

L'exercice du style

Analyse de l'émergence des différents tons au sein des *Exercices de style* de Raymond Queneau

Dans ses *Exercices de style*, Raymond Queneau raconte la même histoire quatre-vingt-dix-neuf fois, de quatre-vingt-dix-neuf manières différentes. Malgré une base sémantique semblable – qui, en soi, ne revêt que peu d'intérêt –, ces différentes versions ne se ressemblent pas toujours. Si certaines variations ne font que jouer sur la forme, de manière très technique, d'autres se révèlent particulièrement intéressantes au regard de la notion de ton. La comparaison des différentes versions d'une même histoire permet en effet de mettre en évidence leurs dissemblances, et d'isoler ainsi certains marqueurs propres à l'émergence du ton au sein de chaque texte.

Constats

Face à l'œuvre de Queneau, plusieurs constats se dégagent. Premièrement, une série de variations suppose un thème ; autrement dit un texte « de base », une sorte de « degré zéro »¹ sur lequel s'appuieraient les autres.

Deuxièmement, les différentes versions de l'histoire, bien que disparates en apparence, peuvent être réunies par catégories ; celles-ci peuvent à leur tour être englobées par deux grands ensembles : l'un rassemblant les modifications purement techniques², l'autre celles qui agissent sur le sens, sur la manière de le transmettre et de le modifier, et donc sur le ton. Nous les nommerons, par souci de clarté, « variations techniques » et « variations tonales »³. Les premières n'agissent que peu, voire pas du tout, au niveau de la base matérielle⁴ : reconstitué, le texte est identique – à quelques détails près – d'une variation à l'autre. C'est ce critère qui permet de les séparer des variations « tonales ».

On remarque toutefois une certaine unicité de l'œuvre, qui se traduit notamment par son caractère comique. En effet, si l'on imaginait le même type de recueil composé par quatre-

¹ Pour reprendre les termes de Kanako Goto dans son ouvrage *La littérature comme réécriture. Poétique des Exercices de style de Raymond Queneau*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2011.

² Par exemple : *Aphérèses, Apocopes, Syncopes, Permutations par groupes croissants de lettres/de mots*, etc.

³ Une appellation qui n'est pourtant pas satisfaisante, mais que nous explicitons sous le point « Variations techniques et variations tonales ».

⁴ A nouveau, nous reprenons le terme de Kanako Goto, qui différencie base matérielle et base sémantique. Ce terme sera également explicité dans la partie « Variations techniques et variations tonales ».

vingt-dix-neuf écrivains, le résultat serait probablement très différent. Il existe donc une tonalité d'ensemble du recueil – celle de l'auteur-scripteur – ainsi que des tons, ponctuels – ceux des (ou du) narrateur(s).

Finalement, parmi les catégories évoquées ci-dessus, beaucoup relèvent du domaine de l'oral ; ce qui se révèle particulièrement intéressant lorsque l'on interroge la question du ton en lien avec la notion de « voix ». Les multiples adaptations théâtrales des *Exercices de style* sont d'ailleurs symptomatiques de cette oralité qui traverse le recueil.

Face à ces différents constats, certaines questions émergent : Quels sont les marqueurs des différents tons émergeant des variations (souvent imposés par leur titre) ? Peut-on tracer les contours du personnage qui endosse le plus souvent le rôle du narrateur ? En quoi varie-t-il d'un texte à l'autre ? Quelles en sont les incidences sur le ton des différentes versions ? Le ton est-il influencé par les modifications qui ne touchent que le signifiant et non le signifié – c'est-à-dire lorsque la base matérielle reste intacte ? Peut-on relever une tonalité constante, commune à l'ensemble des textes, et donc imaginer l'existence d'une instance énonciatrice unique à l'origine de l'entier de l'œuvre ? Quelles en seraient les marques au sein du texte ? Qu'est-ce que le jeu sur le ton apporte à l'ouvrage, et qu'est-ce que celui-ci apporte à son tour à la définition de la notion de ton ?

Le thème et ses variations

Quel « degré zéro » ?

Toute reformulation supposant un thème duquel elle est issue, il doit exister un texte « neutre » à l'origine des autres. Il serait logique que ce rôle soit rempli par l'incipit, soit *Notations*. Or, lorsque l'on se penche sur ce dernier, on constate que le ton n'est pas neutre, et c'est d'ailleurs ce que le titre indique : il s'agit plus de notes que d'un récit à proprement parler ; ce qui sous-entend un style haché, des phrases courtes et simples, parfois nominales, ainsi qu'une certaine subjectivité. Celle-ci transparait notamment à travers des expressions subjectives et des adjectifs d'évaluation (« cou trop long », « ton pleurnichard qui se veut méchant ») ou des modélisateurs (« comme si on lui avait tiré dessus »). Nous remarquons en outre que le récit est déjà endossé par un narrateur inscrit dans la diégèse (« je le rencontre »).

