

Title	Effacité de l'esprit oulipien : le cas des Exercices de style deRaymond Queneau (version 1973)
Sub Title	
Author	後藤, 加奈子(Goto, Kanako)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2005
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.10, (2005.) ,p.65- 80
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20050000-0065

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Efficacité de l'esprit oulipien – le cas des *Exercices de style* de Raymond Queneau (version 1973)

Kanako GOTO

0. Introduction

La première édition des *Exercices de style* date de 1947. Après quelques rééditions, l'œuvre a été définitivement corrigée et modifiée en 1973¹. Dans l'ultime version, Queneau a supprimé six sous-parties du livre² (ci-après *Exercices*), et les a remplacées par six autres³. Il a également changé les titres de huit *Exercices*⁴. Le dernier remaniement textuel a déjà fait l'objet de réflexions de la part de chercheurs qui se focalisent, la plupart du temps, sur les *Exercices* « disparus » et la raison de leur disparition. Par exemple, selon Emmanuël Souchier, l'effacement des *Exercices* s'explique, d'une part, comme gommage de l'ancrage historique et polémique précis⁵ et d'autre part, comme « évacuation des textes dont la rhétorique ne lui [à Queneau] semblait pas satisfaisante⁶ ». Claude Debon suppose, pour sa part, une autre raison de la

¹ Au cours de modifications, le livre a toujours été constitué de 99 *Exercices*.

² La 1^{re} et la 3^e série de *Permutations*, *Réactionnaire*, *Haï Kaï*, *Féminin*, *Mathématique*.

³ *Ensembliste*, *Définitionnel*, *Tanka*, *Translation*, *Lipogramme* et *Géométrie*.

⁴ *Homéoptotes*, *Prétérit*, *Noble*, *Permutation de 5 à 8 lettres*, *Permutation de 1 à 4 mots*, *Contre-vérité*, *Latin de cuisine* et *À peu près* sont transformés respectivement en : *Homéotéleutes*, *Passé simple*, *Ampoulé*, *Permutation par groupes croissants de lettres*, *Permutation par groupes croissants de mots*, *Antonymique*, *Macaronique* et *Homophonique*.

⁵ *Réactionnaire* était marqué par l'après-guerre, ainsi que *Haï Kaï*, qui jouait sur les S.S. (Schutz-Staffel), unité militaire allemande des années 40.

⁶ Emmanuël Souchier, « Contribution à l'Histoire d'un texte : *Exercices de style* ou : 99

suppression de certains *Exercices* – elle dit qu’il y a « des motivations plus intimes ». D’après Debon, la suppression de *Féminin* « correspond à la fois à l’effacement de Janine [sa femme], morte en 1972, et à la suppression d’une image superficielle de la femme⁷ ».

En revanche, les *Exercices* « insérés » dans cette version, sauf d’être qualifiés d’une *mise en pratique* des contraintes ludiques proposées par l’Oulipo, sont peu étudiés jusqu’à présent en fonction de leur particularité.

Dans ce travail, nous nous proposons donc de mettre en valeur les caractéristiques des *Exercices* en question – *Définitionnel*, *Translation*, *Lipogramme* et *Ensembliste*⁸. Nous réfléchirons ensuite sur le rôle que jouent les contraintes techniques dans la création artistique, c’est-à-dire sur le lien entre la technique et l’inspiration, dans lequel l’artiste est censé trouver l’équilibre. Au travers de cette observation, nous espérons parvenir à clarifier la ou les efficacité(s) des contraintes oulipiennes en tant qu’outils créatifs de textes littéraires, ainsi que la raison pour laquelle Queneau en avait besoin pour « remodeler » son œuvre fétiche, qu’il n’a cessé de réviser et améliorer pendant quelque trente ans.

histoires pour...une Histoire », in *Queneau Aujourd’hui*, Actes du Colloque Raymond Queneau, Université de Limoges, mars 1984, présenté par Goerges-Emmanuel Clancier, éd. Clancier Guénaud, 1985, pp. 187-188.

