

THÈSE DE DOCTORAT

présentée par

Weronika Woźniak-Żak

pour l'obtention du grade de docteur en Sciences du langage

de l'Université de Łódź et de l'Université Paris XIII – Sorbonne Paris Nord

**Les figures de mots dans la prose du groupe l'OuLiPo :
étude linguistique outillée sur corpus,
en français et dans les traductions polonaises**

Dirigée par

Pr Alicja Kacprzak (Université de Łódź)

Pr Emmanuel Cartier (l'Université Sorbonne Paris Nord)

Łódź, 2026

ROZPRAWA DOKTORSKA

autorstwa

Weroniki Woźniak-Żak

przygotowana w celu uzyskania stopnia doktora

Uniwersytetu Łódzkiego i Uniwersytetu Sorbonne Paris Nord

w dyscyplinie językoznawstwo

**Figury słów w prozatorskiej twórczości grupy OuLiPo:
studium oparte na francuskich korpusach tekstowych
i przekładzie polskim**

napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Alicji Kacprzak (Uniwersytet Łódzki)

prof. Emmanuela Cartier (Université Sorbonne Paris Nord)

Łódź, 2026

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION | 7 |
| PARTIE I. | |
| LES FIGURES DE MOTS DANS LA PROSE OULIPIENNE | 13 |
| I. Le cadre théorique | 14 |
| 1. Les figures de mots au sein des figures du discours | 14 |
| 1.1. La notion de <i>figure</i> | 15 |
| 1.1.1. Un aperçu historique..... | 15 |
| 1.1.2. Les définitions de <i>figure</i> dans les dictionnaires | 21 |
| 1.1.2.1. Les dictionnaires généraux | 21 |
| 1.1.2.2. Les ouvrages et les dictionnaires spécialisés..... | 22 |
| 1.1.3. Les critères de classement des figures du discours..... | 24 |
| 1.1.3.1. Les niveaux discursifs des composants | 25 |
| 1.1.3.2. Les opérations effectuées | 26 |
| 1.1.3.3. L'émergence de figure | 29 |
| 1.1.3.4. Les fonctions des figures | 31 |
| 1.2. La notion de <i>figures de mots</i> | 32 |
| 1.2.1. Pour une définition de <i>figures de mots</i> | 33 |
| 1.2.2. Les particularités des figures de mots | 34 |
| 1.2.2.1. L'opposition entre la norme et l'écart | 35 |
| 1.2.2.2. L'effort et l'effet | 37 |
| 1.2.2.3. La visibilité | 38 |
| 1.2.2.4. L'expressivité | 40 |
| 2. Les figures de mots : opérations et fonctions | 42 |
| 2.1. Les opérations | 42 |
| 2.1.1. Les jeux sur les sonorités | 44 |
| 2.2.2. Les jeux lexicaux | 48 |
| 2.2. Les fonctions des figures de mots dans la littérature | 50 |
| 2.2.1. Les fonctions centrées sur l'auteur et l'interprétant | 51 |
| 2.2.2. Les fonctions centrées sur la langue | 53 |
| 2.3. Les figures de mots dans la recherche du potentiel langagier par les oulipiens | 55 |
| 2.3.1. Les figures de mots et l'expérimentation langagière | 56 |
| 2.3.2. Les figures de mots comme instrument d'une méthode d'écriture | |

| | |
|---|----|
| sous contraintes | 57 |
| 2.3.3. Les figures de mots comme pratiques ludiques | 58 |

