



Universidad de Valladolid

La communication littéraire : analyse esthétique, traductologique et littéraire d'*Exercices de Style* de Raymond Queneau

Autor D. Pablo Ferreras García
Tutelado por D^a Beatriz Coca Méndez

Grado en Lenguas modernas y sus literaturas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid

*A mi abuela Elvira,
por su apoyo emocional e incondicional.
Gracias a ella he conseguido lo “inconseguido”.
Espero que tu sonrisa ilumine siempre el camino de los demás.*

TABLE DES MATIÈRES :

1.	Introduction.....	5
2.	Justification.....	6
3.	Contexte de l’auteur et de l’œuvre.....	7
3.1.	L’Oulipo : contexte socio-culturel.	
3.2.	Portrait de Raymond Queneau	11
3.3.	Production littéraire.....	14
4.	Analyse <i>Exercices de Style</i>.....	16
4.1.	Exemples.....	19
5.	Analyse traductologique de <i>Ejercicios de Estilo</i> de Antonio.....	28
	García Ferrer	
5.1.1.	Comparaison contrastive de certains cas.....	32
6.	La Communication littéraire d’<i>Exercices de Style</i>.....	37
6.1.	Cadre théorique.....	37
6.2.	La Communication littéraire.....	39
6.3.	Témoignages.....	41
6.3.1.	Réponses de mon père.....	42
6.3.2.	Réponses d’Emmanuel.....	43
6.3.3.	Réponses et opinion de mon frère.....	44
6.3.4.	Ma propre opinion	44
6.4.	Résultats et conclusions.....	45
7.	Conclusions	47
8.	Bibliographie.....	49

Annexes

La communication littéraire : analyse esthétique, traductologique et littéraire d'*Exercices de Style* de Raymond Queneau.

Este Trabajo de Fin de Grado incide en la importancia de la comunicación literaria entre el autor y el lector, así como los recursos estilísticos y léxicos desplegados en la poética textual, y que son los que facilitan o dificultan la comunicación. En nuestro caso, la obra que fundamenta este trabajo es *Exercices de Style* de Raymond Queneau; obra que, a través de diferentes recursos y juegos literarios, narra una misma historia de casi cien maneras distintas.

En primer lugar, se analizará la obra en el contexto histórico, cultural y literario de su tiempo, sin olvidar la impronta que tuvo el movimiento del Oulipo en esta creación estilística y narrativa. Seguidamente se analizará la obra a través de diversos ejemplos, así como la traducción de *Exercices de Style* al español a través de la adaptación de *Ejercicio de Estilo* de Antonio Fernández Ferrer. Finalmente, se examinará la estética de la recepción, es decir, las ideas, pensamientos y sentimientos que percibe el lector cuando está leyendo la obra, a través de mi experiencia y tres testimonios más: uno francés y dos españoles. Con esta perspectiva se persigue constatar si la situación comunicativa literaria es semejante o similar en el receptor francés y español, y si se producen los mismos efectos según la estética de la recepción.

Palabras clave: Raymond Queneau, Oulipo, Lector, Creación literaria, Traducción.

Ce projet de mémoire de fin d'études est axé sur l'importance de la communication littéraire entre l'auteur et le lecteur, ainsi que sur les ressources stylistiques et lexicales employées dans la poétique textuelle, qui facilitent ou entravent la communication. Dans notre cas, l'œuvre sur laquelle se base notre travail est *Exercices de Style* de Raymond Queneau ; une œuvre qui, à travers des différentes ressources et des jeux littéraires, raconte la même histoire de presque cent façons différentes.

Tout d'abord, l'œuvre sera analysée dans le contexte historique, culturel et littéraire de son époque, sans oublier l'influence du mouvement Oulipo sur cette création stylistique et narrative. Ensuite, nous analyserons l'œuvre à travers divers exemples, ainsi que la traduction des *Exercices de Style* en espagnol à travers l'adaptation d'Antonio Fernández Ferrer, *Ejercicios de Estilo*. Enfin, l'esthétique de la réception sera examinée, c'est-à-dire les idées, les pensées et les sentiments que le récepteur perçoit en lisant l'œuvre, à travers mon expérience personnelle et trois témoignages : l'un français et deux espagnols. L'objectif de cette approche est de déterminer si la situation de communication littéraire est semblable ou similaire chez le récepteur français et le lecteur espagnol, et si les mêmes effets sont produits selon l'esthétique de la réception.

Mots clés : Raymond Queneau, Oulipo, Lecteur, Création littéraire, Traduction.

1.Introduction

Il est bien connu que lorsqu'un lecteur, c'est-à-dire vous, commence à lire un livre, il s'est déjà établi un processus communicatif entre l'auteur et le lecteur, puisque celui-ci est en train de recevoir un message à travers un canal et avec un code que l'écrivain ou l'émetteur a employé. Cela produit un échange entre l'écrivain et son lectorat. Ce pacte de lecture est conditionné par la non-simultanéité entre le moment de l'écriture et celui de la lecture, puisque l'écrivain a entrepris son œuvre à un moment donné et le lecteur à un autre, sans oublier la date de parution de l'œuvre. Néanmoins, sa fonction est que vous, en tant que lecteur, vous immergiez complètement dans les profondeurs de la lecture et que vous pouvez vivre ce que l'auteur a voulu écrire, quel que soit le moment où vous commencez à le lire.

Lorsqu'on présente un roman d'aventures, de fantaisie, d'amour ou d'horreur, le lecteur peut s'identifier à certains personnages, en l'occurrence le héros ou l'anti-héros. De même, il peut être poussé à fantasmer avec le fait de participer à l'action, ce qui se traduit dans des sentiments contrastés : l'étonnement face à certaines attitudes, qui n'est que l'effet de la comicité qui les entoure. De ce point de vue, il est convenable de se poser cette question : que se passe-t-il lorsque la même histoire est racontée de cent manières différentes ? Le lecteur est contraint à ne pas ressentir de l'empathie envers certains personnages, ou bien même il du mal à imaginer certains faits ou événements dans sa tête par le fait de la répétition de certains épisodes, car il n'est plus question d'une histoire linéaire mais circulaire. Tel est le cas d'*Exercices de Style* de Raymond Queneau. Dans ce cas, l'effet de la répétition va à l'encontre de la rigolade, de la surprise, de l'étonnement... puisque le lecteur sait à l'avance ce qui va se passer ou survenir. Dans ce livre, chaque page peut être conçue comme un moyen de rehausser les qualités de la lecture par le biais de certains procédés stylistiques et linguistiques. On peut, donc, avancer que le fond reste identique, alors que la forme serait plutôt changeante.

Enfin, nous rirons, nous nous énerverons, nous serons surpris, nous tournerons rapidement les pages parce que nous ne comprenons pas ce que nous lisons, mais nous y serons accrochés parce que nous voulons découvrir comment la même histoire sera racontée.

2. Justification

Lorsque j'ai entrepris mes études en première année, notre professeure de langue française, Antoinette Ferreras, nous a proposé de travailler et de faire un commentaire sur *Exercices de Style*. Nous devons choisir l'un des 99 exercices, expliquer en quoi la langue ou les mots variaient et ensuite nous devons le présenter en classe. Au début, ce livre n'a pas retenu mon attention, mais au fur et à mesure de ma lecture, j'ai été de plus en plus intriguée et émerveillée par la créativité de chaque exercice.

C'est cet effet de surprise et d'étonnement qui m'a poussé à choisir ce type de roman et, notamment, ce genre de sujet dans l'espoir de mener à terme mon Mémoire de Fin d'Études¹. En effet, les jeux stylistiques et littéraires m'ont toujours fasciné, notamment la manière dont une même consigne peut donner lieu à des résultats si divers et inattendus. L'auteur plaisante avec le lecteur et il finit par rompre le quatrième mur dans le but de communiquer avec son lectorat, d'échanger avec lui, enfin de l'émouvoir, le faire rire...

Sous la perspective du pacte de lecture, la réception, chez le lecteur, n'est pas non plus négligeable, car les *a priori*, les images qu'il conçoit durant la lecture viennent apporter une autre configuration au récit. Le contraste entre l'attitude de l'auteur et celle du lecteur est susceptible de conduire à une autre découverte de la communication écrite, puisque la communication à l'oral se fait en situation et en contexte, ce qui rend plus facile et faisable la communication avec tous les implicites qu'elle comporte. En revanche, la communication à l'écrit doit se servir et déployer tous les moyens requis dans la fluidité de la transférante des idées. De la même manière, je me suis demandé si ce pacte de lecture serait identique pour un récepteur espagnol et un récepteur français, puisque l'étude de la traduction devrait être impeccable.

En effet, le processus créatif de cette œuvre et les différentes contraintes formelles ont attiré mon attention, du fait qu'il s'agit d'une histoire pas facile à imaginer, alors que sa compréhension est plutôt aisée, malgré sa présentation zigzagante entre le passé et le futur.

J'ai donc choisi de mener ce TFG afin de mieux comprendre le fonctionnement de l'œuvre, les sentiments et émotions qu'elle éveille chez le lecteur, en ensuite d'analyser si celles-ci varient dans un lecteur espagnol et dans un lecteur français.

¹ Il sera désormais désigné TFG.

3. Contexte de l'auteur et de l'œuvre

3.1. L'Oulipo

L'œuvre de Raymond Queneau *Exercices de Style* s'inscrit dans le contexte des normes de l'Oulipo, mouvement défini par Marcel Bénabou et Jacques Roubaud dans leur œuvre *Oulipo. La littérature potentielle* de cette façon :

OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que **OU** ? Qu'est-ce que **LI** ? Qu'est-ce que **PO** ?
OU c'est **OUVROIR**, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la **LI**.
LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de **LI** ? La **LIPO**.
PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.

QUI ? Autrement dit qui est responsable de cette entreprise insensée ? Raymond Queneau, dit **RQ**, un des pères fondateurs, et François Le Lionnais, dit **FLL**, co-père et compère fondateur, et premier président du groupe, son Fraisident-Pondateur.

Que font les **OULIPIENS**, les membres de l'**OULIPO** (Calvino, Perec, Marcel Duchamp, et autres, mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens, et mathématiciens-littérateurs) ? Ils travaillent.

Certes, mais à **QUOI** ? A faire avancer la **LIPO**.

Certes, mais **COMMENT** ?

En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins difficiles et trop difficiles. La Littérature Oulipienne est une **LITTERATURE SOUS CONTRAINTES**.

Et un **AUTEUR** oulipien, c'est quoi ? C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir ».

Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça... [1973 : 38]²

Cette définition de l'Oulipo proposée par deux de ses membres reflète bien l'esprit du groupe. Comme on le voit, ils ne donnent pas une définition canonique que l'on pourrait trouver dans un dictionnaire, tels le *Larousse* ou le *Robert*. Bien au contraire, pour définir l'Oulipo, ils se servent de la répétition et de l'ironie, même ils posent des questions, sans y apporter de réponse directe. Ils font semblant de poser une question à quelqu'un, mais on ne sait toujours pas à qui elle est adressée : au lecteur, à son collaborateur, à tous les deux... Ces questions sont liées les unes les autres par un fil conducteur, dans l'espoir de donner une réponse convenable à ce qu'est l'Oulipo, à ce que signifie cet acronyme, à ce qu'ils font et comment ils le font.

En 1960, François Le Lionnais mathématicien propose à Raymond Queneau d'organiser et de créer un Séminaire de Littérature Expérimentale –Sélitex–. Plus tard, lorsque

² **OULIPO**, *La Littérature Potentielle*, ed. Gallimard, 1973 (2^{ème} édition, Folio, 1988)

ce groupe change de nom, l'Oulipo fait son apparition : un mouvement novateur qui se propose de dépasser les règles stylistiques et poétiques qui ont réagi la littérature depuis la nuit des temps. Sous cette perspective, il est question d'un atelier très influencé par les avant-gardes, ainsi que par le Surréalisme ; cependant, il n'est pas possible de l'inscrire dans ces deux courants, puisqu'il n'en faisait partie d'aucun. Conséquemment, Raymond Queneau, lui-même, a déclaré dans *Le Voyage en Grèce* (1973) :

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. [1973 : 39]³.

Contrairement à ce que l'on pense, les oulipiens considèrent que les avant-gardes et le Surréalisme étaient de l'anti-littérature et qu'ils étaient le résultat du hasard et de l'influence de l'irrationnel comme Queneau l'a remarqué, mais dans ce cas, l'Oulipo était marqué par la logique et les mathématiques.

Dès son apparition, l'Oulipo n'a pas été conçu comme une école littéraire ou un manifeste artistique, mais comme un laboratoire expérimental, comme le consigne Queneau : « C'est un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir » [1973 :38]. Son but n'était pas nécessairement d'écrire des textes, mais d'inventer ou de créer des formes littéraires, des systèmes génératifs, des algorithmes narratifs. C'est pourquoi ses membres venaient à la fois des sciences littéraires et des sciences exactes. L'Oulipo cherche donc à créer une littérature par le moyen des contraintes logiques ; son objectif est de mélanger les nombres et les mots, les mathématiques et le langage, afin de favoriser et stimuler la créativité littéraire et d'aborder ainsi des mondes linguistiques inexplorés.

Même si ce mouvement est toujours actif, des écrivains très réputés ont fait partie de l'Oulipo, tels que Georges Perec, Jacques Roubaud ou Raymond Queneau [Annexe 1]. Des écrivains qui ont mis en pratique de restrictions très particulières et qui ont eu un réel impact sur la littérature française. Afin de mieux comprendre ce mouvement littéraire, des exemples littéraires de ces auteurs seront cités et expliqués. C'est le cas de *La Disparition* de Georges Perec ; l'œuvre entière est écrite sous la consigne de ne pas utiliser la lettre *e*, d'ailleurs c'est l'une des lettres les plus employées en langue française ! Cette restriction donne lieu à un jeu

³ Queneau, Raymond. *Le voyage en Grèce*. Gallimard, 1973.

littéraire très curieux, puisque Perec doit trouver des synonymes à des mots qui ne portent pas la lettre *e*. Une autre conséquence de cette consigne conduit à la difficulté à trouver des termes qui ne portent pas la voyelle indiquée, car il y a une évidence incontestable : plus le texte est long, plus il est difficile de trouver des mots qui ne contiennent pas la voyelle cernée. Ce mécanisme est appelé lipogramme. Dans cet extrait de *La Disparition* (1969) nous observons l'absence de la voyelle *e* et la complexité qu'elle entraîne dans le tri des mots qui partagent une cohérence sémantique. Le passé simple et l'imparfait sont à l'ordre de jour, parce que sont les temps les plus fréquemment employés, en raison de leurs terminaisons dépourvues de la voyelle *e*, ainsi que de l'emploi du pronom de la 3^e personne du singulier : il, qui rend plus aisée cette contrainte

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification. Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou. [1969 :17]

Une autre ressource très employée est la substitution, qui consiste à remplacer une catégorie grammaticale –fréquemment des substantifs– par un mot trouvé à l'aide d'un chiffre précis dans le dictionnaire. Par exemple si l'on applique la règle S+7 cela signifie qu'il faut chercher le septième substantif qui suit le mot choisi dans le dictionnaire. Prenons le mot chat : le septième mot qui le suit est chaudron, alors chat devient chaudron. Selon cette règle du jeu « Le chat dort » devient « Le chaudron dort ». C'est par cette contrainte que l'on cherche à créer l'absurde, voire le comique, inspiré d'un jeu mathématique et linguistique dans l'espoir de dépasser les limites de la littérature traditionnelle. L'œuvre *La Cimaise et la fraction* de Raymond Queneau est un bel exemple des effets de substitution. Il choisit la catégorie S+5, il remplace tous les substantifs par le cinquième trouvé après ce mot dans le dictionnaire.

La Cigale, ayant chanté tout l'Été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.⁴

La cimaise ayant chaponné tout l'éternueur
Se tuba fort dépurative
Quand la bixacée fut verdie :
Pas un sexué pétrographique morio
De moufette ou de verrat⁵

⁴ La Fontaine, Jean de. *Fables*. Livre I, *La Cigale et la Fourmi*, 1668.

⁵ Queneau Raymond, *Oulipo, La littérature potentielle*, 1973

Il convient aussi de signaler la portée et l'influence de *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau dans la promotion de cette création littéraire potentielle, ainsi que l'engagement créateur du lecteur. Ce recueil est composé de 10 sonnets, chacun d'eux présente 14 vers –deux quatrains et deux tercets– découpés en 14 bandes horizontales, tout en respectant la rime du poème. Cela veut dire que l'on peut lire le vers 2 et 4 du sonnet 3 et le vers 9 et 13 du sonnet 5. C'est par ce jeu combinatoire que le poème permet de créer 10¹⁴ poèmes. Et du coup, le lecteur crée, à son tour, un nouveau poème à chaque fois qu'il lit le poème. Pour mieux le comprendre, un lien internet où vous pouvez trouver les vers de chacun des 10 sonnets de *Cent Mille Milliards de Poèmes*⁶ est joint [Annexe 2]. Un vers sera pris au hasard dans chaque groupe, et il constituera le sonnet final.