De même, certains détails récurrents dans les autres versions ne sont pas présents ici : entre autres l'heure (midi), le fait que le « S » est une ligne d'autobus ou encore le lieu exact (la plate-forme arrière).

Un autre texte qui pourrait être considéré comme base serait *Récit* – dont le titre semble d'ailleurs plus objectif. Or, à nouveau, la neutralité de ton n'est pas de mise : le personnage du jeune homme est envisagé de la même façon, plutôt négative. Celui-ci « prétend » que son

voisin le bouscule, et finit par « se jeter » sur une place libre. On retrouve par ailleurs le cou « fort long », et le récit est également raconté à la première personne.

Il est donc impossible de trouver, au sein de l'ouvrage, un texte de « degré zéro » qui aurait servi de base à toutes les variations. Quand Umberto Eco a traduit le livre de Queneau en italien, il a d'ailleurs jugé utile de recréer cette base neutre⁵ ; autre indice de son absence au sein-même du recueil.

Variations techniques et variations tonales

Cependant, et nous suivons Kanako Goto sur ce point, il est possible de dégager *de l'ensemble du livre* ce qu'elle nomme une « base sémantique » et une « base matérielle ». La première constitue la « fabula », à savoir l'histoire qui se dégage de l'ensemble des versions, chacune apportant son lot de détails (parfois en contradiction avec les autres).

Quant à la base matérielle, il s'agit du texte que l'on obtient lorsque l'on remet « à plat » différents exercices jouant sur les signifiants. Elle est souvent très proche de *Récit*, et parfois de *Notations* (ou du moins elle en reprend certains éléments en en laissant d'autres de côté). La série formée par *Prosthèses*, *Epenthèses* et *Paragoge* constitue un bon exemple à cet égard : si l'on ôte les lettres artificiellement ajoutées à ces trois textes, nous arrivons à des résultats relativement proches. Tous reprennent presque à l'identique le texte de *Récit*, à l'exception de quelques verbes ou tournures de phrases et de la disparition de certains éléments.

Comme mentionné ci-dessus, les textes du recueil peuvent ainsi se ranger en deux grandes catégories : ceux qui ne modifient que très peu la base matérielle, et les autres. Nous appellerons donc les premiers des « variations techniques » et les seconds des « variations tonales »⁶.

Pluralité de tons et tonalité générale

Au fil du recueil, la figure du narrateur se précise et s'affine : la façon de raconter l'histoire et le point de vue sur les personnages – ne serait-ce que par les mots utilisés pour les décrire (le « jeune homme », son « ami » ou « camarade ») – laissent à penser qu'il s'agit d'un narrateur unique. La base sémantique, ou *fabula*, met ainsi en place en place un certain nombre

⁵ « [Eco] pense même que le texte de base est inédit – inexistant voire virtuel – dans la version originale de Queneau. Cette relativité de base sembla poser problème pour le professionnalisme et le perfectionnisme du traducteur italien, jusqu'à ce qu'il ait inventé un texte qui sert de « degré zéro » à toutes les opérations transformationnelles linguistiques. » Kanako Goto, *Op.cit.* p. 46.

⁶ Mais cette appellation n'est pas satisfaisante : certaines variations, bien que purement techniques en apparence, ont aussi une influence sur le ton (*Louchebém, Contre-petteries*) ; de même, certains agissements sur le ton influencent la forme (*Pronostications, Moi je*) ; d'autres enfin se révèlent inclassables (*En partie double, Parties du discours*). C'est d'ailleurs de cette impossibilité à classer les différents textes en deux ensembles hermétiques que découle l'impression d'une instance énonciatrice unique derrière l'ensemble du recueil.

d'éléments au fil des textes : les événements et l'ordre dans lequel ils se produisent, les lieux, le temps et les personnages. Tout porte à croire que le narrateur extérieur s'inscrit dans ces personnages, au même titre que le jeune homme, son voisin et son camarade.

D'autre part, certaines variations techniques – qui n'apportent, comme nous l'avons vu, que peu de modifications à la base matérielle – ont aussi une influence tonale. Celle-ci ne peut donc être rattachée qu'à une instance supérieure. De même, certains textes abordent l'histoire d'un autre point de vue, parfois interne (*Pronostications*, *Le côté subjectif*, *Autre subjectivité*), parfois externe (*Précisions*, *Négativité*, *Prière d'insérer*, *Présent*, *Paréchèses*, *Sonnet*, etc.). Il est donc intéressant de se demander si l'on retrouve une continuité, une certaine unité de style qui traverserait tout le recueil et serait donc issue d'une unique source énonciatrice : l'auteur.

Le personnage du narrateur et la figure de l'auteur

Comme évoqué plus haut, la subjectivité du narrateur transparaît dès *Notations*. Se dessine alors l'image d'un voyageur de l'autobus S, qui juge un jeune homme comme excentrique en raison de son chapeau et de son cou. Il assiste à la scène qui l'oppose à un autre voyageur en partant souvent du principe que le jeune homme l'accuse à tort, qu'il est peu courageux et fuit très vite vers une place libre⁷.