II. Les formes et le fonctionnement des figures de mots dans la prose

| | |
|---|-----------|
| oulipienne | 60 |
| 1. Le corpus et la méthodologie | 61 |
| 1.1. Le corpus et sa constitution | 61 |
| 1.2. Les repères et les choix méthodologiques | 66 |
| 2. Les emplois des figures de mots dans la prose oulipienne | 70 |
| 2.1. Les procédés opérant sur la sonorité des mots | 71 |
| 2.1.1. Les opérations basées sur une simple répétition des phonèmes | 71 |
| 2.1.1.1. L'assonance | 71 |
| 2.1.1.2. L'allitération | 76 |
| 2.1.2. Les opérations basées sur le rapprochement phonétique | 83 |
| 2.1.2.1. L'homéoteleute et l'homéoptote | 84 |
| 2.1.2.2. La paronomase | 90 |
| 2.1.2.3. L'homophonie | 99 |
| 2.1.2.4. L'onomatopée | 106 |
| 2.1.2.5. La mimologie | 108 |
| Bilan du sous-chapitre 2.1. | 109 |
| 2.2. Les procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots | 111 |
| 2.2.1. Les opérations métaplasmatiques | 112 |
| 2.2.1.1. Le pataquès et le malproprisme | 112 |
| 2.2.1.2. Le néologisme | 116 |
| 2.2.2. Les opérations basées sur la ressemblance et la distinction | 135 |
| 2.2.2.1. La diaphore et l'annomination | 135 |
| 2.2.2.2. Le polyptote et la dérivation | 137 |
| Bilan du sous-chapitre 2.2. | 140 |
| 3. Les figures de mots face aux contraintes linguistiques dans la prose oulipienne... | 141 |
| 3.1. Le monovocalisme | 145 |
| 3.2. Le lipogramme | 152 |
| 3.3. La variation homophonique | 156 |
| 3.4. La traduction homophonique | 159 |
| 3.5. Le tautogramme | 162 |
| 3.6. Les locutions introuvables et aphorismes | 163 |
| 3.7. Le cylindre phonétique | 165 |
| Bilan du chapitre 3 | 165 |
| Conclusion des chapitres 2 et 3 | 167 |

PARTIE II.

| | |
|--|------------|
| POUR LA TRADUCTION DES FIGURES DE MOTS DES OULIPIENS EN POLONAIS..... | 171 |
|--|------------|

| | |
|--|-----|
| I. Le cadre théorique | 172 |
| 1. La traduction des textes littéraires | 172 |
| 1.1. Un aperçu des approches de la traduction des textes littéraires | 173 |
| 1.1.1. L'orientation « sourcière » et « cibliste » | 174 |
| 1.1.2. La recherche de l'équivalence dynamique | 175 |
| 1.1.3. L'approche interprétative | 176 |
| 1.1.4. La traduction en tant qu'acte linguistique et littéraire | 177 |
| 1.2. Les facteurs façonnant la dynamique de la traduction | 179 |
| 1.2.1. La langue source et la langue cible | 179 |
| 1.2.2. Le rôle du traducteur | 180 |
| 1.2.3. Le profil du lecteur | 181 |
| 1.2.4. La spécificité du texte littéraire | 182 |
| 2. La traduction des figures de mots | 184 |
| 2.1. Les difficultés de la traduction des figures de mots | 185 |
| 2.1.1. L'incommensurabilité des systèmes linguistiques | 186 |
| 2.1.2. La poéticité des figures de mots | 187 |
| 2.1.3. Les limites de la traductibilité de la forme signifiante | 189 |
| 2.1.4. La traduction des jeux ponctuels et des textes fondés sur les jeux | 190 |
| 2.2. Les techniques de traduction des figures de mots | 191 |
| 2.2.1. Les techniques orientées vers l'équivalence sémantique | 193 |
| 2.2.2. Les techniques orientées vers l'équivalence formelle | 194 |
| 2.2.3. Les techniques orientées vers l'équivalence des structures régulées | 195 |
| 2.2.4. Les techniques orientées vers une équivalence pragmatique | 196 |
| II. Les traductions polonaises des figures de mots oulipiennes | 198 |
| 1. Un aperçu du contexte linguistique, stylistique et traductologique..... | 198 |
| 1.1. Le corpus | 199 |
| 1.2. Les traducteurs face à la traduction des structures régulées | 200 |
| 2. Les stratégies adoptées dans les traductions | 203 |
| 2.1. Les transferts | 205 |
| 2.1.1. Les transferts à effet identique ou <i>quasi</i> identiques | 205 |
| 2.1.2. Les transferts et la perte du jeu | 207 |
| 2.2. La traduction isomorphe | 208 |
| 2.2.1. Le transcodage des structures morphosyntaxiques | 209 |
| 2.2.2. Les correspondances moins régulières | 212 |
| 2.3. La traduction homomorphe | 215 |
| 2.4. La traduction hétéromorphe | 221 |
| 2.5. La traduction libre | 224 |
| 2.5.1. La neutralisation des effets du jeu | 225 |
| 2.5.2. L'enrichissement expressif dans la traduction | 229 |
| Conclusion du chapitre 2 | 233 |
| CONCLUSION | 235 |
| BIBLIOGRAPHIE | 242 |
| SOURCES D'EXEMPLES | 252 |

| | |
|-----------------------|------------|
| Streszczenie | 255 |
| Summary | 258 |
| Résumé | 261 |
| | |
| ANNEXE 1 | 264 |
| ANNEXE 2 | 296 |