Ce sonnet a été créé par l'auteur de ce TFG, selon les consignes établies dans cette entreprise poétique :

Le cheval Parthénon s'énervait sur sa frise
Pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
Le chauffeur indigène attendait dans la brise
Il chantait tout de même oui mais il chantait faux

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
D'où Galilée jadis jeta ses petits pots
Il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise
Quand les grêlons gin mars mitraillaient les bateaux

Du pôle à Rosario fait une belle trotte
Aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
Lorsque Socrate mort passait pour un lutin

Cela considérant ô lecteur tu suffoques
Exaltent l'espagnol les oreilles baroques
Toute chose pourtant doit avoir une fin

Comme on le voit, ce sonnet donne lieu à un ensemble dérisoire, dans lequel le récit renferme un certain sens, compte tenu de la répétition de certains personnages et d'une certaine cohérence. C'est là que réside toute la complexité du travail de Raymond Queneau : faire en sorte que chaque vers ait un sens en lui-même. Le lecteur sera donc vraiment actif, pourra rire

⁶ Queneau, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard, 1961.

et s'amuser de l'absurdité de son sonnet. Avec cette création, l'écrivain, soit : Raymond Queneau parvient à mêler des chiffres et des lettres à la perfection, et de cette façon il est capable de faire des combinaisons à l'infini, dans lesquelles un lecteur quelconque aurait du mal à parvenir à cette entreprise combinatoire, compte tenu du temps qu'il lui faudrait pour les produire et les lire. Cependant, Raymond Queneau s'est servi de cette procédure et a ainsi créé une œuvre infinie, comme il le soutient dans la préface :

Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. En comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails). [1960 : 1]

À la lumière de ces exemples, la langue et les mathématiques peuvent bien travailler ensemble et se correspondre. En effet, d'innombrables calculs peuvent être faits, en même temps qu'ils mettent en valeur, d'une part, l'aspect ludique de la littérature et, de l'autre, le penchant créatif du lecteur. Dans ce sens, l'influence de l'Oulipo est remarquable dans *Exercices de Style*, en ce qui concerne les effets des contraintes linguistiques. Le lecteur reçoit le même récit raconté de 99 formes en style distincts, du fait des changements concernant le lexique, la structure, la forme, la grammaire..., en même temps que cela met en valeur comment le langage peut être facilement manipulé. Cette œuvre s'avère un exemple du principe oulipien de « littérature potentielle », où la créativité naît des contraintes établies.

3.2. Portrait de Raymond Queneau.

Raymond Queneau [Annexe 3] (Le Havre, 1903- Paris, 1976) a été un écrivain, poète, essayiste et mathématicien. Dès son plus jeune âge, il s'est distingué par sa créativité, par sa personnalité curieuse et intellectuelle, ainsi que par sa passion par la lecture. Il a fait des études de Philosophie à la Sorbonne et, en 1924, dans sa jeunesse, il a intégré le mouvement surréaliste, auquel il s'est associé avec le groupe de la rue du Château —Jacques Prévert, Yves Tanguy, André Breton et Marcel Duhamel—. Néanmoins, il s'est éloigné de ce mouvement en raison de différences idéologiques avec André Breton, puisque Raymond Queneau ne percevait pas la logique dans la pensée du surréalisme. C'est en 1933 qu'il écrit son premier roman : *Le Chiendent*, dans lequel un certain jeu de langage apparaît déjà comme augure de ce trait caractéristique chez l'écrivain.

Tout au long de sa carrière, il a travaillé comme éditeur à la maison d'édition Gallimard et a été membre de l'Académie Goncourt. Parmi d'autres initiatives éditoriales importantes, il est à remarquer cette contribution : il est le créateur et le directeur de l'Encyclopédie de la Pléiade⁷. Dans les années 1950, il s'intéresse de plus en plus aux mathématiques et à la logique, ce qui l'amène à cofonder, avec Philipe le Lyonnais, le groupe littéraire OuLiPo –Ouvroir de Littérature Potentielle–, mouvement de création littéraire déjà expliqué.

En ce qui concerne ses œuvres, elles font preuve d'une grande ingéniosité et imagination, mises en valeur par des jeux littéraires, d'humour et de l'absurde. Ces procédés lui permettent également d'explorer la langue et d'innover dans les structures narratives dans un style fortement influencé par les mouvements surréalistes : le dadaïsme, l'existentialisme, l'expressionnisme et l'impressionnisme.

Par ailleurs, Raymond Queneau a toujours manifesté un grand intérêt pour la culture et les langues. Il a étudié plus de quatre langues, dont le grec, le latin, l'anglais et le chinois ; un intérêt qui se reflète clairement dans ses œuvres et, plus précisément, dans *Exercices de Style*, avec la création d'exercices tels que : « Macaronique », « Poor Lay Zanglay », « Italianisme ». C'était une personne très cultivée, un véritable intellectuel qui possédait une connaissance approfondie de nombreuses disciplines comme la musique, la peinture, les mathématiques, la physique, la chimie, la botanique, la littérature... En ce sens, il peut être considéré un humaniste moderne, héritier de l'esprit de la Renaissance. Ce point de vue est mis en valeur dans sa conception et création des 99 exercices de style, dans lesquels il fait preuve non seulement d'une créativité et d'une ingéniosité remarquables, mais aussi d'une profonde maîtrise des ressources linguistiques et thématiques. En plus de tout ce zèle mathématique, logique, argumentatif et linguistique, la création et l'inspiration d'*Exercices de Style* ont subi également l'écoute de l'*Art de la Fugue —Die Kunst der Fuge—* de Jean-Sébastien Bach⁸, lors d'un concert dans la Salle Pleyel que Raymond Queneau a écouté en compagnie de son collègue Michel Leiris. En effet, Raymond Queneau lui-même s'en est fait écho dans la préface d'*Exercices de Style* :

Dans le courant des années 30, nous (Michel Leiris et moi) avons entendu ensemble à la salle Pleyel un concert où l'on donnait L'Art de la fugue. Je me rappelle... que nous nous sommes dit... qu'il serait bien intéressant de faire quelque chose de ce genre sur le plan littéraire... au moyen

⁷ Collection des éditions Gallimard qui publie des textes scientifiques dans tous les domaines. Elle est fondée en 1956 par Raymond Queneau.

⁸ Jean-Sébastien Bach (1685-1750) est un compositeur et musicien allemand de l'époque baroque, réputé pour sa maîtrise de la composition contrapuntique et son influence sur la musique classique occidentale.

de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez mince. C'est... très consciemment en me souvenant de Bach, que j'ai écrit *Exercices de style*." [1963 : 9]⁹

Jean-Sébastien Bach, tout comme Raymond Queneau, était en avance sur son temps. Quant au musicien, ses compositions musicales se caractérisent par une structure parfaite, rigoureuse, et élaborée, comparable à l'architecture d'une cathédrale de la Renaissance. Parmi ses formes les plus représentatives, nous remarquons les suites ou les danses ternaires de structure A-B-A, les canons —dans lesquels la mélodie est répétée avec un certain décalage par rapport à la voix précédente, générant une texture polyphonique— et les fugues, où se superposent de différentes idées musicales appelées « exposition » et « sujet ». Cette fugue, qui a inspiré Raymond Queneau, est composée de 14 contrepoints et de 4 canons. Le premier contrepoint présente le thème principal, qui sera progressivement transformé par des variations telles que le renversement d'accords ou le doublement mélodique et d'autres variations musicales. En l'écoutant, il s'est rendu compte qu'il pourrait être capable de faire pareil avec son stylo, par le biais de transformer les notes en mots, les mélodies en phrases, les accords en phrases... C'est ainsi qu'il a commencé à écrire *Exercices de style*, un travail qui lui a pris de nombreuses années avant de devenir l'œuvre que nous connaissons. Le 25 octobre de 1976, à l'âge de 73 ans, il est décédé à Paris.

Comme nous l'avons pu constater, Raymond Queneau a laissé une grande empreinte dans le domaine de la littérature expérimentale, caractérisée par son amour du langage, son esprit ludique, son sens d'humour et de l'ironie, son désir de mêler des chiffres et des mots, le langage avec les mathématiques... On pourrait le considérer le bâtisseur d'un grand pont entre les avant-gardes du XX^e siècle et la littérature contemporaine. Son influence est également présente chez de nombreux auteurs : Umberto Eco, Italo Calvino o Georges Perec..., et son héritage se continue notamment dans l'Oulipo et ses continuateurs, dont voici¹⁰ un cas très actif.

⁹ Queneau, Raymond *Exercices de style* accompagnés de 99 Exercices de style typographiques de Robert Massin, Paris, Gallimard, 1963, p. 9

¹⁰ L'auteur de ce TFG

3.3. Production Littéraire

Son empreinte littéraire est entrée dans l'histoire avec de nombreuses œuvres qui lui ont valu le titre *d'architecte linguistique de l'absurde*¹¹. Or, j'aimerais approfondir cette idée d'architecte de l'absurde, dans l'espoir de montrer aux lecteurs potentiels de l'ampleur de cette dénomination dans sa production littéraire. Tout d'abord, il est qualifié d'architecte en raison de sa perfection et de son amour pour les mathématiques, qui lui ont permis de bâtir des œuvres magnifiques, comme on l'a déjà remarqué. En effet, Raymond Queneau, à l'instar des plus grands architectes de la Renaissance – tels que Michel-Ange –, possède une plume raffinée, capable de mélanger les chiffres et les mathématiques pour forger une idiosyncrasie littéraire qui lui est propre. Ensuite, le nom d'absurde a été accolé en raison de son esprit et de son sens de l'humour, présent dans toutes ses œuvres.

Sa production littéraire commence avec *Le Chiendent* (1933), son premier roman dans lequel nous pouvons constater les thèmes et la forme qui caractériseront les œuvres suivantes. Plus tard et aux éditions Gallimard, il va publier un roman par an : *Gueule de Pierre* (1934), *Les derniers jours* (1936), *Les temps mêlés* (1941) *Le dimanche de la vie* (1952). C'est en 1947 qu'apparaît, pour la première fois, *Exercices de style*, toujours sous l'inspiration de *l'Art de la Fugue* de Bach. À ses débuts, il n'a écrit que les 12 premiers exercices, qui se sont enrichis au fur et à mesure. En effet, Queneau le remarque dans sa préface : « Je m'arrêterai au quatre-vingts dix-neuvième, jugeant la quantité satisfaisante ; ni trop, ni trop peu : l'idéal grec quoi » [1963,10]. Plus tard, c'est avec *Zazie dans le métro* (1959) que Raymond Queneau s'imposera définitivement comme un véritable *architecte linguistique de l'absurde*, grâce à son succès populaire, à son grand retentissement critique et à sa large traduction dans de nombreuses langues. Le roman raconte, de manière surréaliste et chaotique, les aventures d'une jeune fille qui veut prendre le métro parisien. Antonio Fernández Ferrer la montre comme : “una niña que lleva de cráneo a todo adulto que se encuentre de camino.”[2006:20]¹². Cependant, en raison d'une grève, elle est obligée de voyager dans la ville, où elle vit une série de situations aussi absurdes que comiques. L'œuvre comporte de nombreux éléments curieux et caractéristiques, comme son ouverture par le mot « Doukipudonktan » - déformation phonétique de « D'où qu'il pue donc tant » -, sa structure fragmentée qui permet de lire chaque chapitre dans le temps d'un trajet en métro, ou le fait que Zazie, malgré son jeune âge, s'exprime d'une voix ironiquement adulte. Ces procédés linguistiques et humoristiques deviendront par la suite de véritables

¹¹ Ce terme a été créé par l'auteur de ce mémoire

¹² Fernández Ferrer, Antonio *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, 2006, p.20

marques de fabrique du style de cet architecte linguistique de l'absurde. En 1960, deux ans seulement après la publication du roman, *Zazie dans le métro* est porté au grand écran par Louis Malle, avec la jeune Catherine Demongeot dans le rôle de Zazie.



Zazie dans le métro. Affiche du film, réalisée par Gaumont. Réal. Louis Malle, performances de Catherine Demongeot et Philippe Noiret, 1960

À la fin de sa carrière, sa production littéraire est basée sur des exercices liés à l'Oulipo et aux différences contraintes linguistiques que nous avons déjà expliqués. Ainsi, des œuvres comme *Cent Mille Milliards de Poèmes* (1961), *Le vol d'Icare* (1968) illustrent parfaitement cette démarche, notamment par le jeu de mots entre le mot « vol », vol d'oiseaux et vol de voleurs.¹³

En conclusion, à travers ces œuvres, Queneau réaffirme son rôle d'architecte linguistique, en même temps qu'il fait preuve de son ingéniosité et sa créativité pour dresser un véritable bâtiment de l'absurde, dans lequel chaque lecteur peut choisir un étage différent pour rester et s'amuser, rire et profiter de ce jeu littéraire. L'un de ces « étages » est précisément l'œuvre que nous nous proposons d'analyser, non seulement d'un point de vue stylistique, mais aussi par rapport à la réception du lecteur, ce qui nous permettra de vérifier si l'expérience de lecture entre un lecteur francophone et un hispanophone est différente.

¹³ “Cuyo título juega con el doble sentido que tiene en francés la palabra vol («robo» y «vuelo»). Fernández Ferrer, Antonio *Ejercicios de Estilo*, Madrid: Cátedra, 2006.

4. Analyse *Exercices de Style*

Exercices de Style (1947) repose sur un récit très simple et banal, sans intrigue, sans beaucoup de personnages, sans un contexte clair, ni une situation définie. C'est précisément cette simplicité qui permet à Queneau de jouer librement avec le style et la structure, ce qui lui confère une richesse linguistique unique, où chaque page offre au lecteur une expérience de lecture renouvelée. Cette brièveté et ce manque de description initiale lui servent de point de départ pour explorer, varier et enrichir les multiples détails et nuances dans chacun des exercices. *Exercices de Style* se présente comme le petit tronc d'un arbre duquel émergent 99 branches, représentées par chacun des exercices de style. L'histoire de base, qui servira comme fil conducteur à ces variations, est la suivante :

Le narrateur rencontre dans un autobus, un jeune homme au long cou, coiffé d'un chapeau orné d'une tressé au lieu de ruban. Le jeune homme échange quelques mots assez vifs avec un autre voyageur, puis va s'asseoir à une place devenu libre. Un peu plus tard, le narrateur rencontre le même jeune homme en grande conversation avec un ami qui lui conseille de faire remonter le bouton supérieur de son pardessus.¹⁴ [1982 : 163]

Cette histoire est celle qui figure sur le quatrième de couverture de l'édition Folio d'*Exercices de Style* [Annexe 4], et elle réussit effectivement son objectif : déconcerter le lecteur. En effet, celui-ci se rend rapidement compte qu'il est question d'une histoire très banale et triviale, sans détails ni intrigues, avec quelques descriptions composées d'adjectifs, avec quatre personnages peu développés, et sans une chronologie claire des événements. Le lecteur potentiel ne sait pas qui est la personne qui est entrée dans le bus, pour quelle raison, ni où elle va. Il ne sait pas non plus pourquoi elle échange des mots avec cet homme. De la même manière, le texte ne présente pas le moment où il rencontrera à nouveau cet homme et les interrogations qui s'en suivent : où ? pourquoi ? Il s'agit en quelque sorte d'un aperçu, d'un résumé très fragmentaire de ce qui sera la narration. Ensuite, au fur et à mesure que le lecteur lit le livre, il obtient des réponses à bon nombre de ces questions. Il découvre de nouvelles nuances et de nouveaux faits de sa lecture, qui devient alors implicite, et il a besoin d'explorer tous les styles afin de reconstruire complètement l'événement raconté. Parfois Raymond Queneau incorporera plus ou moins d'informations selon le style qu'il adopte dans chaque exercice. Néanmoins, cette technique était déjà utilisée dans la littérature du passé, tel est le cas

¹⁴ Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1982.

des Évangiles canoniques : Matthieu, Marc, Luc et Jean, où la figure de Jésus est présentée à travers quatre récits différents, chacun avec son propre style, sa perception du personnage et, donc, son intention à lui. Loin de se contredire, ces versions se complètent et s'enrichissent entre elles ; cette fluctuation aux sombres différentes montrent que la vérité peut se déployer à plusieurs voix sans perdre son essence.