⁷ Claude Debon, « *Exercices de style* de Raymond Queneau ou les genres dans leur éclat (de rire) », in *L’éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 191.

⁸ Certes, nous n’ignorons pas les deux autres *Exercices*, *Tanka* et *Géométrie*, rédigés dans la même période que ceux que nous avons cités. Néanmoins, ils ne font pas l’objet du présent travail, car leur nature ne correspond pas nécessairement à celle des jeux formels oulipiens. De fait, ils sont insérés pour remplacer les *Exercices* qui existaient déjà dans les éditions précédentes, *Haï-kaï* et *Mathématique*, pour le perfectionnement artistique et une meilleure lisibilité.

1. Esprit oulipien et sa mise en pratique

1.1. Présentation du groupe

L'Ouvroir de la Littérature Potentielle (OuLiPo) est fondé au sein du collège de 'Pataphysique par Queneau et Le Lionnais en 1960. Ses activités principales consistent, d'un côté, à étudier l'histoire de la littérature sous contraintes depuis l'Antiquité et d'un autre, à inventer des nouvelles contraintes et de les proposer aux écrivains contemporains ou futurs. Leurs ouvrages sont souvent appelés « travaux » ou « exercices », ce qui rend compte de leur nature mécanique et artificielle, voire parfois mathématique⁹. Queneau précise que l'Oulipo ne tente pas de « conditionner l'inspiration des écrivains¹⁰ », ni de « modifier les règles de la création littéraire d'aujourd'hui et même de demain¹¹ », mais que son but se limite « à la recherche, au dégagement, à la mise en pratique de structures nouvelles¹² ». Il souligne également que ces structures doivent refuser toutes traces de subjectivité de l'opérateur, ce qu'il qualifie d'« équation personnelle¹³ ».

Dans ce contexte, l'attitude de l'Oulipo par rapport à la notion d'inspiration de l'artiste – voire de son génie – s'oppose à celle des Surréalistes. Nous y reviendrons plus loin dans notre travail.

1.2. Analyse des *Exercices* « oulipiens »

1.2.-1. Les méthodes

⁹ Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 247, 1965, p. 279.

¹⁰ Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 146.

¹¹ *Op. cit.*, p. 150.

¹² *Ibid.*

¹³ *Op. cit.*, p. 126.

Les textes de *Définitionnel*, *Translation* et *Lipogramme* sont basés sur les méthodes oulipiennes populaires, qui sont respectivement ; **la littérature définitionnelle, S+7 et lipogramme.**

La littérature définitionnelle se définit comme suit :

Étant donné un texte, on substitue à chaque mot signifiant (verbe, substantif, adjectif, adverbe en -ment), sa signification dans « le » dictionnaire, puis on itère [*sic*] l'opération. Une phrase de six mots ainsi traitée donne un texte de près de 180 mots au troisième traitement. On peut opérer ces définitions de la façon la plus mécanique [...] ¹⁴ ¹⁵.

La méthode S+7 est présentée comme le « cas particulier de la méthode M±n », celle-ci étant l'invention de Jean Lescure :

La méthode M±n [...] consiste à remplacer dans un texte existant (de qualité littéraire ou non) les mots (M) par d'autres mots de même genre qui les suivent ou les précèdent dans le dictionnaire, à une distance variable mesurée par le nombre des mots. Aussi S+7 veut dire simplement que l'on remplace tous les substantifs d'un texte par le septième qui le suit dans un lexique donné ¹⁶.

Le lipogramme existe depuis l'Antiquité ¹⁷, il n'est donc pas une invention de

¹⁴ Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 95, 1973, p. 115.

¹⁵ Par exemple, la phrase célèbre de Pascal « Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé. » devient ainsi : « La partie saillante du visage d'une reine d'Égypte célèbre pour sa beauté : si elle eût été de moins de longueur, tout le visage de la planète habitée par l'homme aurait passé d'un état à l'autre. », *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 139.