INTRODUCTION

Le titre de cette thèse comporte trois notions-clés qui orientent notre réflexion : les figures de mots, la prose du groupe l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle)¹ et la traduction des opérations figurales en polonais. L'articulation entre ces trois axes, qui constitue le fil de la présente recherche, permet de mettre en lumière des dimensions linguistiques encore largement inexplorées de l'emploi des procédés opérant sur la sonorité des mots et manipulant la structure morphosémantique des mots dans le contexte des travaux oulipiens.

Quant à la première notion, les figures de mots, nous abordons la perspective linguistique en focalisant le présent travail sur l'étude des opérations métraplasmatiques appliquées aux unités lexicales, étant donnée leur importance fondamentale dans les créations expérimentales des oulipiens. Le contenu de ce terme, qui a connu une évolution longue et complexe, reste difficile à circonscrire. Déjà ambigu chez les rhétoriciens classiques, il recouvre des acceptions variées proposées au sein des figures du discours (Fontanier, 1977), figures de style (Suhamy, 1990) ou encore figures de rhétorique (Robrieux, 2000). Les multiples définitions et typologies des figures de mots auxquelles nous nous référons dans ce travail (p. ex. Groupe μ , 1970 ; Robrieux, 2000 ; Bacry, 1992 ; Ricalens-Pourchot, 2019) témoignent à la fois de la richesse et de l'instabilité du concept. Elles se distinguent d'autres types des opérations figurales par le fait qu'elles manipulent la matérialité de la langue, en affectant ses unités minimales, phonèmes et morphèmes, et en contribuant aux jeux sur les sonorités et sur le lexique (Robrieux, 2000). Leur examen et leur définition exigent de croiser les apports de la rhétorique, de la stylistique et de la linguistique moderne, tout en tenant compte de la spécificité du projet oulipien : l'usage systématique et conscient de ces procédés comme moteur de création littéraire.

En ce qui concerne la deuxième notion, la prose oulipienne, dans notre travail nous nous intéressons à l'analyse linguistique des œuvres en prose du groupe littéraire français l'Oulipo, né de l'idée commune de Raymond Queneau, un homme de lettres fasciné par les mathématiques, et de François Le Lionnais, un homme de sciences passionné de littérature. Depuis sa fondation en 1960 à l'issue d'un colloque à Cerisy, l'Oulipo s'est imposé comme l'un des collectifs littéraires les plus originaux et influents de la seconde moitié du XX^e siècle. Le groupe se conçoit comme un « laboratoire » où la littérature est expérimentée à travers des contraintes formelles. Au fil des années, l'Oulipo a réuni un nombre important d'écrivains et de mathématiciens parmi lesquels figurent, aux côtés de ses deux fondateurs, entre autres ceux

¹ Les deux formes abrégées, *OuLiPo* ou *Oulipo*, sont possibles ; dans le texte nous utilisons la seconde pour simplifier.

dont les noms apparaîtront dans ce travail : Noël Arnaud, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, Paul Braffort, Luc Étienne, Paul Fournel, Jacques Jouet, Hervé Le Tellier, Jean Lescure, Harry Mathews, Georges Perec, Jean Queval ou encore Jacques Roubaud. Leur projet consiste à se réunir pour fabriquer de la littérature — selon les mots de Marcel Bénabou et Jacques Roubaud « ce qu'on lit et ce qu'on rature » — en « quantité illimitée » (d'où le côté « potentiel » du projet) et « en inventant des contraintes »². Loin du mythe romantique de l'inspiration, les oulipiens affirment une conception artisanale de l'écriture : l'« ouvrir » renvoie à l'idée de l'atelier et suggère que la littérature est avant tout affaire de technique. Le principe fondamental de l'Oulipo est simple, mais fécond : explorer le potentiel du langage et de la littérature en imposant à l'écriture des contraintes, souvent d'ordre linguistique. Lipogrammes, monovocalismes, tautogrammes ou variations homophoniques sont autant de procédés qui réinventent la matière langagière et déplacent la frontière entre liberté et règle. L'oulipien n'écrit pas malgré la contrainte, mais grâce à elle ; elle devient ainsi moteur créatif qui révèle, au-delà des normes établies, les virtualités du système linguistique.