De même, au-delà de l'influence reconnue de Jean-Sébastien Bach –dont la structure musicale a inspiré Raymond Queneau dans l'organisation formelle des *Exercices de style*– il est possible d'identifier une autre influence littéraire tout aussi déterminante dans une pièce de théâtre du XIX^e siècle : *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Dans cette pièce, nous trouvons une scène célèbre où, après avoir subi une moquerie sur son nez du vicomte de Valvert, Cyrano répond par un éventail de variations rhétoriques. Loin de se limiter à une réplique directe, Cyrano élabore une tirade de reformulations sur la taille de son nez. Chaque style transforme le sens du contenu sans altérer le noyau thématique, en révélant ainsi le pouvoir du langage de reconstruire la même réalité sous des contraintes radicalement différents.¹⁵

Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme !
 On pouvait dire... Oh ! Dieu ! ... bien des choses en somme...
 En variant le ton, — par exemple, tenez :
Agressif : « Moi, monsieur, si j'avais un tel nez,
 Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse ! »
Amical : « Mais il doit tremper dans votre tasse !
 Pour boire, faites-vous fabriquer un hanap ! »
Descriptif : « C'est un roc ! ... c'est un pic ! ... c'est un cap !
 Que dis-je, c'est un cap ? ... C'est une péninsule ! »
Curieux : « De quoi sert cette oblongue capsule ?
 D'écritoire, monsieur, ou de boîte à ciseaux ? »
Gracieux : « Aimez-vous à ce point les oiseaux
 Que paternellement vous vous préoccupez
 De tendre ce perchoir à leurs petites pattes ? »
Truculent : « Ça, monsieur, lorsque vous pétenez,
 La vapeur du tabac vous sort-elle du nez
 Sans qu'un voisin ne crie au feu de cheminée ? »

¹⁵ L'auteur de ce TFG utilise le terme de contraintes pour continuer à faire allusion à l'Oulipo, et pour maintenir le fil conducteur. S'il est vrai et certain qu'Edmond Rostand n'a pas participé à ce mouvement et, donc, cette caractéristique ne peut lui être appliquée dans le sens oulipien. Cependant, c'était un grand défi, surtout au niveau de l'écriture, de créer une œuvre aussi élaborée.

Prévenant : « Gardez-vous, votre tête entraînée
Par ce poids, de tomber en avant sur le sol ! »

Tendre : « Faites-lui faire un petit parasol
De peur que sa couleur au soleil ne se fane ! »

Pédant : « L'animal seul, monsieur, qu'Aristophane
Appelle Hippocampelephantocamélos
Dû avoir sous le front tant de chair sur tant d'os ! »

Cavalier : « Quoi, l'ami, ce croc est à la mode ?
Pour pendre son chapeau, c'est vraiment très commode ! »

Emphatique : « Aucun vent ne peut, nez magistral,
T'enrhumer tout entier, excepté le mistral ! »

Dramatique : « C'est la Mer Rouge quand il saigne ! »

Admiratif : « Pour un parfumeur, quelle enseigne ! »

Lyrique : « Est-ce une conque, êtes-vous un triton ? »

Naïf : « Ce monument, quand le visite-t-on ? »

Respectueux : « Souffrez, monsieur, qu'on vous salue,
C'est là ce qui s'appelle avoir pignon sur rue ! »

Campagnard : « Hé, arde ! C'est-y un nez ? Nanain !
C'est queuqu'navet géant ou ben un melon nain ! »

Militaire : « Pointez contre cavalerie ! »

Pratique : « Voulez-vous le mettre en loterie ?
Assurément, monsieur, ce sera le gros lot ! » [1990 :55]¹⁶

Edmundo Rostand exploite ainsi 20 façons différentes d'évoquer le nez de Cyrano pour s'en moquer et pour faire une démonstration de l'humour et d'esprit. « En revenant à nos moutons¹⁷ », cette même idée est reprise par Raymond Queneau dans *Exercices de Style*. Compte tenu de la simplicité de la trame narrative, que nous l'avons déjà remarqué au début de ce point, il parvient, grâce à une grande ingéniosité, à créer 99 formes stylistiques différentes qui déploient une large palette de variations tels que : styles rhétoriques –négation, passé indéfini, imparfait...– ; des genres littéraires –tanka, sonnet, comédie, télégramme...– ; des focalisations narratives –première personne, deuxième personne, omniscient– ; des changements de registre et des variations diaphasiques, diastratiques et diatopiques, –javanaise, loucherbem, médecin, botanique–. Ces styles permettent de créer en profondeur une narration

¹⁶ Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Gallimard, coll. Folio Classique, 1990. Acte I, Scène IV, p. 55

¹⁷ Expression idiomatique française, utilisé de manière informelle dans le texte pour provoquer un effet de surprise chez le lecteur qui lit le TFG. Elle s'utilise pour inviter à revenir au sujet principal après une digression ou une distraction dans un discours ou une conversation.

fragmentée et cohérente dans laquelle chaque style enrichit l'ensemble et ouvre des nouvelles perspectives d'interprétation. Néanmoins, les exercices sont présentés de manière désordonnée et sans rapport entre eux, c'est-à-dire le lecteur peut tourner la page et trouver un style complètement différent du précédent, qu'il ne comprend pas ou qui lui fait voir l'histoire d'une manière différente. C'est là que réside la magie de l'œuvre, l'expérience du lecteur devient alors un jeu d'interprétations successives, qui évoluent au fil des pages. Cependant, ce point sera analysé postérieurement. Pour l'instant, nous allons mettre en évidence quelques exemples illustratifs, afin de donner une compréhension de l'œuvre, de vanter l'esprit de Raymond Queneau et de montrer la variété linguistique et stylistique dont elle dispose.¹⁸

4.1. Certains Exemples

Dans un premier temps, nous analyserons les styles liés au registre linguistique tels que Présent, Passé indéfini, Imparfait, Exclamations et Négativités,¹⁹ :

Présent

À midi, la chaleur s'étale autour des pieds des voyageurs d'autobus. Que, placée sur un long cou, une tête stupide ornée d'un chapeau grotesque vienne à s'enflammer, aussitôt pète la querelle. Pour foirer bien vite d'ailleurs, en une atmosphère lourde pour porter encore trop vivantes de bouche à oreille des injures définitives. Alors, on va s'asseoir à l'intérieur, au frais. [1982 : 48]

Passé indéfini

Je suis monté dans l'autobus de la porte Champerret. Il y avait beaucoup de monde, des jeunes, des vieux, des femmes, des militaires. J'ai payé ma place et puis j'ai regardé autour de moi. Ce n'était pas très intéressant. J'ai quand même fini par remarquer un jeune homme dont j'ai trouvé le cou trop long. J'ai examiné son chapeau et je me suis aperçu qu'au lieu d'un ruban il y avait un galon tressé. [1982 : 46]

Imparfait

C'était midi. Les voyageurs montaient dans l'autobus. On était serré. Un jeune monsieur portait sur sa tête un chapeau qui était entouré d'une tresse et non d'un ruban. Il avait un long cou. Il se plaignait auprès de son voisin des bousculades que ce dernier lui infligeait. Dès qu'il apercevait une place libre, il se précipitait vers elle et s'y asseyait. Je l'apercevais plus tard, devant la gare Saint-Lazare.. [1982 : 50]

¹⁸ Tous les extraits sont tirés du Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1982.

¹⁹ Les fragments ont été raccourcis afin d'en faciliter la lecture. Ils se concentrent tous sur les quatre premières lignes du récit. Les extraits complets se trouvent dans les annexes 5 .

Exclamations

Tiens! Midi! temps de prendre l'autobus! que de monde! ce qu'on est serré! marrant! ce gars-là! quelle trombine! et quel cou! soixante-quinze centimètres! au moins! et le galon! je n'avais pas vu! le galon! c'est le plus marant! ça! le galon! autour de son chapeau! 1982 : 59]

Négativités

Ce n'était ni un bateau, ni un avion, mais un moyen de transports terrestre. Ce n'était ni le matin, ni le soir, mais midi. Ce n'était ni un bébé, ni un vieillard, mais un homme jeune. Ce n'était ni un ruban, ni une ficelle, mais du galon tressé. [1982 : 29]

Comme on peut le constater, l'histoire demeure identique sur le fond, mais le style et donc la manière dont elle est perçue change. En lisant l'histoire plusieurs fois, nous savons déjà quelle sera l'intrigue, mais nous ne savons pas comment elle sera présentée : il n'est pas question de l'intrigue, mais du comment la présenter. Avec ces changements formels, notamment dans l'usage des temps verbaux, les actions changent à leur tour, mais aussi notre perception globale du récit. Le présent raconte l'histoire comme si elle se déroulait en ce moment même, ainsi qu'une habitude. Avec le passé indéfini, les actions qui se produisent dans le texte sont ponctuelles, tandis qu'avec l'imparfait, ces actions sont continuées, durables et quotidiennes. Par ailleurs, l'emploi des exclamations permet d'accentuer et de mettre en relief les idées et les personnes, en leur conférant une charge émotionnelle plus marquée. Enfin, l'usage de la négation –souvent sous la forme rhétorique ni X ni Y, mais Z– devient une manière détournée d'affirmer par le refus, jouant sur les attentes du lecteur. Il s'ensuit que Raymond Queneau veut attirer l'attention du lecteur sur une petite nuance dans chaque exercice de style. Ces variations forcent la désautomatisation du langage, c'est-à-dire les automatismes de perception et d'expression que le lecteur applique habituellement à un récit. Néanmoins, on l'expliquerait plus loin dans l'analyse de la réception de la lecture.

Le groupe suivant à analyser concerne les changements de genres littéraires. Comme il a été déjà consigné dans la biographie, Raymond Queneau est un écrivain enveloppé de valeurs propres à la Renaissance, parce qu'il avait une vaste culture et un véritable esprit encyclopédique. Il maîtrisait ainsi la littérature et les styles qui pouvaient exister. C'est précisément cette connaissance des genres littéraires qui lui permettra de les détourner et de jouer avec leurs codes de manière brillante. En intégrant des formes aussi diverses que le tanka, le sonnet ou la comédie...

De ce point de vue, cette analyse commencera par le tanka, un type de poésie traditionnelle japonaise composée de 5 lignes de 5-7-5-7-7 syllabes, qui contient des émotions fortes très cachées (étant donné sa brièveté) mais avec un message fort :

L'autobus arrive
 Un zazou à chapeau monte
 Un heurt il y a
 Plus tard devant Saint-Lazare
 Il est question d'un bouton
 [1982 : 107]

La principale difficulté de ce type de poème réside dans sa forme brève et contraignante. En cinq vers, Raymond Queneau doit condenser toute l'histoire racontée dans les autres styles de l'œuvre. Cela représente un véritable défi, puisque l'intrigue, doit-être entièrement suggérée en un minimum de mots. Cependant, comme le lecteur connaît déjà le récit de base, Raymond Queneau n'a pas besoin de développer les événements en détail.

Le sonnet est un autre type de poésie à analyser, une forme poétique que Raymond Queneau a explorée dans l'ouvrage *Cent Mille Millions de Poèmes*, déjà expliquée ; et que vous, lecteur, avez eu l'occasion de recréer dans ce TFG, en expérimentant de première main les particularités et les défis de ce genre. La principale caractéristique du sonnet réside dans sa structure fixe : il est composé de quatorze vers, divisés en deux quatrains et deux tercets avec une rime ABBA, BCCB, DED, FEF. Cette rigidité structurelle impose un défi considérable au poète, qui doit non seulement respecter le schéma de rimes, mais aussi la métrique, ainsi que le fil de l'histoire. Un autre aspect fondamental est la richesse lexicale requise : les vers ne peuvent pas répéter des mots, ce qui oblige l'auteur à disposer d'un vocabulaire large et précis afin d'éviter les redondances et d'atteindre la musicalité et la profondeur du sonnet :

Glabre de la vaisselle et tressé du bonnet,
 Un paltoquet chétif au cou mélancolique
 Et long se préparait, quotidienne colique.
 À prendre un autobus le plus souvent complet.

L'un vint, c'était un dix ou bien peut-être un S.
 La plate-forme, hochet adjoint au véhicule,
 Trimbalait une foule en son sein minuscule
 Où des richards pervers allumaient des londrès

Le jeune girafeau, cité première strophe,
 Grimpé sur cette planche entreprend un péquin
 Lequel, proclame-t-il, voulait sa catastrophe,

Pour sortir du pétrin bigle une place assise
 Et s'y met. Le temps passe. Au retour un faquin
 À propos d'un bouton examinait sa mise. [1982 :85]

Ce sonnet reprend la structure traditionnelle déjà expliquée, en intégrant de figures de style qui enrichissent le texte. Parmi celles-ci on remarque la métaphore, notamment « le jeune girafeau », utilisée pour désigner ironiquement un personnage qui a un cou vraiment long. Ensuite, l'ironie présente tout au long du poème, comme un contraste entre la forme fixe et poétique et la scène absurde qui décrit Raymond Queneau. Par ailleurs, l'utilisation d'un vocabulaire familier avec des unités lexicales qui utilisent le son [p] tels que : « péquin, pervers, pétrin, paltoquet » Cela renforce le rythme, la musicalité, et le ton moqueur du sonnet.

Enfin, le dernier genre littéraire de notre analyse est la comédie, dans laquelle Raymond Queneau prend les allures de Molière²⁰ pour faire rire le spectateur. Dans cette réinvention moderne du théâtre classique, il adopte les codes traditionnels de la comédie –une structure rigoureuse, un découpage par scènes, des dialogues entre les personnages, une rupture du quatrième mur où les personnages s'adressent directement au public et l'utilisation des didascalies—²¹ Tout cela sur un ton ironique et burlesque, fidèle à l'esprit de la comédie, et évidemment sans perdre le fil de l'histoire banale et triviale que nous avons déjà expliquée.

Acte premier

Scène I

(Sur la plate-forme arrière d'un autobus S, un jour, vers midi.)

Le Receveur. -La monnaie, s'iou plaît. *(Des voyageurs lui passent la monnaie.)*

Scène II

(L'autobus s'arrête.)

Le Receveur. -Laissons descendre. Priorités? Une priorité! C'est complet. Drelin, drelin, drelin.

Acte second

Scène I

(Même décor.)

Premier Voyageur *(Jeune, long cou, une tresse autour du chapeau)*. -On dirait, monsieur, que vous le faites exprès de me marcher sur les pieds chaque fois qu'il passe des gens.

Second Voyageur *(hausse les épaules)* [1982 : 67-68]²²

²⁰ Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622–1673), était un comédien et dramaturge emblématique du théâtre classique français du XVII^e siècle, il est célèbre pour ses comédies satiriques comme *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Tartuffe* (1664), *L'Avare* (1668) ou *Le Malade imaginaire* (1673) qui dénoncent les travers de la société à travers des personnages caricaturaux et des situations quotidiennes poussées à l'absurde.

²¹ Selon le *Dictionnaire de l'Académie Française* les didascalies sont : « l'ensemble des instructions que le poète dramatique donnait aux acteurs sur la manière dont ils devaient jouer sa pièce » En d'autres termes : Ce sont les indications que le dramaturge inclut pour guider l'interprétation et la mise en scène d'une œuvre de théâtre. Par ailleurs, elles sont empruntées du grec « διδασκαλία » qui signifie « enseignement »

²² La référence est abrégée en raison de sa longueur. Ce fragment est présenté afin d'observer toutes les caractéristiques déployées par Raymond Queneau pour se rapprocher de la comédie française classique.

De même, certains styles ne répondent pas seulement à des variations littéraires, mais aussi à des transformations linguistiques qui reflètent des façons de parler différentes selon le contexte, la région ou l'appartenance sociale. Ces différences se manifestent par des variétés diastratiques, diatopiques et diaphasiques qui influencent le registre et la manière dont le discours est construit. Pour une meilleure compréhension, chacune d'entre elles sera expliquée en détail, accompagnée d'un exercice illustratif.

Les variétés diastratiques sont celles qui reflètent les caractéristiques linguistiques d'un groupe social ou d'une classe particulière. Comme leur étymologie l'indique²³, elles traversent les différents niveaux sociaux, parmi les hommes, les femmes, les enfants, les professionnels de différents métiers... Dans l'œuvre de Raymond Queneau, plusieurs exercices utilisent le langage propre au milieu professionnel et spécialisé ; notamment « Philosophique, Botanique, Médical, Injurieux, Loucherbem²⁴, Javanaise, Gastronomique ou Zoologique ». Par exemple dans l'exercice *Médical*, il utilise un réseau lexical concernant le domaine de la santé, exprimé à travers des unités lexicales telles que : « héliothérapie, craignis, quarantaine, ambulance, diagnostique, gastralgique, opiniâtre, élongation trachéale, rhumatisme, pique, crise hystérique, cacochyme, pilonne, tylosis gompheux, soigner, convulsions, consulter, furoncle, pectoraux ». Ceux-ci articuleront le texte, lui donneront un registre particulier et en feront un texte presque spécialisé.

Après une petite séance d'héliothérapie, je craignis d'être mis en quarantaine, mais montai finalement dans une ambulance pleine de grabataires. Là, je diagnostique un gastralgique atteint de gigantisme opiniâtre avec élongation trachéale et rhumatisme déformant du ruban de son chapeau. Ce crétin pique soudain une crise hystérique parce qu'un cacochyme lui pilonne son tylosis gompheux, puis ayant déchargé sa bile il s'isole pour soigner ses convulsions. Plus tard je le revois, hagard devant un lazaret, en train de consulter un charlatan au sujet d'un furoncle qui déparait ses pectoraux. [1982 :132]

Cet exercice peut dérouter le lecteur conventionnel, qui n'a aucune connaissance ou qui n'est pas familiarisé avec le domaine sanitaire, puisque le vocabulaire utilisé appartient à un registre sanitaire technique. Ensuite, la compréhension de certains concepts peut demander l'aide d'un dictionnaire. De plus, l'histoire trivial et banal se déroule par le biais de métaphores et de comparaisons dans lesquelles le champ lexical de la santé est inclus. Par exemple, pour

²³ Mot d'origine savante, du grec ; sa formation est composée de « dia- » (διά) → à travers // « -stratos » (στρατός) → strate. Donc, à travers les strates.

