

Avant-propos

Exercices de style, dont la première parution date de 1947, a permis à Raymond Queneau de conquérir, pour la première fois de sa carrière, la notoriété auprès du public français. Comme on le sait, l'adaptation scénique présentée par les Frères Jacques¹ a immortalisé ses caractéristiques ludiques et, depuis lors, l'œuvre ne cesse d'inspirer des artistes², même dans notre siècle.

Toutefois, les présentations de l'œuvre, théâtrales ou autres, sont souvent réalisées sous la forme d'anthologie, dans lesquelles les artistes choisissent les variations qui leur plaisent, en ignorant le contexte où elles sont présentées par l'écrivain. Ainsi, seul le principe de l'œuvre - « variations sur un thème donné » - est souligné, tandis que l'aspect d'ensemble est ignoré dans la plupart des cas.

¹ Leur premier spectacle a eu lieu le 6 avril 1949 à La Rose-Rouge, un club de jazz de Saint-Germain-des-Prés, avec la mise en scène de Yves Robert.

² Les représentations qui en découlent sont nombreuses, et elles proviennent de tous les horizons, en dépassant souvent les frontières. Nous citerons ici seulement les noms de Massin, qui a apporté 99 variations typographiques et de Carelman, qui a présenté 45 « exercices de style dessinés, peints et sculptés ». Leurs travaux sont intégrés dans l'édition de l'œuvre parue en 1963, désormais connue comme « l'édition illustrée Massin-Carelman ».

Cela ne veut point dire, pourtant, que l'œuvre n'a pas attiré l'attention des critiques. Bien au contraire, nombre d'études ont été consacrées à quelques unes de ses caractéristiques : soit son identité ambiguë générique, soit la richesse des variations stylistiques³. Parmi nos devanciers, il faut tout spécialement citer Emmanuel Souchier, dont les recherches sur la genèse de l'œuvre présentent un intérêt considérable⁴.

Tout en nous reportant de temps à autre aux matériaux rassemblés par Souchier, notre point de vue sera assez différent. Nous traiterons particulièrement les problèmes de la structure de l'œuvre et des protocoles de lecture idéale qu'elle présuppose, sans négliger les effets que provoque le jeu de répétitions et de variations sur le lecteur. Notre objectif consistera donc à proposer une nouvelle lecture des *Exercices de style*, en examinant les caractéristiques rhétoriques et poétiques des 99 textes qui composent le livre, et en les envisageant comme 99 tentatives de « réécriture », ce que nous amènera à étudier le caractère de l'œuvre en tant que traduction.

Notre étude s'ouvrira par la réflexion sur la structure de l'œuvre. Loin d'être un simple entassement, celle-ci présente une certaine complexité. Afin d'interpréter cette œuvre d'une manière pertinente, il faut d'abord saisir le principe sur lequel le livre est construit. Nous nous pencherons plus précisément sur l'enchaînement des *Exercices* au fil du déroulement de

³ Citons, sans souci d'exhaustivité, les travaux d'Asahina, Bergens, Bridgeman, Catonné, Debon, Deguy, Delbreil, Eco, Genette, Goto, Ikéuchi, Klinkenberg, Kubo, Leroy, Longre, Le Manchec, Matsushima, Miclau, Sanders, Saulais, Simonnet, Souchier, Wilhelm.

⁴ Souchier, 1985, 1986 et 2006.

l'œuvre : nous appellerons cette lecture « lecture linéaire ». Or, au fur et à mesure que cette lecture linéaire opère, une autre se révèle indispensable, pour mieux apprécier les réseaux intratextuels : il s'agit de la « lecture tabulaire ». Cette dernière consistera à associer des *Exercices* rédigés en suivant des principes similaires.

En lisant les variations stylistiques, graphiques ou linguistiques qui s'enchaînent, une question surgira tout naturellement : quel est le texte original ? Aussi serons-nous amenée à postuler l'existence d'un « texte de base », auquel le lecteur se référera pour interpréter la variation. D'ailleurs, il est de coutume, dans l'analyse des *Exercices*, d'envisager ladite base de deux manières différentes. La première considère l'incipit de l'œuvre (*Notations*) comme le degré zéro des variations. La deuxième préfère prendre le texte rédigé en style le plus « neutre » : à ce titre, *Récit* (la seizième variation) est souvent pris pour base. Certes, l'examen minutieux des *Exercices* révélera qu'aucune des deux hypothèses n'est pleinement fiable, et que le texte de base « unique » n'existe pas. Cependant, l'absence de « degré zéro » ou l'existence virtuelle de l'original s'avèrera intéressante pour mieux saisir la structure de l'œuvre.

