

LA CÈNE D'OUVERTURE DU SOULIER DE SATIN (I, 1)

James Dauphiné

Résumé

La critique claudélienne, de façon récurrente, au fil des générations, a multiplié commentaires et remarques touchant les aspects religieux du théâtre de Claudel, avec une prédilection logique pour son oeuvre majeure, *Le Soulier de satin*. Toutefois, cette production critique semble fournir davantage de perspectives à portée générale que des explications précises et déterminantes. Il conviendrait en somme de recourir à un point de vue résolument théologique. Maintes fois, Claudel a d'ailleurs pris soin de mentionner combien la lecture chrétienne et spirituelle de son œuvre était de nature à expliquer autant qu'à révéler le sens et la vertu de sa démarche créatrice.

Mots clefs: Paul Claudel, Soulier de satin, Cène, eucharistie, sacrements, immolation, consécration, rachat, ultime finalité de l'homme

La critique claudélienne, de façon récurrente, au fil des générations, a multiplié commentaires et remarques touchant les aspects religieux du théâtre de Claudel, avec une prédilection logique pour son opus majeur, *Le Soulier de satin*. Toutefois, cette production critique semble fournir davantage de perspectives à portée générale que des explications précises et déterminantes. Il conviendrait en somme de recourir à un *point de vue résolument théologique*. Maintes fois, Claudel a d'ailleurs pris soin de mentionner combien la lecture chrétienne et spirituelle de son œuvre était de nature à expliquer autant qu'à révéler le sens et la *vertu* de sa démarche créatrice.

Or, dès l'ouverture du *Soulier de satin*³⁵, le dramaturge remet clairement au lecteur les fils de sa pensée par un signe reconnaissable entre tous, à savoir que sur scène est célébrée une cène, « cette messe »³⁶, à la fois sacrement et sacrifice³⁷, qui

³⁵ Les références au *Soulier de satin* renvoient à l'édition Folio (n° 774), laquelle suit l'édition Gallimard, version intégrale, Paris, Gallimard, 1929, renouvelée en 1957.

³⁶ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 19. Consulter G. Durand, *Le sens spirituel de la liturgie* (trad. D. Millet-Gérard) et les travaux de l'abbé Barthe (en particulier *Une forêt de symboles*).

³⁷ La messe est à la fois sacrement et sacrifice. Aujourd'hui, l'aspect sacrificiel est quelquefois singulièrement peu présent. Pourtant, le concile de Vatican II a rappelé cette « définition ». En outre, Jean-Paul II (notamment à San Giovanni Rotondo, le 23 mai 1987, pour y célébrer Padre Pio et le sacerdoce) et Benoît XVI (*Gesù di Nazaret*, Rome, Libreria editrice vaticana, 2011, tome 2) ont régulièrement souligné ce double aspect de la messe. Revenir aussi aux considérations d'H. Guitton à propos de Marthe Robin (*Ritratto*

conditionne et éclaire tout le déroulement et la signification de l'œuvre. D'une manière lumineuse, la cène d'ouverture est l'image, l'emblème du *Soulier de satin*. Aussi peut-il être intéressant, dans l'ordre de l'analyse, de revenir au singulier spectacle de cette ouverture qui illustre magistralement les conséquences de la doctrine « della soddisfazione vicaria »³⁸.

* * *

Après les propos de l'Annoncier, suivis de sa sortie de scène, la parole est portée par le Père Jésuite, frère de Rodrigue. La sortie de l'Annoncier qui, pourtant, a mis les spectateurs en condition de bien recevoir et comprendre le spectacle à venir, tend à prouver que Claudel, tout en gardant les voies conventionnelles d'une introduction, choisit, par le recours au Père Jésuite, d'inscrire et de rendre physiquement visible la veine sacrée de son opus mirandum. L'héritage du *siècle d'or* et en particulier celui des autos sacramentales, que la critique a bien étudiés, l'ont incontestablement influencé, inspiré, guidé. L'Annoncier s'efface ; le Père Jésuite s'impose.