²⁴ Argot utilisée par les bouchers à Paris depuis le XIXe siècle. Formation : Mot original → *Boucher* supprimer le « b » et le mettre à la fin : *oucherb* → ajouter un « L » au début : *loucherb* → ajouter un suffixe : *loucherbem*

décrire le personnage au cou allongé, Raymond Queneau indique qu'il souffre d'une « élongation trachéale et rhumatisme ». Ces formulations peuvent paraître excessives au lecteur moyen, mais elles prennent une dimension plus comique pour une personne qui aie un niveau élevé de connaissances en la matière.

En ce qui concerne les variétés diaphasiques, elles se manifestent en fonction du contexte de communication et du registre linguistique utilisé. Leur étymologie²⁵ le met également en évidence : il s'agit des formes de langage qui varient selon que le contexte est formel, informel ou neutre. Dans ce cas, dans *Exercices de style*, cette variation est clairement visible dans des exemples tels *Vulgaire*, qui utilise un vocabulaire informel, ou cependant *Lettre informelle*, qui utilise un registre beaucoup plus élevé et formel typique d'une lettre épistolaire classique. À titre d'exemple *Vulgaire*, utilise des néologismes tels que : *voilàtipas passique, ismet, zozo*²⁶ ainsi que des abrègements et des compositions de mots qui évoquent le langage parlé et donc une manière vulgaire de communiquer. Cela montre comment Raymond Queneau adapte la même histoire à des différents registres, illustrant non seulement la richesse expressive du français, mais aussi la relation entre la langue et le contexte. Il convient de noter également qu'un lecteur ayant un niveau de langue très cultivé pourrait ne pas comprendre entièrement les termes utilisés dans *Vulgaire*, car nombre d'entre eux appartiennent à l'argot des jeunes, caractérisé par son économie du langage, sa rapidité d'expression et sa forte oralité.

L'était un peu plus dmidi quand j'ai pu monter dans l'esse. Jmonte donc, jpaye ma place comme de bien entendu et voilàtipas qu'alors jremarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galurin. Je lregarde passque jlui trouve l'air pied quand le voilàtipas qu'ismet à interpeller son voisin. Dites-donc, qu'il lui fait, vous pourriez pas faire attention, qu'il ajoute, on dirait, qu'il pleurniche, quvous lfaites essprais, qu'i bafouille, deummarcher toutltemps sullé panards, qu'i dit. Là-dsus, tout fier de lui, i va s'asseoir. Comme un pied. Jrepasse plus tard Cour de Rome et jl'aperçois qui discute le bout de gras avec autre zozo de son espèce. Dis-donc, qu'i lui faisait l'autre, tu dvrais, qu'i lui disait, mettre un ottbouton, qu'il ajoutait, à ton pardingue, qu'i concluait. [1982 :64]

²⁵ Mot d'origine savante, du grec ; sa formation est composée de « dia- » (διά) → à travers // « -phasis » (φάσις) → forme de parler, expression. Donc, à travers l'expression.

²⁶ Ce sont des Néologismes créés par Raymond Queneau qui imitent le langage vulgaire, ils signifient : « voilà-t-il pas, parce que, il s'est met et concernant « zozo » il s'agit d'un terme péjoratif utilisé pour décrire quelqu'un qui est un idiot.

Enfin, les variétés diatopiques²⁷ désignent les différences linguistiques liées à l'origine géographique des locuteurs. Ces variations reflètent les différentes façons dont une langue peut se manifester selon la région, le territoire ou le pays, influençant le lexique, la prononciation et la syntaxe. Dans *Exercices de Style* sont présents à travers des exercices tels que : « Paysan, Poor Lay Zanglay, Anglicismes ou Italianismes ». Pour expliquer cette variété, nous prendrons l'exemple du « Paysan », une variété linguistique typique du milieu rural :

J'avions pas de ptits bouts de papiers avec un numéro dssus, jsommes tout de même monté dans steu carriole. Une fois que j'm'y trouvons sus steu plateforme de steu carriole qui z'appellent comm' ça eux zautres un autobus, jeun'sentons tout serré, tout gueurdi et tout racornissou. Enfin après qu'j'euyons paillé, je j'tons un coup d'œil tout alentour de nott peursonne et qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas ?un grand flandrin avec un d'ces cous et un d'ces couv-la-tête pas ordinaires. Le cou, l'était trop long. L'chapiou l'avait dla tresse autour, dame oui. Et pis, tout à coup, le voilà-ti pa qui s'met en colère ? Il a dit des paroles de la plus grande méchanceté à un pauv' messieu qu'en pouvait mais et après ça l'est allé s'asseoir, le grand flandrin. [1982 : 147]

Dans cet extrait, les caractéristiques typiques de la variété linguistique rurale peuvent être perçues. D'abord, une phonétique régionale claire, marquée par des transformations phonétiques dues à la fois au passage du temps et à des phénomènes d'économie du langage. Ensuite, un lexique archaïque et régional, composé de termes issus de l'ancien français ou du français dialectal, tels que : « carriole » (pour autobus) « chopiau » (pour chapeau) « zautres » (pour autres) ou « flandrin » (pour désigner un homme de manière péjorative). De même, la grammaire et la syntaxe sont altérées, avec des structures désordonnées et de fréquentes fautes de conjugaison, comme dans « j'avions ». Avec tous ces éléments, Raymond Queneau génère un effet caricatural de ruralisme, qui place le lecteur dans un cadre paysan et le déconcerte à nouveau par un style inattendu. À la lecture de cet exercice, il est facile d'imaginer la scène avec un paysan, épi à la bouche, chapeau de paille et houe à la main, qui raconte sur un ton folklorique l'anecdote banale qui lui est arrivée pendant qu'il montait la « carriole ».

Ces exercices, tout en explorant de différentes variétés linguistiques, révèlent non seulement l'ingéniosité créative de Raymond Queneau, mais aussi ses grandes connaissances linguistiques et littéraires pour les construire avec cette précision. Le lecteur, en lisant ces exercices, peut être surpris de ne pas reconnaître le registre utilisé, car il peut s'agir d'un argot auquel il n'est pas habitué ou dont il n'a jamais entendu parler, ce qui l'obligerait à faire des

²⁷ Mot d'origine savante, du grec ; sa formation est composée de « dia- » (διά) → à travers // « -topos » (τόπος) → lieu, région. Donc, à travers le lieu.

recherches sur un site web ou dans un dictionnaire pour trouver une réponse convenable à sa question. Enfin, la cohérence thématique, par opposition à la variation stylistique, démontre la maîtrise de Raymond Queneau des registres, dialectes et argots traités, ce qui apparaît encore plus clairement lorsque l'on analyse en profondeur les exercices.

Finalement, dans l'œuvre, il existe de nombreux exercices liés aux jeux de mots. Comme nous l'avons déjà expliqué dans le cadre théorique et contextuel, l'œuvre de Raymond Queneau est étroitement influencée par l'esprit de l'Oulipo et par les contraintes formelles défendues par ce groupe littéraire. *Exercices de style* n'échappe pas à cette influence, parce qu'il utilise un large éventail de ressources linguistiques et stylistiques : des jeux avec la langue, comme l'inversion et le désordre syllabique mis en évidence dans des exercices tels que : « métathèse », « paragoges », « épenthèses », « prosthèses » ; la répétition intentionnelle de certains éléments lexicaux, par exemple, l'utilisation réitérée d'« alors » ; ou l'inclusion de mots déformés ou tronqués par le biais d'aphérèses, de syncope ou d'apocopes. Ces exercices ont été créés au fil du temps, au fur et à mesure que l'Oulipo se développait et progressait. En effet, Raymond Queneau a été influencé par ces techniques oulipiennes de certains de ses collègues de l'atelier littéraire, comme le lipogramme de son ami Georges Perec, ou les substitutions, toutes deux analysées précédemment et que l'on retrouve dans l'œuvre poétique sous les noms de « Lipogramme » et « Translation »²⁸. Les deux exemples suivants sont présentés de manière abrégée afin de souligner, mettre en évidence et valoriser les procédés exposés.

Lipogramme

Voici. Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long, qui avait sur son caillou un galurin au ruban mou. Il s'attaqua aux panards d'un quidam dont arpions, cors, durillons sont avachis du coup ; puis il bondit sur un banc et s'assoit sur un strapontin où nul n'y figurait. Plus tard, vis-à-vis la station saint-Machin ou saint-Truc, un copain lui disait : « Tu as à ton raglan un bouton qu'on a mis trop haut. » Voilà. [1982 :111]

Translation

Dans l'Y, en un hexagone d'affouragement. Un typhon dans les trente-deux anacardiens, chapellerie modeste avec coréopsis remplaçant la rubellite, couchette trop longue comme si on lui avait tiré dessus. Les gentillesse descendent. Le typhon en quêteur s'irrite contre un voiturier. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un, tondeur pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une placette libre, se précipite dessus. Huit hexagones plus loin, je le rencontre dans la courbe de Roncq, devant la gargouille de Saint-Dizier. [1982 : 110]

²⁸ Lipogramme n'utilise pas la lettre e, la plus utilisée en français, et pour Translation le mot est remplacé par le terme suivant dans le dictionnaire.

Pour conclure, ces exercices ne sont que l'échantillon du répertoire stylistique proposé dans *Exercices de Style*, une œuvre dont je recommande vivement la lecture. Chaque style surprend le lecteur d'une manière différente, et c'est précisément cette capacité d'étonnement constant qui a constitué l'objet de l'analyse de ce TFG et a inspiré notamment cette perception si personnelle. À travers ces exercices, Raymond Queneau révèle non seulement sa créativité formelle remarquable, mais aussi son désir d'explorer les limites du langage et des structures de la narration. Par ailleurs, la complexité de création de chacun de ces textes témoigne de son ingéniosité : il parvient à transmettre la même anecdote simple à travers des formes complètement diverses, sans jamais changer le fil narratif. Il résulte un effet cumulatif dans lequel les styles se confrontent, se combinent et s'enrichissent les uns et les autres, et comme l'histoire est toujours implicite dans l'esprit du lecteur, celui-ci perçoit progressivement toute la richesse expressive de chaque variation. Ces exercices mettent, en effet, en lumière le bagage culturel de l'auteur, qui aborde son œuvre comme un véritable homme de la Renaissance : il ne se limite pas aux ressources linguistiques et littéraires –dont nous avons vu qu'il maîtrisait parfaitement l'usage, compte tenu de son influence sur l'Oulipo– mais il intègre également des références à des domaines variés comme la philosophie, la santé, la gastronomie... Il réussit ainsi à la fois à déconcerter le lecteur en le plaçant dans des registres ou des argots qu'il ne maîtrise peut-être pas, et à lui offrir une expérience intellectuelle et ludique qui traverse de nombreux domaines de connaissance. Tout cela se fait dans un but humoristique, didactique et ironique, dans lequel Raymond Queneau cherche, à travers chaque exercice, à faire sourire le lecteur, à le surprendre, et à stimuler sa curiosité. L'œuvre n'est pas destinée à être lue d'une traite, car cela pourrait s'avérer ennuyeux ou répétitif. Cette production littéraire et esthétique est conçue plutôt comme un passe-temps divertissant, dans lequel le lecteur peut « picorer » quelques exercices afin de passer un bon moment. Donc, *Exercices de style* n'est pas seulement une œuvre littéraire, c'est aussi un exercice d'apprentissage et, surtout, une célébration de la langue et un exemple de la manière dont la littérature peut être à la fois expérimentale, didactique et profondément humoristique. C'est dans cette perspective que l'auteur de ce TFG lui a conçu le titre: *architecte linguistique de l'absurde*.

5. Analyse traductologique de *Ejercicios de Estilo* de Antonio Fernández Ferrer

Le traducteur a une tâche ardue et complexe lorsqu'il est confronté à la traduction d'une œuvre, car il doit être capable de transmettre dans la langue d'arrivée les mêmes sentiments, sensations et intentions que dans la langue de départ, soit : le français vers l'espagnol, en utilisant des ressources semblables, mais adaptées à une langue et à une culture différente. L'objectif est que le lecteur hispanophone éprouve des émotions et des compréhensions équivalentes à celles du lecteur francophone. Cette difficulté dépasse les contraintes stylistiques et poétiques d'un texte littéraire, car la traduction a absorbé d'autres formats très présents dans la civilisation contemporaine : le cinéma, les séries...

La traduction est donc un processus aussi exigeant que créatif, dans lequel il faut trouver des expressions qui véhiculent un sens similaire, malgré les différences linguistiques. Cette tâche se complique encore lorsqu'il est question de jeux de mots, d'expressions idiomatiques ou de références culturelles, dont l'effet de la langue d'origine peut être perdu lors d'une traduction littérale. À titre d'exemple, la phrase emblématique en anglais du petit Bart Simpson [Annexe 6]²⁹, « Eat my shorts », a été traduite en français par « Va te faire shampouiner » et en espagnol par « Multiplícate por cero ». Aucune de ces versions n'est littérale, car une traduction mot à mot donnerait « mangez mon slip » en français ou « cómete mis calzoncillos » en espagnol. Cependant, elles conservent toutes deux le ton insolent et provocateur caractéristique du personnage. La version espagnole introduit une formule mathématique qui suggère l'annulation ou le mépris, réalisant ainsi une adaptation originale qui conserve l'esprit du message, même si elle n'en reprend pas les termes exacts de l'originel. Les décisions de ce type mettent en évidence le talent, la sensibilité du traducteur, qui doit interpréter avec précision l'intention de l'auteur et la traduire dans une autre langue sans perdre l'essence. Dans ce processus, le traducteur devient un pont entre les cultures, capable de recréer le sens, l'ironie ou l'humour du texte source dans sa propre langue.

Un excellent exemple de ce travail se trouve dans la traduction des *Ejercices de style* de Raymond Queneau, sous le nom de *Ejercicios de Estilo*³⁰ [Annexe 7] d'Antonio Fernández Ferrer (1951), professeur au Département de philologie, communication et documentation de

²⁹ Personnage fictif de dessin animé de la série *Les Simpson*, réalisée par Matt Groening en 1989. Il est l'aîné de la famille, connu pour son caractère enjoué et taquin. Il représente l'archétype de l'enfant méchant et désobéissant.

³⁰ Fernández Ferrer, Antonio *Ejercicios de Estilo*, Madrid: Cátedra, 2006.

l'Université d'Alcalá. Dans ce TFG, après avoir expliqué la version originale française, quelques exercices de la version espagnole seront analysés dans le but d'observer comment les défis traductologiques ont été résolus, notamment en ce qui concerne les jeux de mots et les restrictions formelles inhérentes à l'Oulipo. De plus, il sera examiné si cette traduction peut affecter la communication littéraire du lecteur espagnol.

Tout d'abord, l'auteur lui-même déclare dans la préface de son œuvre qu'il n'a pas l'intention de se détourner de Raymond Queneau, en faisant de nouveaux exercices et en détournant ainsi l'attention de son travail. C'est pour cette raison qu'il s'est efforcé d'être fidèle à de nombreux exercices déjà réalisés. Dans ces cas, la traduction n'a pas impliqué de transformations littéraires, linguistiques ou culturelles majeures. Dans d'autres exercices, en revanche, le véritable travail du Fernández Ferrer est évident, car il a dû faire face à d'importants défis d'adaptation afin de maintenir l'esprit et l'effet du texte original, afin que le lecteur espagnol ressente les mêmes sentiments que le lecteur français.