Ainsi, lorsque cet individu n'est pas simplement désigné par les termes plutôt neutres de « jeune homme », « personnage » ou « voyageur », il se retrouve affublé d'une variété de noms plus ou moins sympathiques, mais toujours à connotation négative. Par exemple : « un jeune homme et un vieil adolescent assez ridicule et pas mal grotesque » (*En partie double*), « un jeune homme qui n'avait pas l'air très intelligent » (*Litotes*), un « garçon bête et ridicule » (*Surprises*), un « damoiseau » et « un godelureau » (*Surprises*), un « personnage » au « caractère à la fois lâche et rouspéteur » (*Rêve*), « un ridicule jouvenceau » (*Pronostications*), « un morveux » (*Composition de mots*), « un ridicule éphèbe » (*Onomatopées*), « une tête stupide » (*Présent*), « un foutriquet » (*Alexandrins*), « un zozo l'air pied » (*Vulgaire*), « une conscience profane » (*Philosophique*), un « freluquet », « roquet rageur, rouspéteur et sans courage » (*Apostrophe*), un « pauvre type » (*Partial*), etc. L'opinion du narrateur varie peu d'une version de l'histoire à l'autre, quel que soit le ton employé – ce qui permet d'ailleurs un impressionnant développement de vocabulaire. Le même constat est valable pour le cou (toujours « très » ou « trop » long) et la dispute (souvent, le jeune homme « prétend » être bousculé, et « fuit » ou « se précipite » vers une place libre). Les quelques exceptions apparaissent lorsque celui qui raconte l'histoire n'est plus le même personnage (*Le côté subjectif*, *Autre subjectivité*, *Prière d'insérer*), ou n'apparaît pas (*Précisions*).

⁷ Notons au passage que l'insignifiance de l'histoire « déplace l'intérêt de l'objet de la narration vers le sujet de l'énonciation. » Claude Debon, « Exercices de style de Raymond Queneau ou les genres dans tout leur éclat (de rire) » in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001, p.194.

Se dessine ainsi la figure d'un personnage stable au fil des textes, en dépit des variations de ton. Il est d'ailleurs désigné comme tel dans *Prière d'insérer*, qui le considère comme « héros de cette histoire ». Notons d'autre part qu'il s'auto-définit souvent comme poète ou écrivain (« moi le poète »⁸, « Moi. C'est le tiers personnage. Narrateur. »⁹), et thématise parfois l'acte d'écrire¹⁰. Le narrateur « subirait » ainsi également les exercices de Queneau, contraint de changer de style à chaque texte. A l'image du comédien : à nouveau, les nombreuses adaptations théâtrales de l'œuvre de Queneau démontrent que le personnage du narrateur, capable de changer de masque, de ton, et donc de *jeu*, se rapproche de la figure de l'acteur¹¹.

A l'opposé, l'auteur-scripteur – nommé comme tel car il transparaît notamment dans la façon qu'il a de disposer le texte sur la page – ne varie pas. Cette figure sous-jacente jaillit de temps à autre à la surface, et ce par plusieurs biais : le ton qui se révèle sous les variations d'apparence purement technique ; l'unité comique du livre ; et une certaine esthétique de l'inattendu, de la surprise et du non-respect de certaines règles.

Une fois remises « à plat », les variations qui ne semblaient que techniques, au titre souvent sans indication tonale, se distinguent les unes des autres par des détails minimes mais non sans incidence. Ainsi, *Synchyses* – dont le titre ne fait que désigner une figure de style consistant à modifier l'ordre des propositions d'une phrase – est le seul texte à faire référence au long cou du personnage en le définissant comme « allongé par tractation ». De même, *Anagrammes* et *Contre-petteries*¹² n'impliquent par leur titre qu'une modification de l'ordre des lettres ; cependant, certaines constructions sont très clairement choisies par l'auteur pour leur consonance comique évoquant parfois d'autres mots existants (« pety » pour « type », « drocon » pour « cordon », « pisaduit » pour « disputa » dans *Anagrammes*, « tricelle fessées » ou « les donseils d'un candy » dans *Contre-petteries*). Notons par ailleurs que certaines erreurs se glissent çà et là (« pisaduit » comporte un i de trop). C'est aussi à travers ces écarts que se trahit – probablement volontairement – l'auteur ; c'est ce que certains nomment *clinamen*¹³.

⁸ *Ode*.

⁹ *Analyse logique*.

¹⁰ Dans *Apostrophe* ou *Maladroit*.

¹¹ Ou du personnage « diabolique », pour reprendre les termes de Claude Debon : « Il rejoindrait ainsi une figure emblématique des romans queniens, celle du diable en métamorphose constante, métaphore du créateur luciférien lui-même. » Claude Debon, *Op.cit.* p.193. Notons que Claude Debon privilégie la thèse des narrateurs multiples (et non d'un unique personnage aux multiples facettes).

¹² Titre dont l'orthographe a été personnalisée par Queneau sans réelle raison apparente.