¹⁷ Voir Georges Perec, « Histoire du lipogramme », *op. cit.*, pp. 73-89.

l'Oulipo, mais une méthode souvent pratiquée par les membres du groupe¹⁸. Il consiste à composer un texte sans utiliser une ou plusieurs lettre(s) particulière(s) de l'alphabet. Par exemple, selon l'opération de lipogramme en « e », la phrase : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » se transforme ainsi : « Durant un grand laps l'on m'alita tôt¹⁹. »

1.2.-2. Définitionnel

Définitionnel se caractérise par son style « dictionnaire » : le texte se compose de phrases explicatives et descriptives, donc de paraphrases. Comparons par exemple le début de l'*Exercice* – « Dans un grand véhicule automobile public de transport urbain désigné par la dix-neuvième lettre de l'alphabet » – avec celui du premier texte, *Notations* – « Dans l'S » –. Précisons que ces phrases paraphrastiques sont non seulement amusantes (par leur longueur exagérée), mais également révélatrices dans certains cas. Nous en avons un exemple dans la définition du mot « gare » : « l'ensemble des bâtiments et des voies d'un chemin de fer où se font le dépôt des marchandises et l'embarquement ou le débarquement des voyageurs ». La définition attire notre attention particulièrement par le fait qu'elle rappelle des détails auxquels nous ne faisons pas toujours attention dans la vie quotidienne. Cette description fait réfléchir, pourrions-nous dire, sur nos connaissances des mots auxquelles nous faisons souvent aveuglément confiance.

Au sujet de détails que le lecteur découvre grâce aux définitions proposées dans l'*Exercice*, relevons deux définitions dont les détails sont problématiques. Le premier cas concerne la description du personnage principal : « un jeune excentrique portant un surnom donné à Paris en 1942 ». La définition n'est

¹⁸ Georges Perec a écrit un roman sans utiliser la lettre « e », *La Disparition* (1969).

¹⁹ « 35 variations sur un thème de Marcel Proust par Georges Perec », des travaux écrits pour *Magazine littéraire* en 1974, repris dans *Hors-série du Magazine littéraire*, n° 8, 4^e trimestre 2000, « Proust », p. 103.

compréhensible que pour le lecteur qui est instruit du contexte historique et culturel auquel Queneau fait allusion : la culture parisienne sous l'Occupation. En fait, la description renvoie à l'énoncé « zazou », un substantif masculin qui a une dénotation comme ceci : « nom donné, pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivirent, à des jeunes gens qui se signalaient par leur passion pour le jazz américain et leur élégance tapageuse²⁰ ». Cependant, le lecteur qui ignore la circonstance ne parviendra probablement pas à décoder l'énigme et, par conséquent, cette partie du texte ne fonctionne pas comme « littérature définitionnelle ». C'est dire que la remarque « surnom donné à Paris en 1942 » n'est pas assez répandue pour devenir un sens commun et donc mériter de la place dans un dictionnaire ordinaire de la langue française. Ici surgit une question concernant l'objectivité de cette définition. Elle pourrait être une notion objective pour les parisiens qui ont vécu cette époque. Il pourrait donc s'agir d'un cas de régionalisme parisien des années 40. Quoique l'Oulipo interdise l'intervention de la subjectivité dans ses opérations, Queneau semble, dans ce texte, se le permettre une seule fois. Autrement dit, l'écrivain semble jouer sur la frontière de subjectivité et d'objectivité, c'est-à-dire sur la distinction entre « souvenir personnel » et « entrée dans un dictionnaire ».