En mi versión he procurado evitar, ante todo, cualquier tentación de querer enmendarle la plana al propio Queneau completando o proponiendo soluciones alternativas cuando no era necesario. Lo cual no resulta fácil en una obra que en todos los sentidos está invitando a la colaboración del lector. Pero los precedentes de las traducciones inglesa, alemana e italiana suponían sendos estímulos alentadores. [1989 :36]³¹

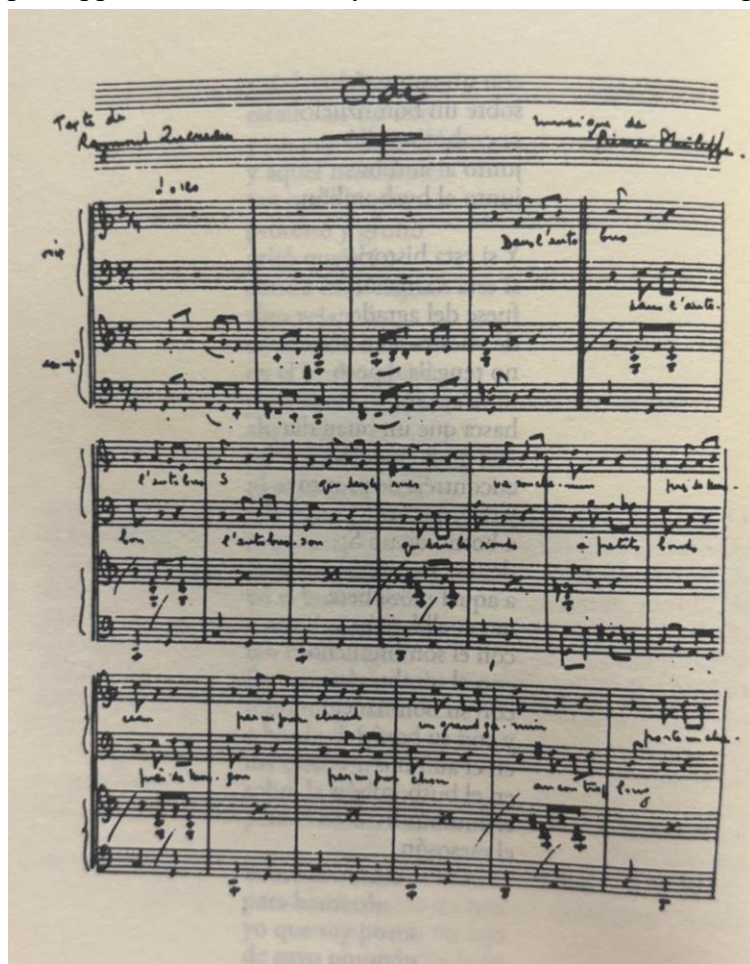
Le traducteur ne cherche donc pas à remplacer l'œuvre de l'auteur original, mais plutôt à la retravailler. Comme il le dit lui-même, il s'agit de « Castellanizar a Queneau » [2006 : 36], c'est-à-dire d'adapter les jeux littéraires de l'auteur français à la stylistique de l'espagnol, et comme on le sait, ce n'est pas une chose facile. Cette difficulté réside dans l'intention de provoquer chez le lecteur hispanophone un effet similaire à celui du lecteur français : le faire rire, le surprendre, générer un sentiment d'étrangeté face aux exercices et même l'amener à consulter le dictionnaire pour comprendre certains termes. Pour y parvenir, le traducteur doit, dans certains exercices, recourir à une traduction libre du texte, soit parce que les jeux de langage sont basés sur un jargon français qui n'aurait pas de sens pour un lecteur espagnol, soit parce que le langage et les métaphores utilisés en français n'ont pas d'équivalent direct en espagnol. Comme c'est le cas avec la phrase déjà expliquée de Bart Simpson.

Afin d'approfondir ce processus, nous examinerons d'abord les principales différences entre l'original et sa traduction, quelques déjà expliqués par l'auteur dans la préface de son

³¹ Fernández Ferrer, Antonio. *Ejercicios de Estilo*, Madrid: Cátedra, 2006:

livre, et puis nous nous concentrerons sur trois exercices spécifiques dont la version a été presque entièrement modifiée. Nous analyserons comment, bien que les mots soient changés, la forme et le contenu original sont préservés.

En ce qui concerne les principales différences entre le roman traduit par Fernández Ferrer et l'œuvre originale, nous pouvons principalement observer des modifications dans certaines expressions ou métaphores, adaptées pour être mieux comprises en espagnol. Ceci est particulièrement visible dans les exercices « Latín Macarrónico » et « Helenismos », dans lesquels le traducteur lui-même signale que : « se trataba de introducir mínimas correcciones imprescindibles en una versión nuestra lengua: así, «eiusdem farinae» («de la même farine») pasa a «eiusdem calagniae» o «estofae».[2006 : 36]. Ensuite, une autre différence significative par rapport à l'œuvre de Raymond Queneau se trouve à la page 116 de la traduction, où l'auteur



inclut l'image d'une partition écrite pour quatre voix. Le texte de Queneau y est présenté comme une mélodie principale, tandis que la deuxième voix entre en canon, accompagnée d'une ligne en clef de fa qui sert d'accompagnement harmonique. Tout au long du livre, la source et la bibliographie de cette partition n'est pas clairement précisée. Cependant, le titre suggère que le texte œuvre de Raymond Queneau, tandis que la musique pourrait être attribuée au « Prince Philippe », bien que la lisibilité de l'écriture rende l'interprétation difficile. L'ajout de cette partition, placée à la fin

de l'exercice d'*Ode* –puisqu'il est présenté comme un complément à celui-ci et non comme un nouvel exercice– ajoute non seulement un nouveau style musical et poétique à l'œuvre, mais aussi une référence stylistique, compréhensible seulement par une niche de personnes qui peuvent lire les portées et sont donc capables de comprendre et d'apprécier la structure musicale, comme c'est le cas de l'auteur de ce TFG.

Par ailleurs, dans certains passages, le traducteur est obligé de remplacer complètement les auteurs cités dans le texte original –comme Racine ou La Fontaine– par des références à des écrivains espagnols, qui partagent un style pareil ou qui sont tout aussi reconnaissables pour le lecteur hispanophone. Cette stratégie vise à préserver l'effet culturel et littéraire de l'original, en l'adaptant au contexte du lecteur cible. Comme le remarque Fernández Ferrer: “Me pareció absurdo traducir la cita de Racine, carente en castellano de la significación que posee para un lector galo y decidí sustituirla por [...] los famosos endecasílabos de [...] Garcilaso.” [2006 :38]. De même, le traducteur met en œuvre une stratégie similaire dans l'exercice Maladroit, où il remplace les références à La Fontaine par une allusion de nature quevedienne : “Me pareció una solución paralela en castellano utilizar los dos primeros versos del archiconocido soneto quevediano.”[2006 :38]. Comme pour les auteurs cités, il en va de même pour les références implicites et les lieux connus qui apparaissent dans le texte original. Par exemple, dans l'exercice de « Maladroit », la maison d'édition *Gallimard*, dont Queneau était membre, est mentionnée, alors que dans la version espagnole cette référence est adaptée à la maison d'édition *Cátedra*, qui est celle qui a publié cette traduction :

Y, pensando que en la calle Sébastien-Bottin estaba Gallimard, precisamente la editora de *Exercices de style* de la que el propio Queneau era secretario general, sólo me quedaba la posibilidad de analogía con la editorial encargada de publicar la versión castellana. [2006 : 38]

Raymond Queneau, lorsqu'il a écrit *Exercices de Style*, était conscient que son lectorat initial maîtriserait plus au moins la langue et la culture française. Il ne s'attendait donc pas à ce que son œuvre soit directement lue par des locuteurs d'autres langues : l'espagnol, l'italien, l'anglais... Il est donc évident qu'il ajoutera des références et des implicites connus du lectorat français. Quant à Fernández Ferrer, il traduit pour un lectorat non francophone, en adaptant le texte à l'horizon d'attente³² de ses lecteurs hispanophones. C'est pourquoi il est nécessaire de modifier certaines références culturelles ou certains auteurs afin de conserver l'effet original en le rendant accessible et significatif dans la nouvelle langue.

Cependant, il existe des cas où le texte original est intraduisible au sens strict. C'est alors que le traducteur adopte un rôle plus proche de celui d'un auteur littéraire. C'est notamment le cas des textes basés sur l'argot ou les jeux linguistiques, comme les exercices « Loucherbem » ou « Javanais », que Fernández Ferrer remplace respectivement par l'argot

³² Ce concept sera expliqué plus tard, dans l'étude de la communication littéraire.

« del rollo » et l'argot enfantin « ticantilititi », illustrant cette difficulté. Un problème semblable se pose avec les textes poétiques, où la traduction littérale peut être impossible ou le sens et la musicalité d'origine peuvent être complètement perdus. Fernández Ferrer l'indique ainsi : «Obviamente todo esto era intraducible en castellano, y no me quedó más opción que construir un «Pasota» [...] como caricatura un tanto sainetesca del argot del «rollo». [...] Entre los procedimientos posibles [...] he escogido el lenguaje tradicional en «ti» de los juegos infantiles españoles» [2006 : 37]. Pour mieux comprendre cette situation, nous analyserons trois extraits dans lesquels la traduction change complètement, tout en conservant l'identité littéraire et humoristique de l'œuvre.

5.1. Comparaison contrastive de certains cas.

Afin de corroborer le travail du traducteur-auteur créatif, trois exemples marquants seront analysés : « el soneto », « el pasota » et « el paleta ».³³

En ce qui concerne le sonnet, la principale différence entre le sonnet espagnol et le sonnet français réside dans la métrique de ses vers. Alors que le sonnet espagnol est composé de vers hendécasyllabiques, c'est-à-dire de onze syllabes métriques, le sonnet français utilise des vers alexandrins, qui se composent de douze syllabes divisées en deux hémistiches de six syllabes chacun, séparés par une césure. Cette différence rythmique a une influence significative sur la musicalité et le rythme interne des poèmes dans chaque langue. Néanmoins, malgré cette variation métrique, les deux types de sonnets ont une structure commune : ils sont composés de quatorze vers répartis en deux quatrains et deux tercets. Quant au schéma de rimes, il est également similaire, avec la combinaison fréquente ABBA ABBA BCC BCC BCC, ou l'une de ses variantes.

Fernández Ferrer a donc bénéficié d'une grande liberté créative pour composer ce sonnet entièrement nouveau. De sorte que son processus créatif est particulièrement exigeant, puisqu'il doit transmettre un message équivalent à celui du texte original, mais dans des marges formelles fixes. En comparant les deux poèmes, il est évident qu'il ne s'agit pas d'une traduction littérale, car dès le premier vers, des différences évidentes apparaissent. À titre d'exemple, dans les deux premiers vers Fernández Ferrer indique : « Subido al autobus, por la mañana // Entre golpe, cabreo y apretón, » tandis que Raymond Queneau illustre : « Glabre de la vaisselle et tressé du bonnet // Un paltoquet chétif au cou mélancolique ». D'une part, les vers espagnols placent le lecteur directement dans le contexte de l'action ; d'autre part, les vers français

³³ Tous les extraits sont tirés de Fernández Ferrer, Antonio. *Ejercicios de Estilo*, Madrid : Cátedra, 2006.

décrivent le personnage à la fois physiquement et stylistiquement. Cela se reflète encore dans le reste des vers. Voici une preuve, dans laquelle les deux sonnets des deux livres sont inclus pour votre plaisir de lecture³⁴.

Subido al autobús, por la mañana,	Glabre de la vaisselle et tressé du bonnet,
Entre golpe, cabreo y apretón,	Un paltoquet chétif au cou mélancolique
Me encuentro con tu cuello y tu cordón,	Et long se préparait, quotidienne colique.
Lechuguino chuleta y tarambana.	À prendre un autobus le plus souvent complet.
De improviso y de forma un tanto vana,	L'un vint, c'était un dix ou bien peut-être un S.
Gritando que te ha dado un pisotón,	La plate-forme, hochet adjoint au véhicule,
Provocas a un fornido mocetón	Trimbalait une foule en son sein minuscule
Que por poco te zurra la badana.	Où des richards pervers allumaient des londrès
Y vuelvo a verte al cabo de dos horas	Le jeune girafeau, cité première strophe,
Discutiendo con otro pisaverde	Grimpé sur cette planche entreprend un péquin
Acerca del gabán que tanto adoras.	Lequel, proclame-t-il, voulait sa catastrophe,
Él critica con saña que remuerde;	Pour sortir du pétrin bigle une place assise
Tú te enojas, fastidias y acaloras	Et s'y met. Le temps passe. Au retour un faquin
Y, por toda respuesta, exclamas: «¡Merde!	À propos d'un bouton examinait sa mise.
[2006 :106] ³⁵	[1982 :85] ³⁶

Ensuite, nous poursuivrons la création de l'exercice de style « Pasota » ou « del rollo ». Cette création littéraire est faite pour remplacer l'exercice du « Loucherbem » compte tenu de l'incompatibilité de traduction déjà évoquée. « El Pasota » est une variété diastratique dérivée du « cheli », utilisée dans un registre informel et principalement par les jeunes lors de la « Movida madrileña ³⁷ ». Le « cheli » est défini selon la RAE³⁸ de la manière suivante : “Jerga con elementos castizos, marginales y contraculturales”. De même, la Revista de Estudios y

³⁴ L'auteur de ce TFG, comme Raymond Queneau, est conscient que la personne qui le lit doit comprendre l'espagnol et le français, puisqu'il s'agit d'un travail de traduction, et c'est pour cette raison qu'il invite le lecteur à le faire.

³⁵ Fernández Ferrer, Antonio. *Ejercicios de Estilo*, Madrid : Cátedra, 2006.

³⁶ Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1982.

³⁷ Punto de inflexión entre la sociedad franquista y la nueva sociedad de la democracia, donde la música se convierte en el mejor medio para manifestar las ansias de libertad, justicia y de un cambio político urgente. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Los ochenta en España: La Movida madrileña*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, diciembre de 2014.

³⁸ Real Academia Española. (s. f.). *Cheli*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://dle.rae.es/cheli>

juventud précise: “El «cheli» bebe del argot del hampa y del mundo de la droga, castellaniza palabras procedentes del inglés y del caló y resucita acepciones olvidadas del castellano antiguo”[1987:65].³⁹ Nous pourrions donc dire que le « cheli » est un argot de jeunes caractérisé par son utilisation informelle, marginale et créative, qui incorpore un lexique influencé par d'autres langues telles que le « caló » –une variante du romani– ou l'anglais. Pour l'analyser, l'extrait rédigé par Fernández Ferrer sera mis en évidence :

O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de pirao, con un sombrero cutre, mangui perdido. Y de pronto le dice a un pringa que lo estaba pisoteando, el muy plasta, que le había dejado el pie chungo. De pena, colega. Jo, qué demasiao, qué fuerte. ¡No ves Y en pleno mosqueo, al tío le da corte, pasa total y se larga a sentas-se a toda hostia.
[2006 :134]

Tout d'abord, le fragment est chargé de termes « cheli » qui traversent l'extrait avec des unités lexicales telles que : « colega, ni de coña, curre, alucine, pasote, chorbo, plasta, pirao, cutre, mangui, pringa, chungo, demasiado, mosqueo, corte, a toda hostia » L'équivalent de ces mots dans le langage standard français pourrait être respectivement : « ami, en aucun cas, travail, surprenant, lourd, fou, laid, voleur, victime, mauvais, en colère, honte, très rapide »... De même, le texte incorpore de nombreuses « muletillas » et interjections telles que : « o sea, y yo que, y luego y me veo, y de pronto » toutes typiques de cet argot de la jeunesse. Tous ces mots et expressions jouent un rôle clé dans la construction du registre oral et spontané, car ils reflètent le langage familier des jeunes de Madrid qui appartient à la « Movida Madrileña ». En plus, l'utilisation d'exclamations et d'hyperboles contribue à renforcer le caractère expressif et dynamique de l'extrait, en accentuant encore son ton informel et réaliste. En résumé, l'exercice proposé s'appuie sur une base culturelle implicite dans la tête du lecteur espagnol. Il connaît toutes ces références linguistiques, soit parce qu'il les a lues, senties, entendues, soit même parce qu'il continue à les utiliser dans la vie quotidienne, étant donné qu'il s'agit d'une langue encore largement utilisée aujourd'hui. C'est pourquoi l'exercice de traduction est particulièrement efficace, car il respecte la fonction communicative et culturelle du texte original, en l'adaptant au contexte du lecteur espagnol. Si Fernández Ferrer avait opté pour une traduction littérale du « Loucherbem », non seulement une grande partie du sens du texte aurait été perdue, mais le lecteur espagnol n'aurait pas pu l'interpréter, car les références culturelles

³⁹ Rodríguez González, Félix. *El lenguaje pasota, espejo de una generación*. Revista de Estudios de Juventud, Ministerio de Cultura, junio de 1987

et linguistiques sont spécifiques à la culture française. La situation est identique pour le lecteur francophone, qui ne comprendrait pas immédiatement le registre « cheli » ou « pasota », car il s'agit d'un code linguistique de la culture espagnole.

Enfin, le dernier exercice proposé à l'analyse est le « Paleto », que nous avons déjà analysé en langue française, mais que nous allons maintenant analyser dans sa traduction espagnole.

Pos aunque no tenia encasi niun rial ni desos cachocartones pal viaje ni ná, me subí ala camioneta. Abrego questaba drento del carromato queicen en la capital autobús, tuavía pude ir sentao ytó aunque to repretao, medio ringao y to tieso. Pos tuve de pagar y con pacen-cia me pongoservar al personal cabía alrededor, yascucha, pos no me veo un cangallón con un cacho guito asurdo del to. No sus figuráis que piazto pescuezo tenía. Una risión. El sombrero con una guita tren-zá lo mesmo que la dun melitar, tiaseguro. [2006 :152]

Le titre lui-même nous donne une indication de ce que nous allons trouver en lisant cet exercice. Selon la RAE⁴⁰ un « paleta » est : «dicho de una persona: rústica y sin habilidad para desenvolverse en ambientes urbanos». En d'autres termes, une personne qui n'est pas habituée à la vie urbaine, à sa culture et à sa langue. Cette définition précise le ton et l'intention de l'exercice, qui repose sur une représentation caricaturale d'une personne qui vit au village. Par ailleurs, en ce qui concerne l'analyse lexicologique il est remarquable que l'auteur n'ait pas utilisé une traduction mot à mot du texte original, car cela serait totalement irréalisable et inefficace du point de vue de la compréhension et de la communication littéraire. Néanmoins, le traducteur déploie un large répertoire lexical et référentiel qui se réfère au milieu rural espagnol, en utilisant un argot qui évoque le discours des zones moins urbanisées. L'une des principales caractéristiques de ce type de lexique est l'utilisation fréquente d'abréviations d'apocopes et d'aphérèses, qui donnent lieu à des néologismes populaires et provoquent de nombreuses altérations et écarts aux normes grammaticales de l'espagnol. Ces écarts, par rapport à l'espagnol normatif, peuvent être interprétés comme une façon de parler associée aux personnes qui habitent dans de milieux ruraux et qui ont reçu une instruction moins formelle que les personnes qui habitent dans des zones urbaines. Cette caractéristique se manifeste dans les formes lexicales déformées qui, comme dans le cas de la langue « pasota », cherchent à économiser la langue par le biais des abréviations. Quelques exemples de ce type de lexique seraient : « Pos, queicen, ytó, pongoservar, cabía, yascucha, del to, no sus, piazto, dun,

⁴⁰ Real Academia Española. (s. f.). *Paleto*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://dle.rae.es/paleto>

tiaseguro ». Sa version espagnole dans le registre standard serait : « Pues, que dicen, y todo, pongo a observar, que había, y escucha, del todo, no os, pedazo de un, te aseguro ». Ces mots et expressions témoignent de la grande oralité du texte, qui évoque ainsi la ruralité, et par conséquent la même référence à l'homme à l'épi dans la bouche, que le lecteur français avait à l'esprit en lisant l'œuvre originale de Raymond Queneau.