Pour ce qui est de la troisième notion, la traduction des manipulations langagières dans les textes oulipiens, dont le fonctionnement repose sur une « logique du signifiant » (Aquièn, 1999), celle-ci se pose avec une acuité particulière. En effet, lorsque le texte s'écarte du registre standard pour explorer des formes ludiques, poétiques ou purement expérimentales, la tâche du traducteur se complexifie considérablement. Il ne s'agit alors plus seulement pour lui de transmettre un contenu ou un contexte étranger, mais également de restituer les effets esthétiques, la dynamique rythmique et les jeux formels qui structurent l'ouvrage. Le traducteur qui vise une réception équivalente à celle de l'original doit mobiliser une vaste palette de solutions pour transposer jeux, humour ou effets stylistiques propres au texte source (Henry, 2003). Cette problématique se trouve exacerbée dans les œuvres des auteurs affiliés à l'Oulipo, où le langage devient le moteur même de la création littéraire. Dans ces textes, le sens procède directement de la forme elle-même. Traduire un texte oulipien revient alors à reconstruire un système poétique dans une autre langue, en respectant à la fois la signification, la structure, le rythme et le caractère souvent expérimental de la démarche d'écriture, puisque le jeu avec la langue se situe au cœur même du processus de création.

L'Oulipo a suscité un grand nombre d'études, or celles-ci se concentrent majoritairement sur des aspects littéraires, historiques ou poétiques. De nombreux travaux

² Bénabou, M. et Roubaud, J. *Qu'est-ce que l'Oulipo ?* ; texte publié sur le site web du groupe : <https://ouliponet.fr/oulipiens/o> (consulté le 10.03.2024).

traitent de la biographie de ses membres (p.ex. Magné, 1999 ; Bellos, 2022 ; Lécureur, 2002) ; des caractéristiques de l'œuvre d'auteurs particuliers (p.ex. Bröhl, 2016) ; de l'évolution du groupe (Bloomfield, 2017) ; ou encore de la réception critique de ses productions (p.ex. Bisenius-Penin, 2008). D'autres explorent la poétique de la contrainte, son rôle dans la genèse des textes ou sa place dans le champ littéraire contemporain (p.ex. Lapprand, 1998 ; Moncond'huy, 2004 ; Reggiani, 1999). Les études linguistiques, pour leur part, se sont souvent limitées à l'analyse d'un procédé particulier : la néologie ou les jeux de mots dans une œuvre donnée (p. ex. Loubet-Poëtte, 2018 ; Doppagne, 1973). Dans l'ensemble, ces recherches offrent des éclairages précieux, mais elles laissent subsister un vide : il n'existe pas, à ce jour, de description systématique et exhaustive des figures de mots dans la prose oulipienne, ni d'étude approfondie de leur traduction en polonais : la littérature oulipienne reste par ailleurs peu diffusée sur le marché polonais, ce qui marginalise encore la réflexion sur sa réception traductologique. Ce travail se propose de combler ces lacunes.

La problématique peut être formulée à partir de trois grandes questions. Quelles figures de mots contribuent à la prose oulipienne ? Quelles fonctions remplissent ces procédés dans les expériences des oulipiens et dans une esthétique de la contrainte : s'agit-il de simples jeux, d'explorations poétiques, d'outils critiques ? Enfin, comment ces figures, profondément enracinées dans la langue source, peuvent-elles être traduites et quelles stratégies traductives permettent de restituer leurs effets dans une autre langue, en particulier en polonais ?

Deux hypothèses principales guident cette recherche. La première est que les figures de mots constituent un mécanisme constitutif, et non marginal, de l'écriture oulipienne. Elles ne sont pas de simples ornements rhétoriques, mais de véritables instruments de création qui révèlent les possibles du langage. Leur rôle est double : elles participent à la dimension ludique de l'écriture et elles remplissent une fonction poétique en explorant la langue. La seconde hypothèse est que la traduction de ces figures pose des défis spécifiques, car elles sont ancrées dans la matérialité de la langue source. Traduire un lipogramme ou un monovocalisme implique soit une recréation radicale dans la langue cible, soit une perte partielle de l'effet. Le traducteur, confronté à ces contraintes, devient à son tour « oulipien », inventant des solutions qui relèvent d'une expérimentation parallèle.