Le second cas de définition problématique concerne le début du deuxième paragraphe : « Cent vingt secondes plus tard, je le vis de nouveau [...] ». Cette définition s'avère problématique lorsque nous prenons *Exercices de style* comme un ensemble dont chaque sous-partie (*Exercice*) offre plus ou moins le même contenu. C'est-à-dire que la majorité des *Exercices* présente les deux incidents – 1) la dispute dans un autobus et 2) la rencontre fortuite devant la gare Saint-Lazare – à un intervalle de « deux heures », d'« une heure », ou simplement « plus tard », tandis que la dénotation du syntagme « cent vingt

²⁰ Zazou, n., – 1941, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 2428.

secondes » correspond à celle précise de « deux minutes ». Par ailleurs, réaliser un quelconque événement en cent vingt secondes paraît matériellement impossible²¹. Nous supposons donc que le syntagme devrait être écrit plutôt comme « cent vingt minutes » ou « sept mille deux cents secondes », pour qu'il soit vraisemblable. Cette « définition » présente ainsi un décalage sur le plan du contenu par rapport aux autres *Exercices*²². Or, pour un lecteur naïf, cette définition « douteuse » passe souvent inaperçue. Pour expliquer ce fait, nous supposons que dans l'*Exercice*, ce qui importe est d'écrire sur le ton de « dictionnaire ». Par conséquent, la crédibilité de chaque définition devient moins importante. De même, nous voyons que le lecteur est souvent piégé par le titre de l'*Exercice* et ne doute pas que le principe qu'il annonce est bien conservé tout au long du texte.

Quoique les deux définitions ne soient pas problématiques au même niveau, elles ont un aspect commun : c'est un « écart » minuscule et bien réfléchi²³ de l'auteur. Dans le premier cas, l'auteur insère un écart par rapport à la règle propre à l'Oulipo – interdiction de subjectivité dans l'opération – en mettant une définition peu universelle. Dans le deuxième cas, l'information « cent vingt secondes », non compatible avec celles que proposent d'autres

²¹ Même en bus, il faut plus de cent vingt secondes pour aller du Parc Monceau à la Gare Saint-Lazare. En plus, pour que les informations données dans le texte soient complètement correctes, le personnage principal doit descendre de l'autobus, arriver à la gare Saint-Lazare (l'autobus S, appelé aujourd'hui n° 84, ne passe pas devant la gare Saint-Lazare) et enfin, voir son camarade ; tout cela dans ce court délai.

²² En réalité, nous témoignons que, dans un cours universitaire spécialisé en pragmatique, personne ne s'est rendu compte que « cent vingt secondes » correspond en réalité à « deux minutes », ni que cela crée une incohérence avec l'information donnée par d'autres *Exercices*.

²³ Voir le manuscrit classé par Emmanuël Souchier, in *Histoire et énonciation dans les Exercices de style de Raymond Queneau. À partir de l'établissement d'une édition critique*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1986, Tome I, p. 169.

Exercices, se présente comme un écart sur le plan sémantique par rapport à d'autres sous-parties du livre. Cependant, en réalité, rien n'affirme que cette définition soit fausse, à moins que nous ne sachions à quel référent l'auteur voulait exactement faire allusion. Supposons donc, plutôt, qu'il joue sur l'ambiguïté de la frontière entre le « vrai » et le « faux ».

1.2.-3. *Translation*²⁴

Au premier regard, le texte de *Translation* paraît être constitué de phrases absurdes sur le plan sémantique²⁵. Citons les premières phrases :

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.

Afin de les décrypter, il faut savoir la contrainte à partir de laquelle le texte est produit. Ici, nous voyons sans difficulté qu'il est question de la méthode oulipienne S+6²⁶, appliquée sur le texte de *Notations* :

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin.

²⁴ Le titre est issu des mathématiques et de la physique.

²⁵ Notons que les phrases composant le texte semblent normales, au moins sur le plan syntaxique. Seuls les substantifs ont subi l'opération substitutionnelle ; les verbes, les adjectifs et les adverbes sont conservés dans leur état initial (en l'occurrence celui de *Notations*).

²⁶ Lorsque nous comparons *Translation* avec *Notations*, nous voyons que *Translation* est plutôt une application de la méthode S+6 (au lieu de S+7), vu que dans l'unité « Dans l'Y », Y est la sixième lettre après S. De même que dans l'unité « trente-deux anacardiens », on obtient trente-deux en ajoutant six à vingt-six.