Au sujet de l'original virtuel des variations, nous pouvons signaler qu'après la lecture de plusieurs *Exercices*, le lecteur parviendra à construire au moins deux sortes de textes que nous pourrions qualifier de « base ». D'un côté, la lecture des *Exercices* fournit un ensemble d'informations générales concernant l'intrigue de l'épisode. Il s'agit donc d'une base sémantique qui permet au lecteur de comprendre les *Exercices* que des règles rhétoriques travestissent sensiblement. D'un autre

côté, pour interpréter des *Exercices* qui ont subi des opérations linguistiques, elles aussi profondes, il est nécessaire d'avoir une base sur le plan matériel, c'est-à-dire un prototype graphique, syntaxique et lexical des variations.

Or, précisons que la base sémantique de l'épisode ne sera complète qu'à la fin de la lecture des 99 *Exercices*, puisqu'elle est susceptible d'être affectée par chaque nouvelle version de l'épisode. En ce qui concerne la base matérielle, nous ne pouvons pas parler non plus d'une base unique, mais il convient plutôt de reconnaître sa pluralité et sa relativité. Suite aux réflexions sur la double lecture et sur les bases des variations, nous observerons de plus près la modalité de l'enchevêtrement des *Exercices*, notamment leur dépendance à ces deux bases, tout en étant consciente que celles-ci ne cessent d'évoluer, elles aussi, parallèlement au développement des *Exercices* qui en dépendent.

Après la réflexion sur la structure de l'œuvre et sur les protocoles de la lecture appropriée, nous nous arrêterons au caractère le plus marquant d'un grand nombre des *Exercices* - leur caractère parodique. Les *Exercices* qui parodient les formes discursives et les styles littéraires connus seront ici pris en considération, à l'instar des critères proposés par Gérard Genette ⁵. Cette observation illustrera la relation intertextuelle qui lie ces *Exercices* et les formes discursives préexistantes. De là, nous pourrions considérer la parodie au même titre que la « réécriture », qui est un mouvement crucial de la

⁵ Genette, 1982.

création littéraire.

D'ailleurs, nous pouvons remarquer le regard autoréflexif, donc autoparodique, de l'écrivain dans quelques *Exercices*. Les narrateurs de ces derniers parlent de l'œuvre dont ils font partie, ils font allusion à l'écrivain qui est en train d'écrire le livre que nous lisons. Le clin d'œil de Queneau destiné à soi-même et à son œuvre nous permettra d'éclairer les réseaux intratextuels entre *Exercices*.

Par ailleurs, le caractère parodique des *Exercices* est également très visible parmi ceux qui portent les titres désignant les temps verbaux et qui semblent être des parodies des exercices scolaires de grammaire française. C'est dans cette perspective que sera posée la question sur le titre de l'œuvre : pourquoi porte-t-elle un titre correspondant à une matière scolaire ? Encore que les *Exercices* queniens ne doivent jamais être pris au premier degré...

Parlant des caractères parodique et autoparodique des *Exercices*, nous ne pourrions pas passer à côté des activités de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, que Queneau a fondé en 1960. Chaque *Exercice* étant une réalisation du programme annoncé par le titre, *Exercices de style* peut être considéré comme un ensemble de produits d'une écriture sous contraintes, et par conséquent, comme une œuvre pré-oulipienne. De fait, comme on le sait, après avoir été publiée à plusieurs reprises, l'œuvre a été remaniée pour la dernière fois en 1973. À cette date, Queneau a supprimé quelques *Exercices* et les a remplacé par d'autres, qui sont réalisés à partir des contraintes formelles, celles souvent pratiquées par les oulipiens dans la période

contemporaine. Nous décrirons, en premier lieu, les caractéristiques des textes « oulipiens », avant de nous pencher sur le concept d'écrivain sous contraintes. En deuxième lieu, le fait que Queneau ait passé sa jeunesse littéraire dans le courant du mouvement surréaliste, dont le slogan est le rejet de toute règle, semble intéressant lorsque nous pensons à ses activités ultérieures oulipiennes, qui, au contraire, se caractérisent par la confiance dans la potentialité des contraintes techniques.

De plus, la lecture attentive de certains *Exercices* - « oulipiens » et autres - dévoilera que les contraintes formelles, d'une part, servent de moteur d'inspiration à l'écrivain, mais d'autre part, qu'elles ne remplissent pas les conditions suffisantes pour la création artistique originale. Pour réfléchir sur les limites des contraintes formelles, nous présenterons des exemples d'éléments transgressant les contraintes fixées par l'auteur - que nous appellerons le *clinamen*⁶ - perceptibles sur les plans formel ou sémantique. Cette observation montrera l'attitude de l'écrivain face au problème des contraintes et de liberté dans la création littéraire.