Afin de répondre à ces questions et d'évaluer la pertinence de nos hypothèses, nous avons examiné un corpus constitué des unités issues des textes en prose : romans, récits et échantillons d'expériences individuelles et collectives issus de la *Bibliothèque Oulipienne*, de *La Littérature potentielle* (1973), de *L'Atlas de littérature potentielle* (1981) ainsi que de

l'Anthologie de l'Oulipo (2009). Face à la profusion et à la diversité de la production littéraire oulipienne, la sélection de ce corpus s'est opérée selon trois critères : le matériel étudié couvre la période 1960-1984, le premier moment d'intense créativité du groupe sous la présidence de François Le Lionnais ; le choix s'est limité aux textes narratifs en prose et à certains échantillons de contraintes, à l'exclusion de la poésie et des écrits théoriques ; quant aux romans, seuls les ouvrages classés dans *l'Atlas* comme « oulipiens » ont été retenus, dans le but de privilégier les textes illustrant le plus directement les pratiques de l'atelier. Ce choix a pour objectif de rendre compte de l'hétérogénéité des pratiques oulipiennes tout en évitant une focalisation excessive sur quelques œuvres emblématiques.

La structure de ce travail suit l'orientation annoncée dès le titre. La thèse se structure en deux grandes parties, chacune comportant un volet théorique et un volet analytique. La première partie est consacrée aux figures de mots dans la prose oulipienne. Elle s'ouvre sur un parcours théorique qui retrace l'histoire et les définitions du concept de *figure de mots*, afin d'élaborer une définition opératoire adaptée à notre objet ; nous y proposons une réflexion sur les mécanismes ainsi que les fonctions des figures de mots dans la littérature expérimentale. Le volet analytique présente le corpus et la méthodologie, puis examine l'emploi des figures de mots opérant sur la sonorité des mots et opérant sur la structure morphosémantique des mots, à savoir : l'assonance, l'allitération, l'homéotéleute et l'homéoptote, la paronomase, l'homophonie, l'onomatopée, la mimologie, le pataquès et le malproprisme, le néologisme, la diaphore et l'annomination, le polyptote et la dérivation, en cherchant à mettre en évidence des régularités d'emploi, au niveau aussi bien phonétique que morphosémantique. L'analyse s'étend ensuite à l'étude des relations entre ces figures et les contraintes linguistiques oulipiennes, telles que le monovocalisme, le lipogramme, la variation homophonique, la traduction homophonique, le tautogramme, les locutions introuvables, les aphorismes et le cylindre phonétique.

La deuxième partie se concentre sur la traduction des figures de mots. Le cadre théorique expose les grandes approches de la traduction littéraire et les facteurs qui conditionnent sa dynamique, qu'il s'agisse de la distance entre langues, du rôle respectif du traducteur et du lecteur ou encore des spécificités des genres textuels. L'analyse se focalise ensuite sur la traduction des figures de mots, dans les textes traduits en polonais fondés sur une logique du signifiant. Nous y examinons les difficultés propres à ce type de traduction ainsi que les stratégies qui permettent d'en restituer les effets dans le passage au polonais.

L'objectif global de ce travail est de montrer que les figures de mots, loin d'être marginales dans l'écriture oulipienne, y occupent une place centrale. Elles incarnent l'artisanat linguistique du groupe et son projet d'exploration des possibles du langage, tout en constituant un enjeu majeur pour la traduction. Par une analyse systématique du corpus choisi et une réflexion traductologique, cette recherche entend apporter une contribution originale à la compréhension de l'Oulipo et, plus largement, à l'étude des rapports entre langue, style et créativité littéraire.

PARTIE I

LES FIGURES DE MOTS DANS LA PROSE OULIPIENNE

I.