¹³ « Le phénomène transgressif des contraintes formelles est souvent désigné par des critiques queniens sous le nom de *clinamen*. [...] Lucrèce explique le *clinamen* comme un caprice des atomes, comme un hasard qui leur permet de s'entrechoquer et en conséquence, de créer des entités. [...] On présume que c'est sous l'influence d'Henri Bergson qu'Alfred Jarry est attiré par l'idée de l' « exception » qui crée le monde et qu'il en fait une science : « la science du particulier ». » Kanako Goto, *Op.Cit.* p. 190.

Penchons-nous maintenant sur l'aspect comique qui traverse l'ensemble du livre. Un humour qui n'y est probablement pas pour rien dans le succès d'un ouvrage qui raconte tout de même près de cent fois une histoire semblable et sans grand intérêt – une querelle dans un bus.

L'humour, dans les *Exercices de style*, provient en général de deux sources : l'effet de répétition, qui instaure un décalage entre le ton et l'objet du discours et génère à la fois une certaine attente chez le lecteur ; et le vocabulaire qui, quel que soit le domaine ou la tonalité choisie, se révèle souvent surprenant.

Ce jeu sur la répétition devient – forcément – de plus en plus fort au fil des pages. Il est d'ailleurs intéressant de noter, à cet égard, que le recueil débute par des textes relativement compréhensibles sans connaissance préalable de l'histoire. Il bascule ensuite dans des versions, soit beaucoup plus abstraites et compréhensibles uniquement si l'on possède déjà quelques notions concernant la trame, soit tout à fait lisibles mais qui perdent beaucoup si l'on ne connaît pas déjà l'histoire par cœur (le meilleur exemple de ce deuxième cas restant *Antonymique*¹⁴).

De même, certaines successions sont loin d'être anodines : si certaines suites sont logiques (*Hésitation et Précisions, Insistance et Ignorance, Ampoulé et Vulgaire*), voire indispensables (comme *Aphérèses, Apocopes et Syncopes*, qui se complètent l'une l'autre), d'autres semblent cohérentes en apparence, sans l'être vraiment dans les faits (comme la suite des temps verbaux : *Passé indéfini, Présent, Passé simple et Imparfait* ; les deux premiers ne traitant pas du tout la base matérielle de la même façon que les deux derniers) ; et d'autres encore sont entrecoupées par des sortes d'inserts qui semblent n'avoir rien à faire là. C'est le cas de la suite faisant référence à différents corps de métier : *Botanique, Médical, Gastronomique, Zoologique*, au sein de laquelle *Injurieux* vient s'insérer. Cependant, s'il paraît incongru de le placer là lorsque l'on se réfère aux titres, il semble plus à sa place que *Zoologique* si l'on regarde les contenus. En effet, les trois premiers textes commencent exactement de la même manière et suivent la même structure ; seul le vocabulaire varie. Prenons les deux premières phrases de ces trois textes :

Botanique

Après avoir fait le poireau sous un tournesol merveilleusement épanoui, je me greffai sur une citrouille en route vers le champ Perret. Là, je déterre une courge dont la tige était montée en graine et le citron surmonté d'une capsule entourée d'une liane.

Médical

¹⁴ En soi, le texte même d'*Antonymique* n'est pas spécialement drôle. Cependant, chaque élément de l'histoire – jusqu'au moindre détail – est très précisément opposé à ceux de l'histoire que l'on vient de nous répéter inlassablement (*Antonymique* étant le 80^e texte du livre). On comprend dès lors tout ce que l'effet de répétition peut apporter de comique à la lecture d'une telle œuvre.

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.

Gastronomique

Après une attente gratinée sous un soleil au beurre noir, je finis par monter dans un autobus pistache où grouillaient les clients comme asticots dans un fromage trop fait. Parmi ce tas de nouilles, je remarquai une grande allumette avec un cou long comme un jour sans pain et une galette sur la tête qu'entourait une sorte de fil à couper le beurre.

En comparaison, *Zoologique* ne suit pas le même schéma. D'ailleurs, le contenu des deux premières phrases se trouve résumé en une seule :

Dans la volière qui, à l'heure où les lions vont boire, nous emmenait vers la place Champerret, j'aperçus un zèbre au cou d'autruche qui portait un castor entouré d'un mille-pattes.

Au contraire, *Injurieux* ne participe pas du même réseau sémantique, tout en respectant la structure syntaxique de ses voisins :

Après une attente infecte sous un soleil ignoble, je finis par monter dans un autobus immonde où se serrait une bande de cons. Le plus con d'entre ces cons était un boutonneux au sifflet démesuré qui exhibait un galurin grotesque avec un cordonnet au lieu de ruban.

Ainsi l'organisation même de l'ouvrage n'est pas faite par hasard ; comment ne pas y voir la main de l'auteur, seule entité à même de choisir une disposition, d'organiser les « chapitres » de son œuvre selon un ordre réfléchi ?