Comme le montrent ces trois exemples, et bien d'autres qui pourraient être analysés, on peut affirmer que la forme et le message de la traduction d'Antonio Fernández Ferrer restent fidèles à l'esprit de l'œuvre de Queneau. Pour ce faire, le traducteur n'hésite pas à créer et à élaborer ses propres ressources qui cherchent à déconcerter le lecteur de la même manière que le texte original. En même temps, il convient de souligner l'énorme défi intellectuel et traductologique que représente ce travail, qui exige une connaissance approfondie de la langue, des variétés dialectales et de la culture du pays d'accueil. Grâce à cette adaptation, le traducteur parvient non seulement à transmettre le contenu, mais aussi à préserver le caractère ludique, irrévérencieux et provocateur de l'œuvre originale. Fernández Ferrer, comme Raymond Queneau dans son contexte, fait preuve d'une remarquable capacité d'invention et d'adaptation pour « Castellanizar » l'un des auteurs les plus complexes à traduire, si je puis dire, de la littérature contemporaine.

Cependant, je me pose la question suivante : ces traductions conserveraient-elles la même forme, la même richesse expressive et la même profondeur si elles étaient réalisées à l'aide d'outils automatiques ou de ressources de traduction en ligne ? La réponse à cette question pourrait ouvrir un nouveau champ d'étude, peut-être le sujet d'un de mes futurs projets de recherche, mais je pense qu'il est important de la laisser en guise de réflexion finale et que vous, en tant que lecteurs, vous vous posiez la même question.

6. La communication littéraire dans les deux œuvres

Après avoir analysé ces deux œuvres, il s'agira d'identifier et d'expliquer en quoi consiste la communication littéraire, ainsi que les différents facteurs qui y participent. En plus, on évaluera si cette communication s'établit réellement entre l'auteur et le lecteur. Pour ce faire, une étude sera menée auprès de trois personnes qui répondront à une série de questions basées sur leur expérience de lecture de l'œuvre *Exercices de Style* ou sa traduction en espagnole *Ejercicios de Estilo*. Leurs réponses permettront de déterminer si la communication littéraire se manifeste de la même manière chez un lecteur espagnol et chez un lecteur français.

6.1. Cadre théorique

D'abord, le cadre théorique qui sous-tend cette étude de lecteur est basé sur les cadres de l'esthétique de la réception. Cette théorie est née des travaux de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss [Annexe 8], qui ont fait partie de l'école de Constance et ont, à leur tour, été les élèves de Shaun Gallagher, le théoricien qui a promu l'herméneutique. Les deux ont proposé de nouvelles façons de comprendre et d'appréhender la lecture, en soulignant l'importance du rôle du lecteur. Hans Robert Jauss l'énonce de la manière suivante : « Dans le « triangle » constitué par l'auteur, l'œuvre et le public, les normes reconnues aussi bien que les règles immanentes sont un point de référence essentiel qui influence de façon déterminante la réception de l'œuvre. [...] La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. » ⁴¹ [1978 : 45]

Le rôle actif du lecteur est essentiel lors de la lecture d'une œuvre, car il joue un rôle fondamental dans le processus de communication littéraire, sans lequel l'œuvre n'aurait aucun sens. Elle serait écrite donc en vain et resterait inerte. À partir de cette idée fondamentale, deux théories, qui concernent le rôle du lecteur, seront abordées pour après mieux comprendre la communication littéraire : celle de l'horizon d'attente formulée par Hans Robert Jauss et celle du lecteur implicite, développé par Wolfgang Iser.

D'abord, l'horizon d'attente est défini par Jauss de la façon suivante :

⁴¹ Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978,.

L'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. [1978 :49]

L'horizon d'attente, ce sont les références, pensées, connaissances et comportements préconçus que le lecteur a avant de lire un livre. Ce bagage conditionne la manière dont il percevra le livre : comme une grande œuvre ou, au contraire, comme un ennui. Cet horizon d'attente a également une influence directe sur le succès ou l'échec d'un livre, puisqu'il peut en faire un « best-seller » ou le faire passer inaperçu. Bien que l'on dise souvent « qu'il ne faut pas juger un livre à sa couverture » ou que « la beauté se trouve à l'intérieur », la vérité est que le titre, la couverture et les critiques précédentes sont les premiers éléments que les lecteurs reçoivent et qui façonnent leurs attentes. Aujourd'hui, ce phénomène est accentué par la prolifération des critiques sur les réseaux sociaux, les blogs ou les médias spécialisés, qui agissent comme des filtres préliminaires avant même d'ouvrir la première page d'un livre, d'écouter une chanson ou de regarder un film. Pour vous donner un exemple illustratif, si l'on vous propose un livre intitulé *Pirates des Caraïbes* [Annexe 9], vous vous attendez, en tant que lecteur, à une histoire pleine d'aventures, de pirates, d'amour, de chasses au trésor, de tromperie, de trahison, de vengeance... Et d'une foule d'autres idées auxquelles je ne peux pas penser parce que je ne suis pas dans votre tête. Ces associations vous inciteraient à le lire avec enthousiasme, en pensant qu'il sera passionnant. En revanche, si l'ouvrage s'intitule *Exercices de style*, il est possible que personne n'en ouvre une page parce qu'il y verrait un livre ennuyeux d'exercices pour apprendre et améliorer le français. Pour répondre à ces hypothèses, nous demanderons aux trois personnes concernées ce qu'elles attendent en lisant le livre ou ce qu'elles pensent que le livre raconte. En bref, l'horizon des attentes montre que la lecture ne part pas de rien, mais qu'elle est profondément conditionnée par des facteurs préexistants, tant internes qu'externes.

Le lecteur implicite n'est pas non plus négligeable, comme le définit Wolfgang Iser:

Si vraiment les textes ne disposaient que des significations produites par l'interprétation, le lecteur n'aurait plus grand-chose à faire. Il ne pourrait qu'accepter ou refuser ces significations. Pourtant, ce qui se joue entre le texte et le lecteur dépasse largement une simple sommation à répondre par oui ou non. Il est certes difficile de percer ce processus ; on peut se demander s'il est même possible d'avancer quoi que ce soit sur les interactions extrêmement diverses qui surviennent entre le texte et son lecteur sans sombrer dans la spéculation. Mais, en même temps,

il faut bien dire qu'un texte ne commence à vivre réellement que lorsqu'il est lu. Il est par conséquent nécessaire d'examiner comment le texte se déploie à travers la lecture. [2012 :8]⁴²

Le lecteur implicite ne concerne pas un lecteur réel, avec son nom et son prénom, mais un lecteur idéal que l'auteur a en tête lorsqu'il écrit. Il s'agit de celui qui sera capable d'interpréter le texte tel qu'il a été conçu, en saisissant ses nuances, ses lacunes et sa logique interne. Cela se produit en raison des implicites, des idées qui ne sont pas exprimées, mais que l'on peut comprendre, inférer ou sous-entendre en fonction du contexte. Ceux-ci ne peuvent pas être compris qu'en fonction des cadres mentaux. Si le lecteur partage les mêmes références culturelles, sociales, économiques avec l'auteur, le message sera compris naturellement sans qu'il soit nécessaire de l'expliquer. Par exemple, comme illustré dans les autres sections, on a dit que Raymond Queneau écrivait ces exercices parce qu'il savait que son lecteur était un lecteur français qui connaissait la culture française. Pour lui, c'est son lecteur implicite, alors que pour Fernández Ferrer, il sait que son lecteur sera quelqu'un qui parle espagnol et qui comprend ce qu'est l'argot « cheli », en termes d'exemple, sans avoir besoin de l'expliquer, étant donné l'implicite entre les deux. Par ailleurs, cette figure guide les décisions de l'auteur au cours du processus créatif, par exemple lorsqu'il se dit : « si j'écris ceci comme ça, cela risque de ne pas être compris ; je ferais mieux de le formuler différemment ». Le lecteur implicite fonctionne donc comme un guide structurel, qui aide à façonner le texte de manière que la communication littéraire soit efficace.

6.2. La communication littéraire

Maintenant que ces deux concepts clés ont été expliqués, nous allons nous concentrer sur ce qu'est la communication littéraire, comment elle se forme et qui la forme.

Il est bien connu la situation de communication orale, dans laquelle il y a un émetteur, un récepteur, un code, un canal, un message et un contexte. C'est cette situation qui donne naissance à la situation de communication entre locuteurs. Cependant, lorsqu'on écrit un livre, on trouve également une situation de communication entre l'auteur et le lecteur. Pour mieux le comprendre nous expliquerons tous les facteurs qui influencent le travail, par le rôle actif de la lecture dans *Exercices de Style* et sa traduction en espagnole.

⁴² Iser Wolfgang, , *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, 1970 traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012

- L'Émetteur est l'auteur du livre, en l'occurrence Raymond Queneau. C'est celui qui va écrire le livre, celui qui va mettre son esprit au service d'une plume, d'un crayon ou d'un clavier. Son intention est de provoquer une réaction chez le lecteur, de le faire réfléchir, de l'amuser ou même de le déconcerter, comme c'est souvent dans cette œuvre singulière.
- Le récepteur sera le lecteur : la personne qui lira ce que l'auteur a écrit. Néanmoins, deux idées apparaissent ici, d'une part le déjà expliqué lecteur/récepteur implicite qui va comprendre et compléter le message. D'autre part, le lecteur réel qui sera, à son tour, un récepteur potentiel, puisque l'auteur ne sait jamais à qui il va s'adresser : à un enfant, un adulte, un adolescent, une femme, un homme. Il sait seulement qu'il partagera le même canal pour comprendre le message.
- Le message est l'information que l'auteur veut donner au récepteur, dans ce cas les mots écrits qui composent les 99 exercices de style. Le message se distingue par le fait qu'il est unidirectionnel, le récepteur ne peut pas répondre à l'émetteur, comme c'est le cas dans la communication orale. Par ailleurs, il est normalement très élaboré et il n'est pas improvisé, mais il est pensé et raisonné, et surtout, dans cet œuvre.
- Le code est la langue utilisée par l'auteur –français– pour s'adresser au lecteur. Les deux doivent le partager pour que le message soit transmis.
- Le canal sont les moyens par lesquels l'auteur et le lecteur entrent en contact et donnent naissance à la situation de communication littéraire : le livre imprimé ou digital.
- Le contexte est l'ensemble des circonstances qui entourent à la fois la production et la réception de l'œuvre. C'est là que réside une différence essentielle : alors que l'auteur écrit à un moment et dans un lieu précis, le lecteur peut lire l'œuvre des années, même des siècles plus tard, dans un environnement complètement différent. Chaque lecteur a une histoire personnelle, un contexte culturel et émotionnel qui lui est propre et qui influe sur l'interprétation du message. Quelques exemples permettent d'illustrer ce propos. Si un enfant de six ans, qui commence à lire, reçoit cette œuvre comme une lecture, il la rejettera probablement ou ne la comprendra pas. En revanche, un lecteur familier du mouvement OuLiPo et de ses jeux formels et mathématiques l'appréciera probablement comme une expérience brillante et sera fasciné par sa complexité. De même, un lecteur adulte sans formation spécifique pourra être amusé par les premiers exercices mais se désintéresser d'elle lorsqu'il trouvera les répétitions trop denses.

C'est sur la base de cette explication que je souhaite vérifier si cette œuvre a la même influence sur un lecteur espagnol que sur un lecteur français. Avant de réaliser l'étude, plusieurs questions me sont venues à l'esprit : auront-ils les mêmes sentiments et émotions, aimeront-ils l'œuvre, que penseront-ils avant de la lire... ? Pour répondre à ces questions, j'ai recherché quatre profils différents d'expérience de lecture. Premièrement, l'expérience de lecture de mon père qui a une grande connaissance de la lecture et de la culture espagnole, ensuite mon ami nantais Emmanuel, qui n'est pas un lecteur passionné, mais qui aime les films qui brisent le quatrième mur. Enfin j'ai considéré l'opinion de mon frère et ma propre expérience de lecture.

Les trois sujets, à l'exception de moi-même, ont lu les trois passages analysés ci-dessus (Paysan/Paleto, Loucherbem/Pasota et Sonnet/Soneto), bien qu'ils en aient pris d'autres par curiosité. Ensuite, ils ont répondu aux questions suivantes sur la base de ce qu'ils avaient lu. Les questions et les réponses ont été posées oralement, et les réponses présentent donc des caractéristiques de l'oralité, notamment des répétitions, des tournures familières... Il convient également de préciser que les réponses de Emmanuel seront rédigées en français et celles de mon père et de mon frère le seront en espagnol. Quant à celles de mon père et mon frère, elles ne seront pas traduites, car il s'agit du véritable témoignage et nous ne voulons pas enlever la paternité de chacun d'entre eux. Enfin, les réponses de mon frère n'ont pas été posées question par question, mais sous la forme d'un paragraphe complet, dans lequel il répond directement à l'ensemble des questions.

6.3. Témoignages et opinions

Les questions posées :

1. Qu'avez-vous pensé de cette pièce ? L'avez-vous trouvée répétitive ? L'avez-vous aimée ?
2. Quel est l'exercice qui vous a plu le plus ? Pourquoi ? Et quel est celui qui vous avez aimé le moins ?
3. Avez-vous compris toutes les références de certains des exercices proposés pour la lecture, Pasota/Loucherbem, Paleto/Paysan et Soneto/Sonnet ?
4. De quoi pensez-vous que le livre parlait lorsque vous avez lu le titre et vu la couverture ?
5. L'un des exercices a-t-il modifié votre perception de l'histoire ?
6. Quels sentiments avez-vous éprouvés en lisant l'ouvrage, avez-vous tourné rapidement d'une page à l'autre lorsque vous ne compreniez pas ?
7. Recommanderiez-vous cette lecture à d'autres personnes ?

6.3.1 Réponses de mon père :

1. “Se trata de una formula interesante ya que cuenta diversas formas de contar una misma historia. Me parece una forma divertida de dar visión a una pequeña historia, hablando todos con exclamaciones, de forma exagerada, con la utilización del cheli, con la formula del paisano, la cual me recordaba al lenguaje que utilizaba mi padre en el pueblo [...] Nos pasa lo mismo con la vida, la historia es la misma, es como el teléfono escacharrado, pero la gente le puede poner un énfasis muy diferente a contarlo de una forma muy humorística a una forma extralarga, a través de pelos y señales. Me ha gustado mucho, es un libro de entretenimiento, para divertirse. Es como los libros de cómo bajar barriga, más que un libro de una historia contada. Me ha recordado el estilo a cuando cantábamos en el campamento... tengo una hormiguita en la pancita, y luego se canta con la a, con la e, con la i. Una misma canción, pero cantada de formas diferentes.

2. “El ejercicio que más me ha gustado ha sido el del “Paisano” como ya te he dicho, al igual que el de las interjecciones por como con simples onomatopeyas, puede recrear la historia fielmente. No ha habido ninguno que no me haya gustado, pero si que es cierto que algunos los pasaba rápido, porque no me parecían muy relevantes.”

3. “He entendido casi todo, ya hay algunas fórmulas que no tienen sentido, y como no las entendía pues no las leía. Sin embargo, el libro me ha picado a la hora de leer. No me he leído las 99 formas diferentes, pero en principio me dijiste que me leyera 3-4 y me he leído 40-50. Si bien es cierto, es lo que te he dicho antes, ha habido ejercicios que los pasaba rápido. En cuanto a los 3 que me mandaste leer, todas las referencias las había entendido a la perfección por lo que yo he vivido, que en algún momento he escuchado y entendido alguna de esas palabras.”

4. “Pues al principio pensaba que era un manual de algo, de cómo hablar bien, de cómo utilizar bien el español. Es un libro como si fuera las 1001 formas de contar mi vida. Esa era mi primera idea cuando me diste a leer el libro.”