La comparaison de deux *Exercices* montre qu'un « texte de départ » est indispensable, à la fois pour que le résultat de l'opération oulipienne soit plus remarquable, et pour que le lecteur puisse déchiffrer le texte transformé. Rappelons que l'Oulipo ne pratique guère les contraintes que sur des textes préexistants et ce, pour examiner leur « résistance » à la « potentialité » dans les meilleures conditions. Il est à noter aussi que *Translation* devient original, amusant, voire transgressif, grâce à la comparaison avec *Notations*. Avec *Translation*, Queneau semble vouloir présenter non seulement les caractéristiques acrobatiques des règles oulipiennes, mais aussi le fait que nous pouvons souligner, grâce aux contraintes défendues par le groupe, « des formes ou des structures inconnues dans des textes qui n'ont pas l'air d'en posséder²⁷ ». Par exemple, *Notations*, un court texte qui n'a pas l'air extraordinaire, prouve qu'il est capable d'être transformé en une énigme comme *Translation*.

1.2.-4. *Lipogramme*

Quant à *Lipogramme*²⁸, le titre fait croire que le texte est composé sans la lettre « e », cette application étant la plus populaire de ce jeu graphique. Certes, les premières phrases ne contiennent aucun « e » : « Voici. Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long, qui avait sur son caillou un galurin au ruban mou. » Cependant, il surgit un « e » au milieu du texte : « puis il bondit et s'assoit ». Emmanuël Souchier commente ainsi ce phénomène :

Ce lipogramme n'est donc pas lipogrammatique là où l'on s'y attendait, c'est-à-dire sur la lettre la plus fréquente de la langue française ; le E [...].

²⁷ Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 145.

²⁸ Emmanuël Souchier lui consacre un chapitre dans l'ouvrage cité tout au long de notre travail : « *Lipogramme* ou de la mise en scène du clinamen », *op. cit.*, Tome II, pp. 583-593.

Cependant, ne vous y fiez pas, Queneau ne vous a pas trompés, il s'agit tout de même d'un lipogramme, qui plus est d'un quadruple lipogramme en J, K, W et X !²⁹.

Alors, comment comprendre l'intrusion d'un « e » dans un lipogramme supposé en cette lettre ? Les manuscrits de plusieurs versions de l'*Exercice* prouvent que la lettre est insérée avec certitude par l'auteur³⁰. Nous écartons donc les doutes de coquille ainsi que d'oubli. Le glissement intentionnel d'un « e » nous renvoie, comme le cas de définitions problématiques dans *Définitionnel*, à la tendance chez Queneau de transgresser les contraintes dont il est le propre créateur³¹. L'intrusion d'un écart, quoiqu'il apparaisse au niveau formel ou sémantique, peut se comprendre comme un clin d'œil de l'auteur. Il est conseillé, au lecteur des *Exercices de style*, non seulement de comprendre et de suivre la ou les contrainte(s) annoncée(s) par le titre de l'*Exercice*, mais aussi de rester attentif tout au long du texte : car, il y aura peut-être un deuxième jeu (deuxième contrainte) qui se présentera discrètement³².

²⁹ *Op. cit.*, p. 587.

³⁰ Les quatre manuscrits de *Lipogramme* montrent les étapes de la rédaction ainsi que le changement de l'intention de Queneau. Au début, il comptait vraiment faire un lipogramme en « e ». Emmanuel Souchier cite la remarque de Queneau sur le feuillet F 177 du manuscrit : « ajouter lipogramme en E » (« Contribution à l'Histoire d'un texte : *Exercices de style* ou : 99 histoires pour...une Histoire », *op. cit.*, p. 195). En effet, le premier manuscrit traduit un véritable effort de l'auteur pour l'élider. Cependant, cette lettre apparaît dès le deuxième manuscrit (« un strapontin et s'assoit ») et reste dans les troisième et quatrième (« un banc et s'assoit »). Voir les manuscrits classés par Souchier, in *Histoire et énonciation dans les Exercices de style de Raymond Queneau. À partir de l'établissement d'une édition critique*, *op. cit.*, Tome I, pp. 171, 173, 175 et 177.