Ces quelques textes permettent en outre d'illustrer trois de nos constats précédents : tout d'abord, ils apportent à la fabula la dimension d'attente qui précède l'arrivée du bus ; ainsi s'enrichit, de page en page, la base sémantique. D'autre part, nous noterons que la connaissance de l'histoire est absolument nécessaire pour comprendre ce dont il est question. De plus, la dimension parodique est ici bien présente, en raison de l'application d'un vocabulaire relevant d'un domaine particulier à une histoire quotidienne et banale.

Mais nous retiendrons également ici la rupture d'une certaine attente : en insérant *Injurieux* et en agissant différemment sur la base matérielle de *Zoologique*, Queneau surprend. Et, paradoxalement, c'est cette rupture de continuité qui produit l'effet d'ensemble de l'œuvre. La surprise et l'inattendu qui, outre l'ordre des textes et l'enchaînement des titres, transparaissent aussi par les quelques « couacs » qui parsèment l'ouvrage et semblent ainsi être la marque de fabrique de l'auteur – le fameux clinamen. Fait intéressant, le recueil s'achève d'ailleurs sur *Inattendu*.

D'un autre côté, une certaine tonalité se dégage effectivement de l'ensemble du livre : les leviers produisant l'effet comique sont ainsi souvent les mêmes. Ceci passe notamment par la question de la parodie, obtenue par le décalage entre le ton et l'objet du discours – ce dernier

étant obligatoirement toujours le même alors que le ton change – ou par l'exagération de certains traits.

Dans ce dernier cas, l'exagération vient souvent de l'interprétation trop littérale de la contrainte donnée par le titre. C'est le cas de *Passé simple* ou *Imparfait*, qui appliquent systématiquement le temps verbal imposé. Certaines tournures virent ainsi à l'absurde : au passé simple, toute action semble brève alors que certaines sont permanentes (« il porta un chapeau », « il eut un long cou », « il se vêtit d'un pardessus ») ; à l'inverse, à l'imparfait, tout semble permanent ou répétitif (« Dès qu'il apercevait une place libre, il se précipitait vers elle et s'y asseyait », « il se vêtit d'un pardessus »)¹⁵.

D'autre part, si l'on considère le ton comme un moyen de paramétrer l'échange – c'est-à-dire de faire le lien entre l'instance énonciatrice, l'objet du discours et son récepteur –, il y a disfonctionnement dès qu'il y a non-adéquation entre le ton et l'objet du discours. De là surgit la parodie. Le meilleur exemple de cet effet est sans doute *Alexandrins*. Le décalage s'opère ici à plusieurs niveaux : celui du champ sémantique peu élevé (« foutriquet », « râler », « moche », « imbécile »), celui de l'objet du discours (une histoire triviale, quotidienne, qui ne devrait donc pas s'exprimer dans la forme élevée de l'alexandrin), et finalement quelques incongruités (« sottement » qui ne rime avec rien, « icy », volontairement orthographié à l'ancienne sans véritable raison)¹⁶.

Finalement, la langue elle-même fait preuve d'une certaine unité : l'abondance des adjectifs et la richesse du vocabulaire inscrivent le recueil dans une certaine continuité. Le lexique employé par Queneau n'est d'ailleurs pas non plus sans surprises, et certains mots (voire certains textes entiers, comme *Distinguo* ou *Homophonique*) trahissent son plaisir de jouer avec le langage. De plus, quelques contraintes (*Tanka*, *Logo-rallye*, *Lipogramme*) sont directement liées à la figure de Queneau, qui les réutilisera ensuite dans le cadre l'Oulipo.

Si nous pouvons donc affirmer qu'il existe bel et bien une tonalité générale derrière le recueil, que l'on peut rattacher à une unique source énonciatrice – l'auteur – cela n'exclut pas le fait que les *Exercices* sont aussi le lieu (et le prétexte) de l'émergence de toute une palette de tonalités ponctuelles. C'est à elles que nous allons nous intéresser désormais.

Emergence de tonalités ponctuelles dans les « variations tonales »

Rappelons que nous désignons par « variations tonales » les textes qui modifient de manière considérable la base matérielle. Parmi eux, nous pouvons distinguer deux ensembles : d'une part ceux qui transposent l'histoire dans un langage très oral (par exemple *Moi je*, *Alors*, *Vulgaire*, *Paysan*, etc.), et d'autre part ceux qui jouent sur le ton du texte écrit (par exemple

¹⁵ *Paréchèses*, *Polyptotes* et *Homéotéleutes* représentent trois autres exemples frappants de l'application littérale et systématique d'une contrainte au sein du recueil.

¹⁶ Incongruités qui rejoignent l'esthétique de l'inattendu.

Litotes, Passé indéfini, Vers libre, Philosophique, etc.). Tous deux tiennent de la traduction¹⁷ : ils reprennent la base sémantique en cherchant des équivalences, tout en suivant une contrainte donnée par le titre. En comparant ces variations, il devrait donc être possible de faire émerger de manière assez précise les marqueurs de différents tons. Il serait trop long d'aborder ici les nombreux textes et tons émergeant du recueil. Nous nous focaliserons donc sur les plus frappants.