5. Sí y no, hay partes de la historia incluso, en las partes cortas, hay cosas que no cuentan en la parte principal de la historia. Hay cosas que ni te enteras, dices ah coño era por esto era por lo otro. Este señor va al autobús porque estaba enfadado o porque venía de tal, te vas enterando de cosas. Es evidente que, si el primer ejercicio que leo es el de las onomatopeyas que te he dicho antes, pues no voy a entender nada la historia y necesitaría otro ejercicio para completar esa información.

6. Diversión a veces me he sentido un poco raro, otras veces me ha provocado risa o me he quedado anonadado ante los nuevos estilos. Me he reído con algunos y lo más importante me ha picado a la hora de seguir leyendo algún ejercicio más.

7. Si por qué no. Si quieren pasarse un rato divertido.

6.3.2 Réponses de mon copain Emmanuel :

1. Globalement ouais, Je l'ai trouvé intéressante et presque j'ai kiffé chaque ligne, mais c'est un peu chélou au début. Je me demandais, pourquoi ce gars fait ça ? En plus, je la trouve évidemment répétitif hein. Mais, c'est bizarre parce que la même anecdote change selon le style. Parfois hyper drôle, parfois sérieux, parfois incompréhensible.

2. L'exercice que j'ai plus aimé franchement est celui du « Loucherbem » parce qu'il m'a touché perso : Mon grand-père était bucher et parfois il parlait cet argot. Quand j'ai lu ce passage, j'ai eu l'impression d'entendre sa voix. Concernant le moins, alors là je crois le sonnet, parce que je n'aime pas la poésie et les rimes, et je suis pas trop sensible aux trucs classiques.

3. Pas toutes, y'a des styles très érudits qui font partie d'argots que je ne connais pas, mais d'autres, comme le « Loucherbem », que j'ai déjà mentionné, m'ont semblé intéressants, car mon grand-père le parlait.

4. Un bouquin un peu scolaire ou technique comme un livre de grammaire, ou de comment apprendre à écrire le français. Le mot exercices me fait penser à un cahier de l'école, tu vois ?

5. Bien sûr, ouais. Chaque version fait naître une autre émotion et donc une perception différent de l'histoire.

6. Un mélange de sentiments, amusement, éloignement, agacement, admiration ... Parfois je disais, bon ce style ce n'est pas pour moi passons au suivant !

7. Oui pourquoi pas.

6.3.3 Réponses et opinion de mon frère :

“No tenía constancia de la obra antes de hablar contigo y así de primeras decir que es atípica, desde luego que si no es por recomendación no creo que hubiese entrado en mi biblioteca personal, ya que se sale de los márgenes normativos de narración y en primera instancia no llama su lectura en los primeros 5-10min de revisión. Sin embargo, después de prestar un poco más de atención y detenimiento en las partes vas entrando al juego del autor y hasta te despierta curiosidad ver que va a variar esta vez. Es entonces cuando empiezo a reflexionar e ir un poco más allá de la mera historieta. Explicar algo cotidiano sin ningún tipo de relevancia cambia drásticamente según la persona, no solo teniendo en cuenta el bagaje cultural de la persona (como en los ejemplos de argot cheli o el de clase popular) sino también atendiendo a la propia psicología del emisor. Una persona interesada por los zapatos hace más hincapié en la parte descriptiva de la prenda y otro más interesado en la economía menciona el tener que pagar el bus. Curiosamente, cuando termine de leerlo, salí también a comprar al supermercado, algo cotidiano, y tuve un momento de reflexión de pensar como contaría esto yo ¿Con que perfil me quedaría? La verdad comparada con otra literatura más clásica se queda lejos andar pensado en el protagonista, el malo y el nudo. Pero empecé con un poco de escepticismo y creo que, si que conseguí entrar un poco en hilo narrativo, sutil que tiene. A la última pregunta que me haces sobre la recomendación, no sabría decirle, me parece que tiene un fin académico claro, pero a nivel divulgativo me parece demasiado complejo y poco llamativo para el público generalista.”

6.3.4 Mon opinion :

Sans avoir besoin de répondre à nouveau aux questions, car cela semble un peu répétitif, et je ne veux pas produire le même effet que Queneau, je voudrais ajouter que, comme l'ont exprimé mon père, mon copain Emmanuel et mon frère, j'ai beaucoup apprécié ce livre. Chaque exercice m'a fait rire d'étonnement, et j'ai tiré mon chapeau à une telle capacité et démonstration d'ingéniosité. Chaque fois que je lisais un exercice, je me disais littéralement : « Quel salaud, comment il fait ça ! » Il est évident que, grâce à ma formation, j'ai une meilleure connaissance de cette branche de la littérature et il y a des jeux stylistiques ou même des exercices qui sont influencés par l'Oulipo que je comprends parfaitement parce que je les ai étudiés en profondeur. Cela m'a permis de comprendre encore mieux les références et d'admirer encore plus son grand travail remarquable et sa créativité déployée dans chaque exercice. Je partage tout à fait l'idée que la première fois que l'on m'a présenté ce livre en classe avec mon professeur de langue, j'ai

pensé, comme le reste des camarades et les deux sujets qui ont donné leur avis, qu'il s'agirait d'un livre de grammaire et je l'avais classé dans la catégorie des livres ennuyeux. Au-delà de tout cela, lorsque j'ai ouvert et lu les trois premières pages, je me suis rendu compte que je m'étais lourdement trompé. Aujourd'hui, des années plus tard, je termine avec enthousiasme l'étude de cette grande œuvre littéraire en faisant ce TFG.

6.4. Résultats et conclusions :

Les trois lecteurs ont trouvé le roman intéressant à lire, même s'il est vrai qu'ils ne pensaient pas qu'il porterait sur ce sujet, étant donné que leur horizon d'attente leur faisait penser que ce livre pourrait être un manuel de grammaire ou un manuel quelconque. Cependant, ils ont été agréablement surpris : certains exercices les ont fait rire, tandis que d'autres sont passés plus inaperçus. Sans aucun doute, ce qu'ils ont tous trois ressenti et vécu en lisant le livre était une désautomatisation du langage⁴³. Ce phénomène se produit lorsque quelque chose dans la lecture nous paraît étrange et nous fait dévier de la lecture automatique. Nous devons le lire deux fois pour le comprendre et pour l'interpréter correctement. Pour que cet effet se réalise, l'auteur/émetteur doit avoir une maîtrise et connaissance absolue des règles grammaticales, de la culture, de l'histoire et de sa propre langue. La désautomatisation ne consiste pas simplement à utiliser quelque chose de différent, mais qu'il s'agit d'une déviation par rapport à l'usage standard. En l'occurrence, dans l'œuvre de Raymond Queneau, cette désautomatisation est constante. Chaque fois que nous lisons un exercice, il est possible d'apprécier de nouveaux détails dans la forme, ce qui éveille la sensation de changements formels et, par conséquent, un effet de surprise, de rire ou d'incompréhension. Cela nous pousse à tourner rapidement la page ou à nous y intéresser davantage, en recherchant les informations dans les dictionnaires ou sur Internet.

Pour métaphoriser cela, puisque c'est quelque chose de typique chez les Oulipiens, nous continuons avec la référence au jeu de l'autobus de Raymond Queneau. Nous pourrions dire que l'ouvrage lui-même est un bus désautomatisé dans lequel chacun des 99 exercices est un arrêt du bus et chaque arrêt produira un détour et donc un décalage linguistique, dans lequel vous ressentirez du rire, du décalage, de l'incompréhension ou même de l'épuisement à la lecture.

⁴³ Concept créé par les formalistes russes au 20^{ème} siècle

En conclusion, comme nous l'avons observé, les trois lecteurs ont éprouvé les mêmes effets et les sentiments au cours de la lecture, et leur horizon d'attente était assez proche. Par conséquent, cela nous permet d'affirmer que la communication littéraire est maintenue et reste pratiquement intacte aussi bien pour un lecteur espagnol que pour un lecteur français. Cela a été possible grâce à la traduction d'Antonio Fernández Ferrer, qui parvient à retravailler et à créer certains exercices, dans l'espoir de maintenir le sens original de l'œuvre de Raymond Queneau. Il parvient ainsi à maintenir la forme et le contenu, malgré les différences culturelles et référentielles. Enfin, cette étude pourrait être beaucoup plus riche et approfondie, en corroborant si ce même effet est réussi ou pas dans d'autres traductions : l'anglais, l'allemand, l'italien, le chinois... Il serait intéressant de constater dans quelle mesure les références culturelles, les jeux stylistiques ou les désautomatisations parviennent à dépasser les frontières linguistiques et culturelles, mais toujours en gardant les cadres mentaux de chaque lecteur. Mais, alors ce sera un autre travail à faire !

7. Conclusions

J'aurais pu me servir d'autres formes et formules plus traditionnelles pour conclure ce TFG, en mobilisant les connecteurs habituels de l'écriture française, déjà utilisés dans ce travail, tels que : « pour conclure, enfin, finalement, en somme... », ou encore en adoptant des tournures plus littéraires et décalées comme : « à la lumière de ce qui précède », « fermer le rideau sur cette scène littéraire » ... Mais au-delà de ces aspects formels, je voudrais conclure par un « jusqu'ici » initial et clore mon exposition par un « à bientôt » amical et réfléchi.

Tout d'abord, « jusqu'ici » est arrivé notre parcours dans l'analyse de l'œuvre *Exercices de Style* de Raymond Queneau, au cours duquel il a été vérifié que le processus de communication littéraire entre un lecteur francophone et un lecteur hispanophone est toujours présent et presque identique. L'étude des différents exercices de style et jeux littéraires a permis de démontrer que les sentiments, les sensations et l'étrangeté produits par les désautomatisations continuent d'exercer leur effet sur le lecteur, quelle que soit la langue. Ce phénomène est rendu possible grâce au bon rôle, si je puis dire, du traducteur, en l'occurrence Antonio Fernández Ferrer, qui parvient à élaborer des exercices qui transmettent les mêmes idées et parvient à traduire les techniques et les jeux littéraires de manière semblable. Sans cette adaptation rigoureuse et créative, cette étude n'aurait pas été possible. Cependant, l'hommage de cette œuvre revient au véritable *architecte de l'absurde* de ce jeu littéraire, un mathématicien oulipien, communément appelé Raymond Queneau. Il a su structurer la même histoire à travers 99 contraintes différents afin de créer une œuvre qui est à la fois une véritable exploration du langage et un passe-temps ludique pour le lecteur.

C'est ici que j'aimerais vous convoquer, vous lecteur. Je vous dis « à bientôt », car dans quelques lignes, la conversation littéraire que nous, vous et moi, avons entretenue tout au long de ces pages prendra bientôt sa fin avec un point final. J'espère qu'au-delà de l'analyse, vous avez pu percevoir le fonctionnement de la communication littéraire, celle que nous partageons en ce moment. Je vous dis aussi « à bientôt », au cas où, un jour, à un moment donné, vous seriez à nouveau concerné par ces pages et souhaiteriez parcourir ce TFG pour découvrir Raymond Queneau. Alors nous nous reverrons, et nous entreprendrons alors une conversation. Il s'agit peut-être d'un « à jamais », car nous ne nous reverrons peut-être plus jamais pour une raison ou une autre, mais je crois que mon esprit restera toujours gravé dans votre mémoire.

Je ne me sens pas un Oulipien, mais je me vois comme un apprenti, qui a l'intention de suivre la même route : celle de dérouter le lecteur et, en même temps, de lui faire passer un bon

moment. Je suis convaincu que vous, lecteur, n'auriez jamais imaginé lire quelque chose de ce genre dans un travail aussi formel qu'un TFG. C'est précisément pour cette raison que je crois que les règles sont là pour être transgressées, et qu'il est parfois nécessaire de dépasser certaines limites, afin d'explorer d'autres territoires encore non explorés. En résumé, j'espère que ce travail aura servi non seulement d'outil d'apprentissage, mais aussi d'expérience ludique, voire de passetemps, dans le même esprit que l'œuvre de Raymond Queneau.

Jusqu'ici les deux dernières lignes que vous lirez dans ce TFG, qui marquent non pas sa clôture mais la fin de notre conversation, et c'est pour cette raison que je vous dis : À bientôt !

Point final

8. Bibliographie :

Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. 1923 <https://masterenedicion.com/wp-content/uploads/2016/01/Walter-Benjamin-La-tarea-del-traductor.pdf>

Castille, Jean François. L'esthétique de la réception. *PhiLiA*. 14 de abril 2024 <https://doi.org/10.58079/w83n>

Cervantes, C. C. V. (n.d.). *CVC. Diccionario de términos clave de ELE. Variedad lingüística*. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.htm

Communication, D. (n.d.). *Jauss (Hans Robert) – publictionnaire*. <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/jauss-hans-robert/>

Delisle, Virgine *Raymond Queneau - alalettre*. Alalettre, 4 Noviembre 2023 <https://www.alalettre.com/queneau/?target=Biographie>

Fernández Ferrer, Antonio. *Ejercicios de Estilo*, Madrid: Cátedra, 2006.

Fondation Maison des sciences de l'Homme. *Hans Robert Jauss*. 30 de marzo 2012 <https://journals.openedition.org/trivium/4215>

France Culture.. *“La Disparition” de Perec, un tour de force littéraire* [Video]. 17 de junio del 2022 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0ku1rbjC-U>

Fritsch, F. (n.d.). *CENT MILLE MILLIARDS DE POEMES*. http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_ARTS/hda-litterature/QUENEAU-cent_mille_milliards_de_poemes/cent_mille_milliards.php

Gilli, Yves.. Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser. *Semen*, 1. 1983 <https://doi.org/10.4000/semen.4261>

Girel, Sylvie. *Horizon(s) d'attente* <https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente>

Hevia, Elena *Oulipo: la escritura como juego*. Barcelona 14 marzo del 2017 <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170314/oulipo-perec-queneau-5897204>

Iser Wolfgang., , *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, 1970. Traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard.

Jauss — Equipe Littérature - ifé. (n.d.). <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/h-r-jauss-esthetique-de-la-reception>

Lavergne, P. (n.d.). *L'OULIPO*. <https://www.site-magister.com/oulipo.htm>

Lluch Crespo, Gemma.. La comunicación literaria y el tipo de lector modelo que propone la actual literatura infantil. In *EDUCACION Y BIBUOTECA* (Vol. 105), 1999 https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115462/EB11_N105_P20-27.pdf?sequence=1

López Montagut, Aina.. *Sur les Exercices de style de Raymond Queneau*. Bulletin hispanique. 2013 <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2900>; Doi: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2900>

Nathalie Mauffrey. Exercices de style. Acta fabula : Revue des parutions pour les études littéraires, 2013, 14 (6). <https://u-paris.hal.science/hal-03251141/document>

Macho Stadler Marta, *OuLiPo: juegos matemáticos en la literatura*. UPV/EHU, Bilbao, 5 de julio de 2012. https://www.ehu.eus/~mtwmastm/OuLiPo_Bak2012.pdf

Ouvroir de littérature potentiel. (n.d.). <https://www.ieeff.org/ny628oulipo.html>

OULIPO, *La Littérature Potentielle*. Gallimard, 1973 (2^{ème} édition, Folio, 1988)

Oulipo. (n.d.-b). Oulipo. Ouvroir De Littérature Potentielle. <https://www.oulipo.net/fr/une>

Queneau, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris, Gallimard, 1961.

Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

Queneau, Raymond *Exercices de style* accompagnés de 99 Exercices de style typographiques de Robert Massin, Paris, Gallimard, 1963

Queneau, Raymond. *Le voyage en Grèce*. Paris, Gallimard, 1973.