Tel un metteur en scène, l'Annoncier a révélé néanmoins comment ne pas se tromper (« Fixons, je vous prie, *mes frères*, les yeux sur ce *point* de l'Océan Atlantique... »)³⁹ ni sur ce que nous sommes, des frères, ni sur ce que nous devons voir, un « point » au milieu des deux mondes, unissant aussi le macrocosme et le microcosme. Il n'est pas habituel de procéder ainsi. Claudel sait – il s'en est expliqué plusieurs fois – que le théâtre a cependant toujours manifesté la « possibilité originelle » d'être une paraphrase, voire un commentaire de la situation de l'homme tant dans l'histoire que dans l'univers.

Le Père Jésuite, dans cette approche, s'inscrit dans la représentation, ô combien signifiante, de la passion christique où « tout a été consommé »⁴⁰ ! Et, pareil au Christ il offre sa passion. Là où le spectateur était prêt à rencontrer une certaine emphase, Claudel opte pour la discrétion si bien que le « sacrifice » présenté est semblable à « ce mouvement presque imperceptible comme de la main »⁴¹. La passion est exposée ; et pour le dramaturge, cette exposition fait en soi, comme dans les cinq Mystères Douloureux, sens complet.

Quant à la « dernière oraison de cette messe »⁴², elle revient à l'introduction traditionnelle notamment par toutes les amorces dramatiques qu'elle annonce et renferme. Avec une ampleur inattendue se déploie alors le cœur de l'introduction relative au couple (Rodrigue-Prouhèze) sur lequel la pièce et l'histoire reposent. Il n'est pas impossible

di *Marthe Robin*) et à celles d'A. Socci concernant Padre Pio (*Il Segreto di Padre Pio*, Milan, Rizzoli, 2007, pp. 210-219). En outre, nombre de Jésuites espagnols, à l'aube du XVII^{ème} siècle, comme Jeronimo Nadal († 1580), Diego Alvarez de Paz († 1620) ou Luis de La Puente († 1624), dans la ligne et à la suite d'Ignace de Loyola, ont dans leurs écrits et sermons, toujours insisté sur ces deux aspects fondamentaux de la messe, aspects que sur scène le Père Jésuite illustre et exalte.

³⁸ La « soddisfazione vicaria » développée par Saint Anselme continue à être exposée. Certes, le concile de Vatican II en a peu traité. Revenir à A. Socci : *Il Segreto di Padre Pio*, éd. cit, pp. 295-297. À propos d'un fait divers sicilien célèbre, A. Camilleri a dévoilé le rôle de la « soddisfazione vicaria » et de ses conséquences (*Le pecore e il pastore*, Palerme, Sellerio, 2007).

³⁹ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 17.

⁴⁰ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 18.

⁴¹ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 19.

⁴² *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 19.

que Claudel, dans ces lignes, ait retrouvé quelque peu les accents des prières que la liturgie conseillait de réciter en fin de messe⁴³.

Le spectacle théâtral de portée classique ne saurait aller au-delà. C'est bien la volonté du dramaturge qui, en privilégiant la dimension spirituelle de la cène, peut apporter une densité supérieure d'émotions et de significations. L'assemblée qui assiste à la messe, y participe et sait que par la cène il est question du règne des fins. Le théâtre, et là Claudel s'est plu à le cultiver, est aussi un mystère où une assemblée participe, réagit, se laisse entraîner et convaincre.

*

La perspective chrétienne de cette scène correspond certes aux temps rituels de la messe (offertoire, consécration, communion, oraison), mais également ne cesse de renvoyer par des parallèles discrets ou appuyés aux saintes Écritures. L'enjeu n'est pas alors une unique quête du sens, il est plutôt celui de revitaliser et de rendre éternellement présent le sens de la Passion⁴⁴.

Pour y parvenir, la prouesse de Claudel est d'avoir imaginé sur « cet étroit autel »⁴⁵, sur ce point perdu dans l'Océan Atlantique, le don du sang et du corps du Christ-Jésuite par « le moyen de (lui-)même »⁴⁶. En même temps, le Père Jésuite illustre parfaitement par son attitude et ses propos ce que Saint Paul affirmait quant à son parcours (2 *Tm* 4, 7) et à la fonction de l'amour (*Ro*, 13, 9-10 et 1 *Co* 13, 1-2). Impossible (et l'Annoncier nous y préparait) d'oublier la puissance de ce « spectacle » si parlant aux frères chrétiens.