Premier constat : certains textes faisant preuve d'un lien fort à l'oral font ressortir le ton par des moyens mimétiques, au moyen d'une orthographe phonétique. Mais ils ne sont pas majoritaires, et utilisent également d'autres procédés d'imitation¹⁸. Par exemple, dans *Vulgaire*, la construction grammaticale des phrases joue un rôle non négligeable : « Dites donc, qu'il lui fait, vous pourriez pas faire attention, qu'il ajoute, on dirait, qu'i pleurniche, quvous lfaites essprais, qu'i bafouille, deummarcher toutltemps sullé panards, qu'i dit. » Le mimétisme passe ici par l'absence de négation (« vous [ne] pourriez pas ») et l'orthographe phonétique (« essprais », « sullé », « i » au lieu de « il », etc.). Mais la structure même de la phrase, qui entrecoupe sans arrêt un discours direct rapporté sans signaler ces ruptures par des guillemets, ajoute à la sensation d'oralité. Même constat pour la répétition de certains termes (« l'air pied ») ou tournures de phrases (la dernière phrase du texte est structurée de la même façon que la proposition retranscrite ci-dessus).

Le texte de *Paysan*, de son côté, intègre un vocabulaire issu du monde rural (ainsi que quelques termes inventés par Queneau lui-même), qui vient enrichir la base matérielle – et qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. Le ton passe donc ici à la fois par les expressions et le vocabulaire particuliers (« carriole », « gueurdi », « racornissou », « dame oui »), par l'orthographe phonétique (« ptits », « dssus », « steu », « chapiau ») et par les nombreuses erreurs de français faisant référence à un narrateur peu lettré (« j'avions pas », « jsommes », « après qu'j'euyons paillé », « qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas »). Ici aussi, les nombreuses répétitions ajoutent au caractère oral du texte (le jeune homme ne sera désigné que par le syntagme « grand flandrin », qui apparaît cinq fois ; son ami par « l'autt feignant dson espèce », qui apparaît quatre fois en trois phrases).

Mais la majorité des variations qui s'approchent de l'oralité jouent sur des procédés différents, qui s'éloignent du « néo-français ». Toutes se distinguent notamment des textes plus « écrits » par un jeu très fort sur la ponctuation. Ainsi la *surprise* semble se révéler par des points d'exclamation et de courtes phrases parfois nominales. Toutefois, ce n'est pas là le seul marqueur, puisqu'un autre texte bien différent porte le titre d'*Exclamations*. En

¹⁷ C'est d'ailleurs la thèse principale de l'ouvrage de Kanako Goto.

¹⁸ Ces différents exercices portent aussi fortement la marque de l'auteur, Queneau se positionnant comme défenseur du « néo-français » : « Au fil de l'histoire, un fossé s'est creusé entre langue parlée et langue écrite [...] Queneau tente de redonner vie à l'écrit et propose une triple réforme : vocabulaire, syntaxe et orthographe. » Emmanuël Souchier, *Raymond Queneau*, éditions du Seuil, Paris, 1991, p. 247.

comparant ces deux versions, on peut ainsi constater que le point d'exclamation, bien qu'apportant beaucoup (surtout du point de vue de l'oralité), n'est de loin pas suffisant pour marquer un certain ton. *Surprises* pourrait d'ailleurs s'appeler *Indigné*. Le parti pris du narrateur contre le jeune homme au chapeau est ici très clair. Il est notamment renforcé par le champ lexical utilisé pour désigner le personnage (« garçon » au lieu de « jeune homme » dans la plupart des autres textes, « damoiseau », « godelureau »), les adjectifs d'évaluation (« bête et ridicule »), la phrase clivée (« ce que ce garçon pouvait avoir l'air bête et ridicule ! ») ou encore les nombreux commentaires, verbes et expressions de jugement (« prétendait-il ! ce damoiseau ! », « il ne trouve rien de mieux à faire », « Au lieu de la laisser à une dame ! », « A ne pas croire ! »).

A l'inverse, *Exclamations*, qui fait également preuve d'une forme de surprise, semble plus joyeux qu'outré : le mot « marrant » est répété quatre fois pour décrire le jeune homme, son cou et son chapeau. Les phrases sont plus courtes et sans arrêt entrecoupées d'un point d'exclamation (le titre est ici appliqué à la lettre), ce qui donne un côté excité et hyperactif au narrateur, comme s'il était à bout de souffle. Notons également que *Surprises* s'adresse directement au lecteur (ce qui est visible par des questions rhétoriques comme « Et que fait-il ? », ou par des adresses directes telles que « devinez qui je rencontre »), comme en recherche d'approbation, tandis qu'*Exclamations* semble plutôt se faire le reflet d'un état d'excitation intérieur.