³¹ Ce phénomène s'explique souvent par le terme « clinamen », le principe oulipien (qui est d'origine philosophique épicurienne). Nous étudierons cette notion dans une autre occasion.

³² Relevons un autre écart dans *Lipogramme*. Il s'agit d'un écart sémantique, comme le

1.2.-5. *Ensembliste*

Ensembliste ne se base pas directement sur une des méthodes oulipiennes, mais il reflète l'actualité de la théorie mathématique des années 60. Les mathématiques étant un des moyens qui contribuent aux structures oulipiennes, nous l'avons classé parmi les *Exercices* oulipiens. Il s'ouvre comme suit :

Dans l'autobus S, considérons l'ensemble A des voyageurs assis et l'ensemble D des voyageurs debout. À un certain arrêt, se trouve l'ensemble P des personnes qui attendent. Soit C l'ensemble des voyageurs qui montent ; c'est un sous-ensemble de P et il est lui-même l'union de C' l'ensemble des voyageurs qui reste sur la plate-forme et de C'' l'ensemble de ceux qui vont asseoir. Démontrer que l'ensemble C'' est vide.

Comme le titre le suggère, il est ici question de réécrire l'histoire dans le style et les termes propres aux énoncés mathématiques³³. Le lecteur qui connaît le contenu général de l'histoire grâce à la lecture d'autres *Exercices* traduira les phrases citées de la sorte : « L'autobus est bondé et il n'y a pas de place assise ». La longueur exagérée des phrases est due au ton didactique (« Démontrer que... ») qu'utilise l'auteur. En outre, le contraste entre le style académique et le contenu trivial crée un effet comique.

À travers l'observation des *Exercices* oulipiens, nous constatons que leur originalité est dépendante de l'existence d'autres *Exercices* qui servent de

cas de la définition « cent vingt secondes » dans *Définitionnel*. Le bouton, qui devient souvent l'objet de discussion vestimentaire car il est mis *trop bas*, est ici mis « trop haut ». Pourtant, ni « haut », ni « bas » ne contiennent la lettre « e ». S'il est question d'effectuer le lipogramme en « e », ce changement lexical n'a aucune utilité.

³³ Nous trouvons d'autres *Exercices* qui concernent des variations thématiques. Par exemple, dans *Botanique*, *Médical*, et *Zoologique*, l'histoire est réécrite en fonction du thème.

modèles comparatifs, soit sur le plan sémantique, soit sur le plan formel. Pour comprendre la particularité de *Définitionnel*, ainsi que celle d'*Ensembliste*, le lecteur aura besoin de modèles du premier genre. *Translation*, quant à lui, nécessite plutôt un modèle formel pour que le lecteur comprenne sa structure. C'est en présence de *Notations* que *Translation* obtient une identité en tant qu'une application de la méthode S+6. Une lecture plus pertinente de *Lipogramme* nécessite, à la fois, les deux modèles (sémantique et formel), bien qu'il faille d'abord connaître le contenu général de l'histoire. La connaissance de modèle formel est aussi utile, car la difficulté d'écrire une histoire sans utiliser la lettre « e » sera présentée d'une manière plus marquante.

2. Statut de contraintes techniques dans la création littéraire

2.1. Tradition de la littérature sous contraintes

Rappelons que, dans la création littéraire, les contraintes techniques existaient depuis l'époque d'Aristote. Dans « Le seconde manifeste » de l'Oulipo, François Le Lionnais écrit : « Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans le passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de "plagiats par anticipation"³⁴. » Dès la fin du XV^e siècle, nous relevons plusieurs « plagiaires par anticipation ³⁵ » d'Oulipiens, notamment parmi les Grands Rhétoriciens. Les poètes « fonctionnaires » à la cour bourguignonne n'avaient pas de liberté concernant le sujet de leur poème, donc ils se sont concentrés sur la liberté de la forme. Ils ont élaboré, dans leur traité de la « rhétorique seconde », de nombreux genres et d'innombrables formes rimantes³⁶. Ils sont parvenus à démontrer la potentialité du langage en