LE CADRE THÉORIQUE

Dans le cadre de la partie théorique, nous envisageons d'aborder la notion de *figures de mots*, qui reste imprécise et recouvre des processus divers. Pour ce faire, nous commencerons dans le premier chapitre par retracer l'évolution du terme *figure*, holonyme de *figures de mots*, tout en discutant ses définitions : aussi bien celles générales que celles spécifiques aux diverses disciplines à l'intersection desquelles le concept est appliqué. Ensuite, nous viserons à déterminer quelle est la place, parmi la variété des catégories, des figures de mots que nous souhaitons aborder dans notre analyse. Enfin, ayant défini au préalable ce que représentent pour nous les figures de mots, notre objectif sera d'identifier leurs particularités par rapport aux figures en général. Dans le second chapitre, nous chercherons à présenter les mécanismes sur lesquels elles sont basées et à préciser leurs fonctions dans la littérature oulipienne, particulièrement dans celle qui exploite le jeu avec le langage et s'interroge sur le potentiel de ce dernier.

1. Les figures de mots au sein des figures du discours

Les figures de mots ne couvrent qu'une partie des figures, souvent appelées de manière plus ou moins arbitraire « figures du discours » (p. ex. Fontanier, 1977), « figures de style » (p. ex. Suhamy, 1990) ou « figures de rhétorique » (p. ex. Robrieux, 2000). La multitude de définitions témoigne de l'ambiguïté du concept et de la diversité des approches, que nous essayerons de saisir et de présenter synthétiquement dans le premier chapitre. Dans le sous-chapitre 1.1., nous esquisserons des définitions et des classifications des *figures* afin de contextualiser, dans le cadre historico-disciplinaire, les techniques qui se situent au centre de nos préoccupations. Dans le sous-chapitre 1.2., nous formulerons la définition des *figures de mots* que nous retenons pour notre recherche et nous préciserons leurs particularités dans le but d'expliquer l'intérêt de leur analyse spécifique.

1.1. La notion de *figure*

Depuis l'Antiquité et à travers les âges, les figures ont séduit les orateurs et les écrivains qui les ont intégrées dans divers discours et textes. Se trouvant à l'intersection de nombreuses disciplines, elles intéressent des philosophes, des rhétoriciens, des grammairiens, des sémanticiens, des pragmaticiens, des théoriciens de la littérature, des stylisticiens, des psychanalystes et des traductologues. En raison de la complexité du concept et de son caractère interdisciplinaire, nous nous proposons ici de retracer brièvement l'évolution de la notion de *figure*, établie au départ par les philosophes et les rhétoriciens, et ultérieurement étendue et réinterprétée aussi par les grammairiens et les linguistes.

Dans un premier temps, nous proposerons un bref aperçu historique (1.1.1.), axé sur les modifications dans la perception des figures. Dans un deuxième temps, nous rappellerons les définitions du concept (1.1.2.), aussi bien celles plus générales que celles présentées dans le cadre des recherches rhétoriques, poétiques ou stylistiques. Dans un troisième temps, nous introduirons les classifications des figures (1.1.3.) pour déterminer, dans ce cadre, la place des techniques que nous analyserons dans les prochains chapitres.

1.1.1. Un aperçu historique³

La notion de figure est associée au développement de la rhétorique dans la Grèce antique. Dans ce contexte, ses origines sont doubles : d'une part judiciaires, avec Corax ou Tisias (V^e siècle av. J.-C.), et d'autre part littéraires, avec Gorgias (V^e siècle av. J.-C.). Ce dernier joue un rôle essentiel dans le développement d'une rhétorique esthétique dans la prose, marquée par l'usage de techniques d'élocution telles que le recours aux assonances ou aux paronomases. Cependant, c'est Aristote avec sa *Rhétorique* (329/323 av. J.-C.) qui pose les fondements théoriques du discours, particulièrement en matière d'élocution (cf. Livre III). Bien que la question des qualités ou des ornements du style soit peu développée dans cet ouvrage, la métaphore ou le rôle du rythme y occupent une place particulière. En revanche, la *Poétique* (env. 335 av. J.-C.) offre un éclairage plus riche sur les *figures de l'expression* (1456b : σχήματα τῆς λέξεως, *schemata lexeos* ; dans une opposition avec la *dianoia*). Pourtant, les considérations qui y sont présentées, selon les commentateurs de la *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traitent avant tout de la question des *schemata*, des actes

³ Dans cette section nous nous inspirons du parcours décrit dans l'*Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours* (1999) sous la direction de Michel Meyer. Cependant, notre intention n'est pas de discuter des parties, des genres ou des styles de la rhétorique, d'où le concept de *figure* découle ; nous ne les évoquons que dans la mesure où cela est nécessaire pour définir la notion.

de langage et de la transgression de la norme du langage quotidien (*cf.* commentaires sur la *Poétique*, éd. 1980 : 358, 388), et ne correspondent pas exactement à la notion plus moderne de figure.