De leur côté, *Hésitations* et *Ignorance* font appel aux points d'interrogation et aux trois petits points. Ceci donne la sensation de suivre la pensée du narrateur en temps réel. À nouveau, si les procédés sont semblables, le ton n'est pas le même : on retrouve de l'hésitation dans *Ignorance*, mais le narrateur semble surtout un peu blasé, pas très intéressé par son récit. Il finit d'ailleurs par partir sur un autre sujet (« Ainsi, je me souviens que mon père me racontait souvent que... »). De même, il y a de l'ignorance dans *Hésitations*, mais le narrateur fournit un réel effort pour tenter de retracer son histoire dans les moindres détails. De nouveau, si l'un semble partir d'un monologue intérieur (*Hésitations*), l'autre suppose une seconde instance qui questionnerait le narrateur (*Ignorance*).

Penchons-nous maintenant sur les variations plus « littéraires »¹⁹.

Litotes a ceci d'intéressant qu'il superpose trois niveaux d'énonciation : l'ironie propre à cette figure de style induit en effet un décalage entre le premier et le second degré du texte, ce dernier n'étant accessible que par la connaissance préalable de l'histoire. Ainsi le jeune homme est désigné comme n'ayant « pas l'air très intelligent » ; expression tirant sa force du texte précédent, *En partie double*, qui insiste sur son caractère « ridicule » et « grotesque ». Pareil pour « nous étions quelques-uns », qui fait écho à « un véhicule bondé et quasiment complet ». Un troisième degré, à relier à cette fameuse instance énonciatrice supérieure

¹⁹ Léger abus de langage pour les départager des textes classés plus haut comme plus « oraux ».

commune à l'ensemble de l'ouvrage, transparaît à travers le jeu de mots « nous déplacer de conserve ». Ce terme fait référence au fait que les voyageurs se déplacent ensemble, mais joue également sur l'image de la boîte de conserve, où l'on imagine aisément les passagers de l'autobus serrés comme des sardines. Sardines qui apparaîtront d'ailleurs dans le texte suivant, *Métaphoriquement* (où le narrateur se trouve jeté dans un « tas de sardines voyageuses »). Coïncidence ou reflet de la volonté de l'auteur-scripteur ?

Passé indéfini et *Présent* ont en commun un titre qui n'influence en rien l'interprétation du ton. Pourtant, contrairement à *Passé simple* et *Imparfait*, qui les suivent immédiatement dans le recueil, le jeu sur les temps verbaux est ici anecdotique ; c'est bien la variation du ton qui est centrale dans ces deux textes, qui s'opposent d'ailleurs en tous points. En effet, la subjectivité du narrateur de *Passé indéfini* est extrêmement forte : le pronom « je » apparaît quatorze fois en tout. A l'opposé, *Présent* est raconté de manière impersonnelle, privilégiant le pronom « on » et les formules passives (« Plus tard peuvent se poser des questions vestimentaires »). *Présent* est d'ailleurs beaucoup énigmatique et « indéfini » que *Passé indéfini*, ce dernier détaillant les voyageurs et décrivant avec précision tous les événements à travers des phrases à la structure très simple. La construction plus complexe des propositions de *Présent* (phrases à rallonge, emplies de virgules, souvent entamées par un adverbe) lui donne un côté lyrique, aussitôt contrebalancé par un vocabulaire inattendu : « Que, placée sur un long cou, une tête stupide, ornée d'un chapeau grotesque viennois à s'enflammer, aussitôt pète la querelle. »

A l'inverse, *Vers libres* et *Modern style* supposent déjà un certain lyrisme, voire une pointe de snobisme, à travers leur titre. Le premier joue sur une totale absence de verbe et sur la répétition des mêmes groupes nominaux qui reprennent les principaux éléments de la fabula en y rajoutant « le cœur ». De même, la disposition des mots sur la page n'est pas anodine : la systématique remise à la ligne, l'énumération finale, l'absence de majuscule et la rareté de la ponctuation miment presque à l'excès l'absence de règles du « vers libre ». Soulignons au passage l'aspect comique qui, une fois de plus, surgit de l'inadéquation du ton avec l'objet du discours (d'où la nécessité de rajouter « le cœur » au milieu de l'histoire, pour lui donner un côté sentimental). *Modern style*, pour sa part, joue surtout sur le vocabulaire, mêlant étrangement langage élevé (« faire florès », « veule », « dames et messieurs », « impériale », « le mol asphalte », « gandin », « vous entretenir ») et argotique (« godelureau », « gommeux », « blanc-bec », « copurchic », « la haute »). Il en ressort un effet de maladresse, donnant un côté snob d'imitation un peu ratée de la fin du XIXe ; impression renforcée par l'évocation du « pet-en-l'air », vêtement féminin du XVIIIe siècle qui n'a pas tellement sa place ici. Notons également qu'il s'agit de l'un des rares textes à intégrer des indications de régie (« il m'arriva d'assister à la petite tragi-comédie suivante », « le blanc-bec dont je viens de vous entretenir »).

