

<sup>10</sup>CR 422.

<sup>11</sup>DJ 58.

les rues, parce que leur comportement se rapproche de celui du voyou "car si le voyeux est voyeur [...] vicelard : philosophe ??? Philosophe luna-parkien en tous cas"<sup>1</sup>. Si "le flâneur ne regarde que les rimes du trottoir"<sup>2</sup>, le regard du voyou-philosophe est hissé au rang de constituant fondamental dans *Pierrot mon ami*, et sa présence indispensable se charge de significations symboliques : il affirme à nouveau la présence du chien dans l'œuvre, mais cette lubricité cocasse et excessive met en relief une démarche poétique propre à Queneau : ce regard qui s'attarde sur les dessous des personnages invite le lecteur à chercher les réalités cachées, et à ne pas se réduire à l'image première, érotique ou autre. Car si la ville apparaît encore comme un microcosme où s'affrontent le chène et le chien, le personnage du philosophe semble réaliser l'harmonie de ces deux entités tant désirée par Queneau. Ce philosophe singulier pourrait alors être le citoyen "accompli"<sup>3</sup>, celui qui a su "perfectionner son action", c'est-à-dire "faire disparaître les simples apparences"<sup>4</sup> mais dans le même temps s'intégrer si intimement à la ville que sa présence alimente l'Éros urbain - et réciproquement, pour que ne subsiste en définitive qu'une seule réalité : « à la ville y avait l'homme avec une chanson ».

**Marie-Noëlle Campana**

*Université Paris V*

#### LISTE DES ABRÉVIATIONS

BC	<i>Battre la campagne</i>
BCL	<i>Bâtons, chiffres et lettres</i>
CC	<i>Chêne et chien</i>
CH	<i>Le chiendent</i>
CM	<i>Le chien à la mandoline</i>
CR	<i>Courir les rues</i>
DJ	<i>Les derniers jours</i>
DV	<i>Le dimanche de la vie</i>
EL	<i>Les enfants du limon</i>
ES	<i>Exercices de style</i>
FB	<i>Les fleurs bleues</i>
FF	<i>Fendre les flots</i>
GP	<i>Gueule de Pierre</i>
HM	<i>Une histoire modèle</i>
IF	<i>L'instant fatal</i>
J	<i>Journaux</i>
JI	<i>Journal intime</i>
LR	<i>Loin de Rueil</i>
ME	<i>Morale élémentaire</i>
O	<i>Odile</i>
OC	<i>Œuvres complètes</i>
OETTBALF	<i>On est toujours trop bon avec les femmes</i>
PCP	<i>Petite Cosmogonie portative</i>
PMA	<i>Pierrot mon ami</i>
RH	<i>Un rude hiver</i>

<sup>1</sup> *Philosophes et voyous*, op. cit., p. 235.

<sup>2</sup> ME 664.

<sup>3</sup> SG 129 : "l'homme ne s'accomplit que dans la ville" dit Paul.

<sup>4</sup> ME 678.

SG	<i>Saint Glinglin</i>
TM	<i>Les temps mêlés</i>
VG	<i>Le voyage en Grèce</i>
VI	<i>Le vol d'Icare</i>
Z	<i>Les Ziaux</i>
ZM	<i>Zazie dans le métro</i>

## BIBLIOGRAPHIE

Nous indiquons l'édition utilisée. La première date d'édition des œuvres de Queneau apparaît entre parenthèses

### A. Œuvres poétiques

- *Œuvres complètes 1*, Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1989. Réédition revue et corrigée en 1994, puis en 1998. Édition établie par Claude Debon, et contenant successivement :
  - *Si tu t'imagines 1920-1948 (Chêne et chien, Les Ziaux, L'instant fatal)*
  - *Bucoliques*
  - *Monuments*
  - *Petite Cosmogonie portative*
  - *Le chant du Styrène*
  - *Le chien à la mandoline (Le chien à la mandoline, Sonnets)*
  - *Cent mille milliards de poèmes*
  - *Courir les rues*
  - *Battre la campagne*
  - *Fendre les flots*
  - *Morale élémentaire*
  - *Poèmes publiés, non repris en volume*
  - *Poèmes inédits*
  - *Chansons*
  - *Textes surréalistes*
  - *Souvenirs inédits*
  - *Notice, notes et variantes*, par Claude Debon
  - *Bibliographie et discographie*, par Claude Rameil

Nous indiquons l'édition utilisée. La première date d'édition des œuvres de Queneau apparaît entre parenthèses

### B. Romans et textes en prose

- Le chiendent* Paris : Gallimard, "Folio", 1974, 431 p. (1933)
- Gueule de Pierre* Paris : Gallimard, 1934, 222 p.
- Les derniers jours* Paris : Gallimard, 1977, 232 p. (1936)
- Odile* Paris : Gallimard, 1969, 184p. (1937)

*Les enfants du limon* Paris : Gallimard, 1938, 316 p.

*Un rude hiver* Paris : Gallimard, "L'imaginaire", 1978, 172 p. (1939)

*Les temps mêlés* Paris : Gallimard, 1941, 181 p.

*Pierrot mon ami* Paris : Gallimard, 1942, "Folio", 1978, 222 p.

*Loin de Rueil* Paris : Gallimard, "Folio", 1976, 211 p. (1944)

*On est toujours trop bon avec les femmes* Paris : Gallimard, 1972, 194 p. (Paris : Éditions du Scorpion 1947)

*Exercices de style* Paris : Gallimard. Édition nouvelle revue et corrigée, Paris : Gallimard, 1973, 154 p. (1947)

*Saint Glinglin* Paris : Gallimard, "L'imaginaire", 1981, 267 p. (1948)

*Journal intime* Paris : Éditions du Scorpion, 1948, 255 p.

*Bâtons, chiffres et lettres* Paris : Gallimard, "Idées", édition revue et corrigée en 1965, 365 p. (1950)

*Le dimanche de la vie* Paris : Gallimard, "Folio", 1975, 243 p. (1952)

*Zazie dans le métro* Paris : Gallimard, "Folio", 1975, 188 p. (1959)

*Les œuvres complètes de Sally Mara* Paris : Gallimard, 360 p. "L'imaginaire", 1979. (1962)

*Entretiens avec Georges Charbonnier.* Paris : Gallimard, 1962, 154p.

*Les fleurs bleues.* Paris : Gallimard, "Folio", 1975, 275 p. (1965)

*Une histoire modèle* Paris : Gallimard, 1979, 119p. (1966)

*Le vol d'Icare* Paris : Gallimard, 1968, 256 p.

### **C. Autres références**

BRETON André *L'amour fou* Paris : Gallimard 1977.123p.

BRÜCKNER Pascal et FINKELKRAUT Alain *Le nouveau désordre amoureux* Seuil "Points" 1977, 316 p.

CALVINO Italo *Les villes invisibles* Paris : Seuil "Point" 1986, 189 p.

DAVID Pierre in "*Encycloquenie : amour de cinéma*", in *Raymond Queneau encyclopédiste ? Actes du 2<sup>o</sup> colloque*, Université de Limoges, décembre 1987. Éditions du limon, 1990,

FOUCAULT Michel *Les mots et les choses* Paris : Gallimard 1983. 398 p.

MITRY Jean *Histoire du cinéma*, Éditions Universitaires 1969, tome II,

SANSOT Pierre *Poétique de la ville* Paris : Méridiens Klincksieck, 1994. 420 p.