Il serait facile et un peu vain de multiplier les rapprochements que cette scène 1 entretient avec les Évangiles, les Psaumes, les écrits de Saint Paul. Il est plus stimulant d'observer ce que Claudel entend proposer. Par la Passion et les Écritures, il cherche essentiellement à orchestrer la problématique du salut tant dans l'histoire de l'humanité (bénir le Nouveau Monde) que dans celle relative à chaque individu, notamment à Rodrigue « et à cette multitude avec lui qu'il implique obscurément »⁴⁷.

Évidemment, pour mieux entraîner les spectateurs, rien ne vaut mieux que l'emploi des ressorts de l'émotion et de la séduction ; et là, Claudel pour y parvenir choisit ceux attachés à la prière. Reprenant les Psaumes, les Hymnes, la souplesse du verset biblique, et fort probablement quelques illuminations mystiques⁴⁸, Claudel dote son personnage d'une authentique parole poétique, celle présente chez les prophètes, celle des *Cinq grandes odes*, celle qui conduit du signe à la chose signifiée, celle qui a le

⁴³ Par exemple, la vision survenue à Léon XIII, le 13 octobre 1884, vision de Saint Pierre de Rome attaquée par les démons, qui immédiatement fit que Léon XIII imposa désormais à la fin de la messe une prière de protection destinée à Dieu et à l'archange Michel. Cette prière fut supprimée par Vatican II.

⁴⁴ Benoît XVI, *Gesù di Nazaret (...)*, éd. cit., t. 2, pp. 119-164, « l'ultima cena ». Tout repose sur les paroles de la consécration du pain et du vin (*Haec quotiescúmque feceritis, in mei **memóriam** faciétis*).

⁴⁵ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 18.

⁴⁶ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 19.

⁴⁷ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 20.

⁴⁸ Claudel était parfaitement au courant de la souffrance et de l'immolation des mystiques du passé et de ceux de son temps. Sur ce point, voir R. Schwob : *La légende dorée au-delà des mers*, Paris, 1930, en particulier pp. 243-277, « Vie de sœur Marie de Jésus crucifié » décédée en 1878 et proclamée Bienheureuse le 13/11/1983 par Jean-Paul II.

pouvoir –comme chez Dante qu’il a toujours admiré⁴⁹ – de faire comprendre, vivre et goûter combien le surnaturel est réel, omniprésent de par les manifestations et signes qu’il propose.

Inoubliable est donc une telle Passion parce que celle du Jésuite – vécue sur un Golgotha maritime – débouche à la fois sur le « réjouissement » un peu anecdotique, quoique fondé, celui propre au martyr⁵⁰, et sur l’intercession qui demeure source possible de tout salut ou de toute grâce miséricordieuse. Le frère de Rodrigue est d’abord « là pour traduire dans le Ciel »⁵¹ c’est-à-dire intercéder ; il n’est pas là pour être en aucun cas juge. Mais parce qu’il offre sa croix avec humilité, s’offre lui-même avec pureté, et surtout accepte avec piété et joie le sacrifice, il s’inscrit dans la démarche si efficace du salut accordé à autrui par le biais de ses propres souffrances voulues, souhaitées et acceptées. Le Père Jésuite, à bon escient, emploie l’arme féconde de l’intercession.

*

La règle conventionnelle que la scène d’exposition « annonce » est donc observée. Claudel toutefois avance, semble-t-il, dans cette scène I, 1, une démonstration théologique très précise qui met en jeu par la messe, comprise comme sacrement et sacrifice, la doctrine de la « *soddisfazione vicaria* » chère à Saint Anselme d’Aoste⁵². Et c’est là un point majeur de l’enjeu de cette scène-scène.

De fait, tout repose sur l’immolation volontaire qui consiste à expier, souffrir, mourir à la place d’autrui. Le modèle parfait, c’est évidemment le Christ qui meurt pour le rachat de l’humanité. Le supplice de la croix, réservé aux esclaves, devient glorieux. La croix du Père Jésuite est également glorieuse parce qu’elle est acceptée. Impossible de l’ignorer même si les propos tenus obligent à fixer l’attention ailleurs que sur l’exposition bien concrète du Jésuite « attaché à la croix »⁵³.