À la dernière étape de notre étude, les lectures effectuées précédemment nous mettront en mesure de proposer une thèse sur le sens de la totalité de l'œuvre. Comment fonctionne-t-elle ? Quel est le véritable enjeu des répétitions et de variations à la manière quenienne ? L'intertextualité et l'intratextualité

⁶ Le terme *clinamen*, substantif latin qui signifie « déclinaison », sera employé à l'exemple du poème de Lucrèce, *De natura rerum*.

qu'entretiennent les *Exercices*, notamment en tant que parodie et autoparodie, nous permettront de poser que les 99 *Exercices de style* peuvent être interprétés comme 99 « réécritures ».

Avant de passer à la réflexion globale, nous commencerons par relever quelques exemples qui, vu leur caractère obscur et hermétique, dépendent d'autres *Exercices* qui aideront leur interprétation. Les textes mettant en scène des interférences linguistiques, considérables comme « traductions » de l'épisode dans les différentes langues, sont riches en emprunts et en néologismes. Ils sont donc loin d'être des traductions naturelles et transparentes, mais soulignent, par la cohabitation d'éléments étrangers et autochtones, l'étrangeté de la langue maternelle de l'écrivain.

Par ailleurs, cette étrangeté pourra se remarquer également dans d'autres *Exercices* ayant subi les transformations accentuées sur les plans graphique, lexical et stylistique. Ils requièrent, par leur caractère énigmatique, un décodage, voire un déchiffrement, bien qu'ils soient rédigés en français. Il s'agit donc ici de la traduction à l'intérieur de la même langue, c'est-à-dire de la « traduction intralinguale », évoquée par Roman Jakobson comme un procédé de communication⁷.

Après avoir observé l'étrangeté et la potentialité de la langue française, d'autres *Exercices* qui réclament les « traductions intralinguales » seront examinés dans le dessein d'esquisser le caractère du livre en tant que manifeste de communication. Les *Exercices* concernés sont totalement dépendants d'autres composants du livre, en raison de leur

⁷ Jakobson, 1963.

excessive économie d'information ou de leur redondance excessive. Avec les cas comme *Noms propres* et *Interjections*, textes inintelligibles sans le recours à d'autres *Exercices*, il s'impose de concevoir les 99 *Exercices de style* comme des traductions les uns des autres. De ce point de vue, nous partageons l'avis de Georges Steiner et de Paul Ricœur, qui prennent toutes formes de communications sous la forme de « traduction », quelle que soit la langue concernée.

Cette tentative d'interprétation des *Exercices* comme « traductions » fera revenir à la question principale de notre recherche concernant la structure de l'œuvre : les 99 parties du livre sont solidaires et elles ont toutes le même objectif : « réécrire », donc transmettre un énoncé dans tous les états de la langue française.

Conventions.

Durant cette étude, les citations seront parfois assez longues. Pour ne pas encombrer nos pages, nous aurions pu les regrouper en fin du travail. Nous avons toutefois résolu de les garder dans le corps de l'analyse, et cela pour trois raisons. Tout d'abord, par souci d'éviter d'interrompre la lecture. Ensuite, comme cela est fréquemment le cas dans les textes queniens, aucun élément ne doit être négligé dans les *Exercices*. Enfin, rares sont les *Exercices* qui dépassent une page, soit ils contiennent en moyenne une vingtaine de lignes dans l'édition de la Pléiade⁸. Par conséquent, économiser les citations est apparu comme dérisoire, mais également contre-productif.

Dans l'intention de justifier l'importance de la base sémantique et des textes de base matérielle pour l'interprétation de certains *Exercices*, nous présenterons parfois la reconstruction de textes d'apparence obscure. Ces reconstructions, opérées par nous-même, seront identifiées par une astérisque (*) qui les précède.

Les *Exercices* ne sont numérotés dans aucune édition. Par souci de montrer plus visiblement la position de chaque *Exercice* examiné et le lien linéaire qu'il entretient avec les autres, nous avons opté pour une numérotation explicite (exemple : *Inattendu* (99^e)).

Dernière précision indispensable : notre corpus est constitué par la version ultime de l'œuvre de 1973. Il n'est point douteux, certes, que l'examen de l'effet de la double lecture effectuée sur la première version ne manquera pas d'intérêt, notamment en le comparant avec la dernière version. Toutefois, le but principal de notre étude ne consistant pas, à quelques exceptions près⁹, en un examen comparatif entre différentes versions, nous nous contentons ici d'évoquer d'autres possibilités d'esquisser le mode d'enchaînement des *Exercices*, sans entrer dans les détails qui risqueraient d'obscurcir le fil conducteur de la recherche.

⁸ Queneau, 2006.

⁹ Dans Chapitre VII, nous réfléchissons sur la raison de l'insertion des *Exercices* « oulipiens » à la place des textes supprimés.