³⁴ In Oulipo, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Les Rhétoriciens y parlent de genres, comme ballades, chants royaux, lais et

tant que matériel de création artistique ou de communication non littéraire, grâce à la maîtrise exagérée du mot et de la rime, en délibérant le langage de sa tâche de messenger « transparent » et en lui donnant une autonomie dans l'énonciation. Nous voyons ici les véritables prédécesseurs des oulipiens. Au XVI^e siècle, les poètes de la Pléiade ont apprécié les contraintes de la poésie italienne de la Renaissance, notamment celles du sonnet et de l'ode. Quant au XVII^e, l'âge d'or du théâtre français, un certain nombre de règles de la tragédie – les trois unités, les notions de vraisemblance et de bienséance, nombre de comédiens, disposition, etc. – ont été respectées.

2.2. L'inspiration et les techniques : éléments paradoxaux ? Attitude anti-surréaliste de l'Oulipo

Malgré toutes ces contraintes, l'artiste a toujours pu exploiter ses qualités personnelles à travers ses œuvres, en pratiquant les contraintes à sa manière originale. C'est dans cette idée que l'Oulipo propose ses contraintes aux écrivains. Les écrivains peuvent les utiliser de la manière qui leur plaît, mais elles ne fonctionnent que pour dégager quelque chose de nouveau et pour redécouvrir les caractéristiques oubliées des textes préexistants. Quoique le résultat d'opérations oulipiennes – surtout celui de la méthode S+7 – ait souvent l'apparence surréaliste³⁷, l'attitude oulipienne s'oppose radicalement à celle des Surréalistes qui, aveuglément dépendants de l'inspiration, voire de l'inconscient de l'artiste, nient toutes les techniques dans la création artistique.

Le roman autobiographique de Queneau, *Odile* (paru en 1937), témoigne de la jeunesse de l'écrivain influencée par le Surréalisme. Il évoque également la déception du héros pour le groupe, car leurs manières de travailler si enfantines et absurdes – dans ce cas-ci, l'écriture automatique – ne l'ont pas

virelais, rondeaux, bergerettes, pastourelles et palinods, ainsi que de différentes sortes de rimes, comme rimes bilingues, rimes couronnées, rimes enchaînées.

³⁷ Raymond Queneau, *op. cit.*, pp. 128-129.

convaincu. Citons le propos intéressant de Vincent, un ami du héros, qui voit, lui aussi, que le Surréalisme se trompe sur la notion de l'inspiration et celle des contraintes techniques dans la création artistique :

- L'inspiration. On l'oppose à la technique et l'on se propose de posséder de façon constante l'inspiration en reniant toute technique, même celle qui consiste à attribuer un sens aux mots. Que voit-on alors ? l'inspiration disparaître : on peut difficilement tenir pour inspirés ceux qui dévident des rouleaux de métaphores et débobinent des pelotes de calembours. Ils se traînent dans le noirâtre espérant y déterrer les marteaux et les faucilles qui briseront les chaînes et sectionneront les liens de l'humanité. Mais ils ont perdu toute liberté. Devenus esclaves des tics et des automatismes ils se félicitent de leur transformation en machine à écrire ; ils proposent même leur exemple, ce qui relève d'une bien naïve démagogie. L'avenir de l'esprit dans le bavardage et le bredouillement ! J'imagine au contraire que le vrai poète n'est jamais « inspiré » : il se situe précisément au-dessus de ce plus et de ce moins, identiques pour lui, que sont la technique et l'inspiration, identiques car il les possède suréminemment toutes deux. Le véritable inspiré n'est jamais inspiré : il l'est toujours ; il ne cherche pas l'inspiration et ne s'irrite contre aucune technique³⁸.