Dès lors, la ligne théologique que Claudel emprunte à Saint Anselme et à l’Église lui permet de montrer (et démontrer ensuite par la pièce) que le sacrifice est indispensable à l’accomplissement du salut. En effet, les paroles du Père Jésuite correspondent à l’esprit et à la lettre des développements de Saint Paul, notamment dans la *lettre aux Colossiens*, I, 24 – II, 3 (« Frères, je trouve la joie dans les souffrances que je supporte pour vous, car ce qu’il reste à souffrir des épreuves du Christ, je l’accomplis dans ma propre chair, pour son corps qui est l’Église »). Le Père Jésuite, par son martyr et son immolation, infléchit la destinée terrestre et surtout céleste de son frère Rodrigue, c’est-à-dire aussi celle de « la multitude » « car il et de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu’en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux »⁵⁴. La consécration

⁴⁹ Nombreuses sont les études comparatistes parlant de Dante et Claudel. P. Brune et D. Millet-Gérard sont revenus plusieurs fois sur ce rapprochement. Faisant le compte rendu de sa conversion (25/12/1886), Claudel parmi les livres qui l’ont alors aidé à cette époque mentionne, à côté des *Pensées* de Pascal et des *Méditations sur les Évangiles* de Bossuet, « le *Poème* de Dante et les admirables récits de la Sœur Emmerich ». Il précise qu’il fit sa « seconde communion » le 25 juin 1890.

⁵⁰ *Le Soulier de satin*, I, 1, pp. 18-19.

⁵¹ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 21.

⁵² Supra notes 3 et 4.

⁵³ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 18.

⁵⁴ *Le Soulier de satin*, I, 1, p. 20.

de Rodrigue, que par son intercession provoque le Père Jésuite, témoigne combien est efficace l'arme de l'expiation en faveur d'autrui. Pour n'évoquer que son usage au XX^{ème} siècle, de Padre Pio à Jean-Paul II, les actes d'expiation et de consécration n'ont cessé d'influencer les hommes et l'histoire du monde⁵⁵. Claudel a tiré sa juste mesure du développement fécond et riche de cette problématique théologique. Rodrigue sauvera les Amériques et le bienheureux Jean-Paul II, Antonio Socci et Renzo Allegri l'ont magistralement analysé, a enclenché, par l'acte de consécration de la Russie à la Vierge Marie (Saint Pierre de Rome, le 25 mars 1984)⁵⁶, l'élément dynamique (au sens fort et premier du terme) d'un changement capital de l'histoire contemporaine. Il y a dans le personnage de Rodrigue une aventure qui semble le dépasser, mais qu'il peut conduire parce que son frère a d'abord accepté le sacrifice initial du martyr⁵⁷.

Une telle donnée conforte, en le rappelant, l'ordinaire extraordinaire de ce qu'est la messe et son pouvoir. Mémoire du sacrifice du Fils de Dieu par amour envers l'homme, la cène est également témoignage de la rencontre entre le monde terrestre et le monde céleste. Le cardinal Siri⁵⁸ s'est longuement attardé à développer cette problématique, et Padre Pio, quant à lui, n'a cessé dans ses multiples écrits de magnifier le rôle majeur de la Cène et d'affirmer avec foi que « il mondo potrebbe stare anche senza sole, ma non può stare senza la Santa Messa »⁵⁹.

Il est donc normal que la thématique d'ouverture du *Soulier de satin* irradie et rayonne sur l'ensemble de ce drame où l'enjeu, au-delà de l'histoire des hommes et des sociétés, demeure au premier chef le salut des âmes.

* * *

Le Soulier de satin repose, peu ou prou, de façon constante, sur la célébration de l'eucharistie, célébration quelquefois contestée, voire refusée au cours de l'histoire. D'aucuns ont étudié « le renversement de l'autel » et le rejet de la Cène⁶⁰ ; d'autres ont exposé comment, plus récemment, dans la foulée du dernier concile souhaité par Jean XXIII, il a été proposé de réduire essentiellement la messe à un sacrement, prenant peu

⁵⁵ A Socci a traité régulièrement ce point dans différents ouvrages : *Il quarto segreto di Fatima*, 2006, chap. 5, pp. 179-238, *Indagine su Gesù*, 2008 et récemment encore dans *I segreti di Karol Wojtyła*, 2009. Voir aussi R. Allegri, *Il Papa di Fatima*, Milan, Mondadori, 2006, éd. 2008, pp. 238-332.