Finalement, *Injurieux* et *Précieux* peuvent aussi être analysés en parallèle, tous deux focalisant leurs efforts sur le vocabulaire. Si le premier insiste sur les adjectifs d'évaluation,

allant jusqu'à accoler une épithète à pratiquement tous les substantifs du texte (« attente infecte », « soleil ignoble », « autobus immonde », « sifflet démesuré », « galurin grotesque », etc.), le second se développe plutôt à travers la personnification d'éléments inanimés (« l'asphalte palpait doucement », « un autobus à la livrée verte et blanche »), et par de longues phrases intégrant quelques locutions latines ainsi qu'un vocabulaire sophistiqué (« sudoripare », « plombagineuse »), voire inventé (« cordaginet »), parfois obsolète (« vidame »), ou peu approprié au contexte (« péripatétique »).

Conclusion

Ainsi Queneau, à travers ses quatre-vingt-dix-neuf exercices, utilise-t-il l'ensemble des procédés permettant de faire émerger différents tons : le vocabulaire – et notamment les adjectifs d'évaluation –, les parenthèses, l'italique²⁰, la syntaxe – et en particulier les phrases clivées et les tournures emphatiques –, la ponctuation, les indications de régie, l'adresse au lecteur et la phonétique.

L'analyse des *Exercices de style* démontre en outre que le ton est bel et bien un artifice, puisqu'il peut être contrefait, et faire potentiellement l'objet d'*exercices*. Toutefois, elle révèle également les limites des stéréotypes implicites aux différentes tonalités particulières : par exemple, le ton « surpris » transparaît à la fois derrière *Surprises* et *Exclamations*, mais pas de la même façon. Il est combiné dans le premier cas avec de l'indignation et dans le deuxième avec une forme d'excitation. Il est ainsi difficile de définir précisément un ton en ne lui accordant qu'un seul qualificatif. De même, beaucoup de textes ne précisent pas de tonalité particulière dans leur titre, sans toutefois faire preuve de neutralité. La notion de ton conserve ainsi un certain côté insaisissable, voire indicible, touchant à quelque chose de l'ordre du ressenti.

D'un autre côté, le ton tel qu'employé dans les exercices de style met l'accent sur l'instance d'énonciation – et plus particulièrement sur le personnage du narrateur. Ainsi, selon Claude Debon, « les *Exercices* restent profondément pédagogiques : ils nous apprennent comment la manière dont nous relatons notre expérience du monde extérieur est d'abord peinture du sujet avant d'être le reflet fidèle d'un « dehors » hypothétique. »²¹ Notons cependant que, si le ton se définit comme structure de l'échange entre le locuteur, le récepteur et l'objet du discours, seul ce dernier ne varie pas au fil des quatre-vingt-dix-neuf versions. Car si le narrateur-comédien reflète une personnalité multiple, il oblige par la même occasion le lecteur-récepteur à recevoir le même discours de différentes façons.

²⁰ Surtout remarquable dans *Apartés*, que nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder ici. Il s'agit pourtant d'un texte intéressant, car mêlant l'oralité (dans les apartés en italique) et le langage écrit (dans la narration en police romaine).

²¹ Claude Debon, *Op.cit.* p. 195.

A cet égard, il est particulièrement intéressant de constater que, à la lecture complète du recueil, la tonalité d'ensemble prend le pas sur les tons ponctuels. La présence d'une instance énonciatrice supérieure située à l'origine des différents exercices ne s'efface pas autant qu'on ne pourrait l'imaginer derrière les multiples facettes de son narrateur. Peut-être est-ce donc là que réside la différence entre le *ton* d'un texte et le *style* d'un auteur²². Notons d'ailleurs que le titre de l'ouvrage, s'il met effectivement « exercices » au pluriel, n'évoque pas le ton et conserve le singulier de « style ». L'exercice du style passerait ainsi, entre autres choses, par une certaine virtuosité dans le maniement de différents tons.

²² Quelques lignes plus, Debon ajoute d'ailleurs que Queneau n'a pas « réussi » à rendre son *Gastronomique* appétissant : « on reconnaît dans son texte le dégoût de la nourriture dont il agrémentait nombre de ses romans. » *Ibid.*

Bibliographie

Source

- QUENEAU, Raymond, *Exercices de style* [1947], coll. Folio, Paris, éditions Gallimard, 2013.

Etudes

- BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992.
- BORDAS, Eric, « *Style.* » *Un mot et des discours*, Kimé, 2008.
- DEBON, Claude, « *Exercices de style* de Raymond Queneau ou les genres dans tout leur éclat (de rire) » in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001.
- GAUDIN-BORDES, Lucile et SALVAN, Geneviève (dir.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.
- GOTO, Kanako, *La Littérature comme réécriture. Poétique des Exercices de style de Raymond Queneau*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2011.
- RICARDOU, Jean et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Union générale d'édition, Paris, 1972.
- SOUCHIER, Emmanuël, *Raymond Queneau*, éditions du Seuil, Paris, 1991.