Reyes, A. *La importancia del rol del traductor*. UIC.MX. 3 de abril de 2025. <https://www.uic.mx/la-importancia-del-rol-del-traductor/>

Rădulescu, V. Contrainte et réécriture-création dans la traduction des Exercices de style de Raymond Queneau. *Translationes*, 9(1), 40–54, 2017. <https://doi.org/10.1515/tran-2017-0002>

Rodríguez González, Félix. *El lenguaje pasota, espejo de una generación*. Revista de Estudios de Juventud, Ministerio de Cultura, N.26, junio de 1987 <http://hdl.handle.net/10045/19441>

Senabre, Ricardo *Lecturas teoría literaria I_ Comunicación literaria*. Lecturas de teoría literaria I: cuadernos pedagógicos, en SISBIB (Sistema de bibliotecas) https://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/libros/literatura/Lect_teoria_lit_I/Comunicacion_Literaria.htm

Sylvia Girel, « Horizon(s) d'attente », dans Anthony Glin  er et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, <https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente>

T  l   Matin - France T  l  visions.. *Visite guid  e - Oulipo, la littérature en jeu(x)* [Video] 2 de febrero del 2015, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=op5lk1wrTQw>

Teoría de la literatura. (n.d.). In Bloque 2. La comunicación literaria. https://www.9h05.com/wa_files/Comunicacio_CC_81n_20literaria.pdf

Una editora. *Lector real, lector impl  cito y narratario*. Una Editora. 2 junio 2022. <https://www.unaeditora.com/tipos-de-lectores/>

9. Annexes

ANNEXE 1 – PHOTO D'UNE RÉUNION DES MEMBRES DE L'OULIPO À BOLOGNE-SUR-MER EN 1975



ANNEXE 2 – SITE INTERNET POR LA CREATION DU SONNET CENT MILLE MILLIARDS DES POÈMES

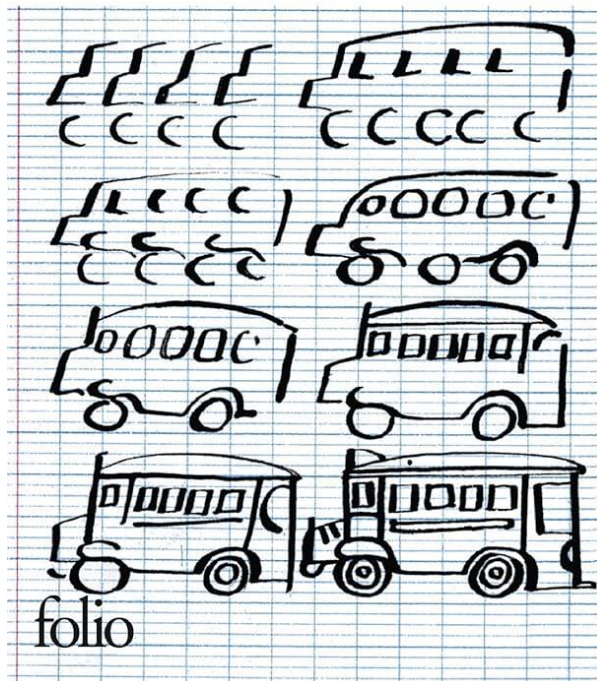
[http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-litterature/QUENEAU-cent mille milliards de poemes/ cent mille milliards.php](http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-litterature/QUENEAU-cent_mille_milliards_de_poemes/cent_mille_milliards.php)

ANNEXE 3 – PORTRAIT RAYMOND QUENEAU



ANNEXE 4- COUVERTURE ET QUATRIEME DE COUVERTURE *D'EXERCICES DE STYLE*

Raymond Queneau Exercices de style



Raymond Queneau Exercices de style

Le narrateur rencontre, dans un autobus, un jeune homme au long cou, coiffé d'un chapeau orné d'une tresse au lieu de ruban. Le jeune homme échange quelques mots assez vifs avec un autre voyageur, puis va s'asseoir à une place devenue libre. Un peu plus tard, le narrateur rencontre le même jeune homme en grande conversation avec un ami qui lui conseille de faire remonter le bouton supérieur de son pardessus. Cette brève histoire est racontée quatre-vingt-dix-neuf fois, de quatre-vingt-dix-neuf manières différentes. Mise en images, portée sur la scène des cabarets, elle a connu une fortune extraordinaire. *Exercices de style* est un des livres les plus populaires de Queneau.

Illustration de Carleman

folio
Texte intégral



9 782070 373635

ISBN 2-07-037363-0 A 37363 catégorie 1

ANNEXE 5 – EXTRAITS COMPLETS ANALYSÉS

Présent

À midi, la chaleur s'étale autour des pieds des voyageurs d'autobus. Que, placée sur un long cou, une tête stupide ornée d'un chapeau grotesque vienne à s'enflammer, aussitôt pète la querelle. Pour foirer bien vite d'ailleurs, en une atmosphère lourde pour porter encore trop vivantes de bouche à oreille des injures définitives. Alors, on va s'asseoir à l'intérieur, au frais. Plus tard peuvent se poser, devant des gares aux cours doubles, des questions vestimentaires, à propos de quelque bouton que des doigts gras de sueur tripotent avec assurance.

Imparfait

C'était midi. Les voyageurs montaient dans l'autobus. On était serré. Un jeune monsieur portait sur sa tête un chapeau qui était entouré d'une tresse et non d'un ruban. Il avait un long cou. Il se plaignait auprès de son voisin des bousculades que ce dernier lui infligeait. Dès qu'il apercevait une place libre, il se précipitait vers elle et s'y asseyait. Je l'apercevais plus tard, devant la gare Saint-Lazare. Il se vêtait d'un pardessus et un camarade qui se trouvait là lui faisait cette remarque : il fallait mettre un bouton supplémentaire.

Passé simple

Je suis monté dans l'autobus de la porte Champerret. Il y avait beaucoup de monde, des jeunes, des vieux, des femmes, des militaires. J'ai payé ma place et puis j'ai regardé autour de moi. Ce n'était pas très intéressant. J'ai quand même fini par remarquer un jeune homme dont j'ai trouvé le cou trop long. J'ai examiné son chapeau et je me suis aperçu qu'au lieu d'un ruban il y avait un galon tressé. Chaque fois qu'un nouveau voyageur montait, ça faisait de la bousculade. Je n'ai rien dit, mais le jeune homme au long cou a tout de même interpellé son voisin. Je n'ai pas entendu ce qu'il lui a dit, mais ils se sont regardés d'un sale oeil. Alors, le jeune homme au long cou est allé s'asseoir précipitamment. En revenant de la porte Champerret, je suis passé devant la gare Saint-Lazare. J'ai vu mon type qui discutait avec un copain. Celui-ci a désigné du doigt un bouton juste au-dessus de l'échancrure du pardessus. Puis l'autobus m'a emmené et je ne les ai plus vus. J'étais assis et je n'ai pensé à rien

Negatives

Ce n'était ni un bateau, ni un avion, mais un moyen de transports terrestre. Ce n'était ni le matin, ni le soir, mais midi. Ce n'était ni un bébé, ni un vieillard, mais un homme jeune. Ce n'était ni un ruban, ni une ficelle, mais du galon tressé. Ce n'était ni une procession, ni une bagarre, mais une bousculade. Ce n'était ni un aimable, ni un méchant, mais un rageur. Ce n'était ni une vérité, ni un mensonge, mais un prétexte. Ce n'était ni un debout, ni un gisant, mais un voulant-être assis. Ce n'était ni la veille, ni le lendemain, mais le jour même. Ce n'était ni la gare du nord, ni la gare du p.-l.- m. mais la gare Saint-Lazare. ce n'était ni un parent, ni un inconnu, mais un ami. Ce n'était ni une injure, ni une moquerie, mais un conseil vestimentaire.

Exclamations

Tiens ! Midi ! temps de prendre l'autobus ! que de monde ! que de monde ! ce qu'on est serré ! marrant ! ce gars-là ! quelle trombine ! et quel cou ! soixante-quinze centimètres ! au moins ! et le galon ! le galon ! je n'avais pas vu ! le galon ! c'est le plus marant ! ça ! le galon ! autour de son chapeau ! Un galon ! marrant ! absolument marrant ! ça y est le voilà qui râle ! le type au galon ! contre un voisin ! qu'est-ce qu'il lui raconte ! l'autre ! lui aurait marché sur les pieds ! ils vont se fiche des gifles ! pour sûr ! mais non ! mais si ! va h y ! va h y ! mords y l'œil ! fonce ! cogne ! mince alors ! mais non ! il se dégonfle ! le type ! au long cou ! au galon ! c'est sur une place vide qu'il fonce ! oui ! le gars ! eh bien ! vrai ! non

! je ne me trompe pas ! c'est bien lui ! là-bas ! dans la Cour de Rome ! devant la gare Saint-Lazare ! qui se balade en long et en large ! avec un autre type ! et qu'est-ce que l'autre lui raconte ! qu'il devrait ajouter un bouton ! oui ! un bouton à son pardessus ! À son pardessus ! ç

Comédie

Acte premier

Scène I

(Sur la plate-forme arrière d'un autobus S, un jour, vers midi.)

Le Receveur. -la monnaie, s'iou plaît. (Des voyageurs lui passent la monnaie.)

Scène II

(L'autobus s'arrête.)

Le Receveur. - laissons descendre. Priorités ? Une priorité ! C'est complet. Drelin, drelin, drelin.

Acte second

Scène I

(Même décor.)

Premier Voyageur (Jeune, long cou, une tresse autour du chapeau).

- On dirait, monsieur, que vous le faites exprès de me marcher sur les pieds chaque fois qu'il passe des gens. Second Voyageur (hausse les épaules)

Scène II

(Un troisième voyageur descend.)

Premier Voyageur (s'adressant au public) : Chouette ! une place libre ! J'y cours. (Il se précipite dessus et

l'occupe.)

Acte troisième

Scène I

(La Cour de Rome.)

Un Jeune Éléphant (au premier voyageur, maintenant piéton). -l'échancrure de ton pardessus est trop large. Tu devrais la fermer un peu en faisant remonter le bouton du haut.

Scène II

(À bord d'un autobus S passant devant la cour de Rome.)

Quatrième Voyageur. -Tiens, le type qui se trouvait tout à l'heure avec moi dans l'autobus et qui s'engueulait avec un bonhomme. Curieuse rencontre. J'en ferai une comédie en trois actes et en prose.

Paysan

J'avions pas de ptits bouts de papiers avec un numéro dssus, j'sommes tout de même monté dans steu carriole. Une fois que j'm'y trouvons sus steu plateforme de steu carriole qui z'appellent comm' ça eux zautres un autobus, jeun'sentons tout serré, tout gueurdi et tout racornissou. Enfin après qu'j'euyons paillé, je j'tons un coup d'œil tout alentour de nott peursonne et qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas ? un grand flandrin avec un d'ces cous et un d'ces couv-la-tête pas ordinaires. Le cou, l'était trop long. L'chapiau l'avait dla tresse autour, dame oui. Et pis, tout à coup, le voilà-ti pa qui s'met en colère ? Il a dit des paroles de la plus grande méchanceté à un pauvre messieu qu'en pouvait mais et pis après ça l'est allé s'asseoir, le grand flandrin. Bin, c'est des choses qu'arrivent comme ça que dans une grande ville. Vous vous figurerez-vous-ti pas qu'l'avons dnouveau rvu, ce grand flandrin. Pas plus tard que deux heures après, dvant une grande bâtisse qui pouvait bien être queuqu'chose comme le palais dl'évêque de Pantruche, comme i disent eux zautres pour appeler leur ville par son petit nom. L'était là lgrand flandrin dson espèce et qu'est-ce qu'i lui disait l'autt feignant dson espèce ? Li disait, l'autt feignant dson espèce, l'i disait : « Tu devrais tfaire mett sbouton-là un ti peu plus haut, ça srait ben pluss chouette. » Voilà cqu'i lui disait au grand flandrin, l'autt feignant dson espèce.

EXTRAITS DE LA TRADUCTION**Pasota**

O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de pirao, con un sombrero cutre, mangui perdido. Y de pronto le dice a un pringao que lo estaba pisoteando, el muy plasta, que le había dejado el pie chungo. De pena, colega. Jo, qué demasiao, qué fuerte. ¡No veas! Y en pleno mosqueo, al tío le da corte, pasa total y se larga a sentarse a toda hostia. Y, o sea, dos horas más tarde, vaya tela, colega, me lo veo enrollao con un tronco que le comía el coco diciéndole que estaría guay con otro botón en la chupa. De buten. ¿Vale o no vale, tío?

Paleta

Pos aunque no tenía encasi niun rial ni desos cachocartones pal viaje ni ná, me subí ala camioneta. Aluego questaba drento del carromato queicen en la capital autobús, tuavía pude ir sentao ytó aunque to repretao, medio ringao y to tieso. Pos tuve de pagar y con pacencia me pongoservar al personal cabía alrededor, yascucha, pos no me veo un cangallón con un cacho guito absurdo del to. No sus figuráis que piazto pescuezo tenía. Una risión. El sombrero con una guita trenzá lo mesmo que la dun melitar, tiaseguro. Y dempués, de golpe y porrazo, cádate que semita con una probe presona que no hubía guantao muncho más, aunque miá por onde de seguida dimpués desto apreta correr el cangallón huyendo comuncuete asentarse. Güeno, pos unaesas cosas que pue que namás pasan en la capital. Siguro que naide hubía adevinao quiba topármelo otro viaje, el cangallón. Aluego, nomás dos horas dimpués delanteun edeficio comuna catredal de grandismo. Menúo. Aistaba el cangallón dantes pasiándose darriba pabajo conotro gandul, asín como él. Ascucha loqueleida lotro gandul asín como él. Pos 10tro gandul asín comoélleida: «Me paice de verdá, leida, que te sería mes ter dir hacerte poner el botón de la zamarra una miaja más enlualto, pa que fua más majo.» Eso leida al cangallón el gandul asín comoél.

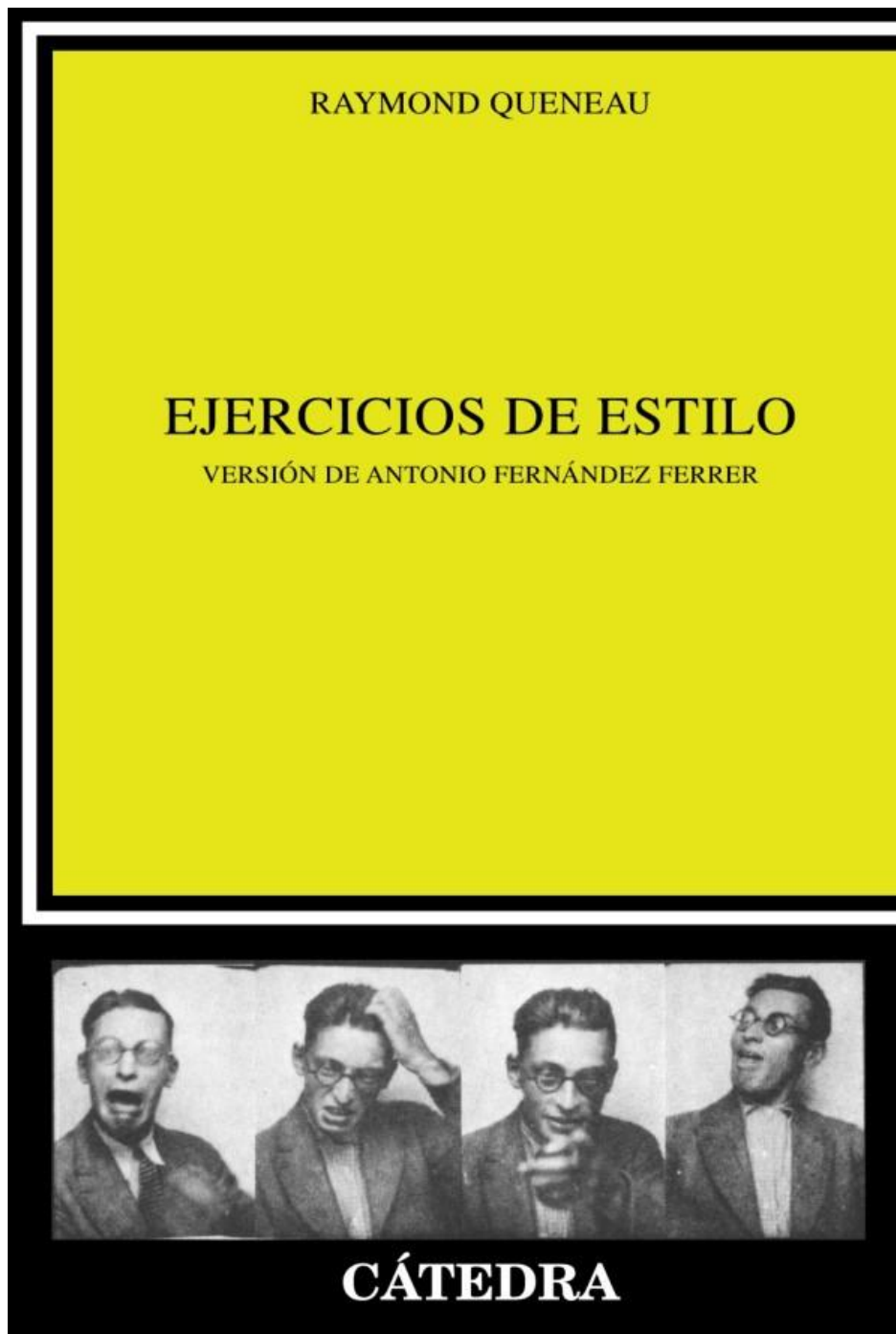
Soneto

Subido al autobús, por la mañana,
Entre golpe, cabreo y apretón,
Me encuentro con tu cuello y tu cordón,
Lechuguino chuleta y tarambana.
De improviso y de forma un tanto vana,
Gritando que te ha dado un pisotón,
Provocas a un fornido mocetón
Que por poco te zurra la badana.
Y vuelvo a verte al cabo de dos horas
Discutiendo con otro pisaverde
Acerca del gabán que tanto adoras.
Él critica con saña que remuerde;
Tú te enojas, fastidias y acaloras
Y, por toda respuesta, exclamas: «¡Merde!»

ANNEXE 6- PORTRAIT BART SIMPSON ET SON PHRASE EMBLÉMATIQUE DANS DIFFÉRENTES LANGUES



ANNEXE 7- COUVERTURE DE LA TRADUCION D'ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER



ANNEXE 8- PORTRAIT HANS ROBERT JAUSS



ANNEXE 9-PHOTO PIRATES DES CARAIBES