⁵⁶ Supra note 21 ; R. Allegri, *op. cit.*, pp. 289-309, « la consacrazione della Russia » et pp. 310-323, « una luce colma di speranza ».

⁵⁷ Les conséquences heureuses et bénéfiques de l'acceptation du martyr, et plus largement de la souffrance, sont innombrables. Le Musée franciscain de Cimiez, à Nice, en rappelle quelques-unes liées à la conquête des Amériques. Les traités de théologie accordent une place majeure aux conséquences glorieuses de la Passion. Consulter, par exemple, *l'Introduzione al simbolo della fede*, parti quattro, du Rev. P. F. Luigi Granata, dominicain, traduit du castillan en italien par F. Pigafetta, Venise, imprimerie Baglioni, édition de 1753, où sont exposés et détaillés les bienfaits de la Passion : « Li veri frutti, che si cavano dalla sua considerazione sono ammirazione, amore, gratitudine, imitazione della virtù, e desiderio di patire », « Bontà grande che si dimostra Cristo nella passione », « sette particolarità, che dichiarano questa gran bontà nella passione », « Ci dimostra la bontà divina più la passione, che tutte le opere della creazione ». Voir aussi dans ce traité fameux les entrées de « croce » et « martiri » et dans le texte, même si Saint Anselme n'est pas cité, les variations nombreuses sur la « soddisfazione ». Et, dans une autre perspective, revenir au sacrifice de Saint Maximilien Kolbe, à Auschwitz en 1941.

⁵⁸ Plusieurs fois mentionné ou cité par A. Socci, *Il segreto di Padre Pio*, éd. cit., p. 215, 216.

⁵⁹ Cité par A. Socci, *Il segreto di Padre Pio*, éd. cit., p. 215.

⁶⁰ C. Grosse, *Les rituels de la Cène. Le culte réformé à Genève (XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles)*, Genève, Droz, 2008, ch. 1, pp. 43-113 : « le renversement de l'autel ».

en compte son fondement sacrificiel⁶¹. Claudel, parce qu'il retournait à l'acte fondateur et à l'origine (la Passion), avait conscience des conséquences exceptionnelles liées à une telle célébration. *Le Soulier de satin* donne toutes ses harmoniques justement parce que son ouverture (I, 1) est d'emblée une vérité et un message que la représentation a charge de faire vivre autant que d'illustrer. Signe supplémentaire que celui fourni par la Quatrième journée, journée du dénouement où tout « se passe sur la mer »⁶². Le Père Jésuite a été exaucé ; la mer qui ouvre *Le Soulier de satin* apporte, pour conclure, la certitude du salut. Et, Rodrigue sauvé, d'employer alors sensiblement les mêmes termes que ceux de son frère puisque l'un et l'autre, semblables à ceux « qui respire[nt] à pleine poitrine l'air de Dieu », « surmonte[nt] joyeusement cette grosse vague magnifique et qui ne nous veut aucun mal ! »⁶³. Le « réjouissement » de l'ouverture s'accomplit « joyeusement » ; le calvaire est la Cène, mais la Cène où la joie baigne la souffrance.

Le Soulier de satin reste profondément représentatif, voire emblématique, de la conception d'une souffrance qui régénère l'homme et le conduit à sa finalité originelle. C'est d'ailleurs dans la pièce ce que Saint Jacques et l'Ange Gardien⁶⁴, personnages qui nous guident, laissent entendre. Il est donc logique que dans le « grande negozio dell'umana salvezza », la formule est de Padre Pio⁶⁵, Claudel conçoit son œuvre majeure au service de la glorification de Dieu, comme une démonstration⁶⁶. Le drame s'est déroulé, la vertu de la souffrance est, une fois de plus, exaltée, et Frère Léon, à bon droit, peut conclure : « Délivrance aux âmes captives ! »⁶⁷.

Université de Toulon et du Var, France

BIBLIOGRAPHIE

- Bondy, L. S. "Claudel and the catholic revival" *The Thomist*. New York: Sheed and Ward, January 1943. p. 186-187.
 Brodeur, Léo A. *Le corps-sphère clef de la symbolique claudélienne*. Montréal, Québec : Editions Cosmos. 1970.
 Brunel, Pierre. *D'une écriture idyllique chez Claudel*. Laussane : Editions L'Age d'homme. 1997.
 Claudel, Paul. *Le Soulier de satin*. Paris : Gallimard. 1997.