En effet, l'opinion de Vincent semble annoncer déjà l'arrivée de l'Oulipo et son principe : ce n'est pas seulement l'inspiration ou la technique qui compte dans la création artistique, mais les deux notions doivent coexister en harmonie, et ce, sous contrôle de l'artiste. De ce point de vue, nous comprenons que, si l'Oulipo n'accepte pas l'intrusion de l'« équation personnelle » dans ses structures, ce n'est pas pour nier l'importance du talent personnel – autrement dit, l'inspiration de l'artiste. Au contraire, les structures mécaniques ont un but semblable à celui des Grands Rhétoriciens, c'est-à-dire, celui de « souligner l'objectivité du langage, son caractère concret contre l'illusion référentielle que

³⁸ Raymond Queneau, *Odile*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 158-159.

recherche le courant du réalisme en littérature en voulant faire oublier le signifiant au profit du signifié », comme le dit Claude Le Manchec³⁹.

3. En guise de conclusion. Pourquoi l'Oulipo ?

Nous avons réfléchi sur la question concernant l'efficacité de l'Oulipo, ou dans une perspective plus large, l'efficacité des contraintes dans la création littéraire. Nous avons relevé, à l'aide des *Exercices* réalisés à partir des contraintes oulipiennes, qu'elles font revivre les textes préexistants, en leur apportant souvent un effet comique. En outre, elles permettent « de découvrir un champ de significations qui excèdent les intentions de l'auteur⁴⁰ ».

Afin de clôturer notre étude, réfléchissons à présent sur la raison pour laquelle Queneau a recouru aux méthodes oulipiennes pour la dernière retouche des *Exercices de style*. Nous proposons deux raisons possibles. La première consiste à supposer que le centre d'intérêt de l'auteur ait changé au fur et à mesure des années, entre 1947 et 1973. En supprimant les *Exercices* qui sont trop datés historiquement ou politiquement par l'allusion à la Seconde Guerre mondiale, Queneau a sans doute voulu universaliser son œuvre à l'aide de recettes oulipiennes, nées sous l'influence des théories mathématiques⁴¹.

La deuxième raison est plutôt une hypothèse personnelle. C'est imaginer que Queneau a utilisé, voire profité de structures oulipiennes pour surmonter la difficulté de création. Cette hypothèse est inspirée par la remarque faite par Claude Debon, qui dévoile que Queneau souffrait d'un manque de vivacité créative dans cette période-là :

³⁹ Claude Le Manchec, *Raymond Queneau*, Ellipses Éditions Marketing, 1999, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Michelle Grangaud, en citant les extraits de l'« autoportrait » de Queneau (écrit en 1923), montre son goût pour les mathématiques, et ce, par son caractère universel. « Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo », in *Magazine Littéraire*, mai 2001, n° 398, p. 42.

L'utilisation des contraintes oulipiennes (« Translation » [...] = S+7), « Définitionnel » [...], « Lipogramme » [...], forme fixe de « Tanka » [...] ou des mathématiques (« Ensembliste » [...]) intellectualisent la démarche créatrice, la « désaffectivent », dans une période noire de la vie de Queneau. On a des traces dans le Journal en mai et en juin 1973 de la refonte des *Exercices de style*. À cette époque, l'auteur est en proie à des perturbations :

8 juin : "Moi j'ai perdu tout humour, je le crains même" / 25 juin : "Les travaux dont je note la mise en route n'aboutissent pas. Je préfère donc ne pas les signaler" / 3 septembre : "Jeudi dernier, j'ai trouvé un exemplaire de la nouvelle édition des ES [*Exercices de style*]"⁴².

Nous en reconnaissons une autre efficacité des contraintes mécaniques de l'Oulipo. Elles stimulent la motivation créatrice de l'écrivain. Étant donné que Queneau disposait déjà de matériel textuel – il s'agit de « modèles » que nous avons évoqués plus haut : modèle sémantique et modèle formel –, les contraintes oulipiennes n'ont pas été utilisées pour « créer » les textes, mais elles ont fonctionné, tout simplement, en tant que « des *soutiens* de l'inspiration [...], ou [...] une *aide* à la créativité », comme Queneau avait mentionné lui-même dans *Bâtons, chiffres et lettres*⁴³.

⁴² Claude Debon, *art. cit.*, pp. 191-192.

⁴³ Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 297.