⁶¹ Parmi d'autres, consulter R. Kraemer-Badoni (*Rivoluzione nella Chiesa*, Una Voce, 1980), F. Spadafora (*La Tradizione contro il Concilio*, Volpe, 1989) ou L. Bianchi (*Liturgia : memoria o istruzioni per l'uso ?*, Piemme, 2002).

⁶² *Le Soulier de satin*, p. 341, didascalie de la Quatrième Journée.

⁶³ *Le Soulier de satin*, IV, 11, p. 492.

⁶⁴ *Le Soulier de satin*, II, 6 ; I, 12 et III, 8 (surtout).

⁶⁵ Rapporté par A. Socci, *Il segreto di Padre Pio*, éd. cit., p. 65. Padre Pio, en accord avec une longue tradition chrétienne, a toujours rappelé qu'il lui fallait « conquérir » les âmes par ses prières et par ses souffrances. C'est aussi l'une des leçons majeures formulées par le Christ de la Miséricorde auprès de Sainte Faustine (13 et 14 septembre 1935) ; il convient de prier Dieu par l'intercession de la Passion de Son Fils.

⁶⁶ Claudel qui a lu et relu Lope de Vega et Calderón, s'est beaucoup inspiré de ce dernier qui, au dénouement de son *Grand théâtre du monde* « exalte » l'eucharistie. Il connaissait également *le Recueil ternaire du Saint Sacrement* (1575) et force *comedias de santos* célébrant la croix et les mystères divins.

⁶⁷ *Le Soulier de satin*, IV, 11, p. 501. Lire la revue *Christus*, n° 202, H.S., mai 2004, numéro consacré à *La mystique ignatienne* (...), en particulier pp. 40-102 : « Le XVI^{ème} siècle : contemplatif dans l'action ».

- Dubar, Monique. *Tout est danse*. Paris : Éditions de l'Herne. 1997.
- Friche, Ernest. *Etudes claudéliennes I*. Porrentruy : Portes de France. 1943.
- Gadoffre, Gilbert. « Les trois sources de l'analogie claudélienne », *French Studies*, Toronto : French studies edition. 1959.
- Gandillac, Maurice de. « Scission » et « co-naissance d'après l'« Art poétique » ». *Entretiens sur Paul Claudel*. Paris – La Haye : Mouton. 1968.
- Gilson, Etienne. *Paul Claudel poète catholique, La pensée religieuse de Claudel*, Paris : Desclée de Brouwer. 1969.
- Grosse, Christian. *Les rituels de la Cène. Le culte réformé à Genève (XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles)*. Genève : Droz. 2008.
- Millet-Gérard, Dominique. *Anima et la Sagesse*. Paris : Editions P. Lethielleux. 1990.
- Robin, Marthe. *Il Segreto di Padre Pio*. Milan : Rizzoli. 2007.

natančneje po *Stričku Ponsu*. Prvi del analize podobnosti med romanoma zadeva zgradbo zgodbe, motiviko in literarne osebe. Drugi je posvečen poetiki obeh romanopiscev oz. vplivu Balzacove poetike na Levstikovo.

UDK 821.131.1–31.09Queneau R.

Primož Vitez

QUENEAUJEVE SANJSKE MODRE CVETKE

V romanu *Les fleurs bleues* (1965, slovenski prevod *Modre cvetke*, prev. Ana Barič Moder, Sanje, 2012) se iz poglavja v poglavje razvijata vzporedni zgodbi, ki se proti koncu stečeta v enotnost pripovedne sedanjosti. Kontrastivni učinek te dvojne pripovedi, eno naseljuje Vojvoda Avgijski, drugo pa posebněž Cidrolin, dve plati iste osebe, je utemeljen na sanjskem principu, ki se sproži v trenutku, ko Vojvoda Avgijski v romanu prvič zaspi. V njegovih sanjah se razgrne Cidrolinova zgodba, v kateri junak prav tako zaspi – in bralec je spet potopljen v Vojvodove prigode. S takimi pripovednimi prijemi avtor razvije mnogoterost resničnosti, nevidne vzporednice, obet eksistencialne perspektive, rodovitnost ironije. V postopku variacije tega, kar je navidez vsakdanje, Queneau izgraja vrstolomne dimenzije literarne invencije.