L'idée des techniques mises à disposition d'un orateur revient dans le Livre I.2 de la *Rhétorique à Herennius*, texte datant de la fin de la République romaine (I^{er} siècle avant J.-C.). Le concept de *figura* est introduit dans le Livre IV.8, où il pourrait être perçu davantage comme un style que comme une figure : « sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus »⁴ (p.240). Par ailleurs, l'auteur anonyme du traité distingue trois types de style : élevé, moyen et simple. À chacun correspond un agencement des mots spécifique. Toutefois, le même texte introduit aussi un autre terme, *exornatio* (d'*exornare*, « équiper »), qui fait davantage écho à la signification contemporaine de la notion de figure. Il accorde déjà une attention particulière à la proportion de son utilisation dans le texte créé par rapport au discours conventionnel : « ces trois genres, le sublime, le tempéré et le simple, doivent leur noblesse aux figures⁵(...). Lorsqu'elles sont employées avec réserve, elles font briller le discours du vif éclat des couleurs naturelles : si vous les multipliez, votre discours paraîtra tout couvert de fard » (Livre IV.11, p.253). Qui plus est, l'auteur du traité distingue de manière claire deux types d'*exornationes* : *verborum exornatio* (terme traduit comme « figures de mots » – focalisées sur la forme de mots) et *sententiarum exornatio* (« figures de pensées » – relevant des idées) : « La figure de mots consiste dans une forme remarquable que l'on fait prendre à l'expression. La figure de pensées n'emprunte pas son éclat aux mots, mais aux idées » (Livre IV.13, p.257). En mentionnant *verborum exornatio*, l'ouvrage reprend l'idée de l'écart, en soulignant que les figures consistent à détourner le langage de son usage habituel (Livre IV.31, p.303). Cette approche constitue un jalon crucial dans le développement de la théorie des figures telle que nous la connaissons actuellement.

Une tentative de distinction des figures est également visible chez Cicéron. En se référant à la tradition encore stoïcienne, dans *Brutus* (46 av. J.-C.), le philosophe admet que « ce qui donne de l'éclat au style, suivant les Grecs, c'est l'emploi des changements de signification, qu'ils appellent "tropes" et de ces tours de pensées et d'expression, qu'ils désignent sous le nom de "figures" » (p.69). En parlant des rôles de ces dernières, Cicéron confirme qu'elles « font surtout la beauté du discours et c'est moins en donnant du *coloris* aux mots qu'elles produisent de l'effet en jetant de l'éclat sur les pensées » (*ibid.*, p.139). Cicéron

⁴ Traduit en français par la notion de *genre* de style : « Tout discours bien écrit comprend trois sortes d'élocution que nous appelons 'genres de style' (...) » (*ibid.*, p.241).

⁵ Notons qu'en français ce mot-clé a été traduit directement par « figure », ce qui peut suggérer que la conception moderne était déjà en germe dans cet ouvrage. Cela n'est pas le cas et peut entraîner une certaine confusion.

propose également une orientation pour le rôle des tropes et des figures. Pour lui, la finalité de leur emploi se situe davantage dans *delectare* (plaire) et *flectere* (émouvoir) que dans l'utilitarisme (cf. Carrilho, 1999 : 74).

Quintilien est l'autre rhéteur romain qui développe la distinction entre tropes et figures. Dans l'*Institutio oratoria* (env.95), où il définit la rhétorique comme *ars bene dicendi*, dans le Livre IX intitulé « En quoi les figures diffèrent des tropes », Quintilien propose de qualifier comme tropes les opérations qui impliquent une substitution sémantique détournant la parole « de sa signification naturelle et principale pour lui en donner une autre » ou l'employant dans l'endroit où elle est privée de son acception propre (Livre IX, pp.253, 255). En revanche, les figures servent à modifier la forme du discours sans changer nécessairement le sens des mots et à donner au langage un « tour éloigné de la manière de s'exprimer commune et qui se présente la première » (*ibid.*, p.255). Cependant, cette catégorisation, d'ailleurs similaire à la précédente, se fonde aussi au niveau du champ de modification : les tropes se fixent sur les mots, tandis que les figures opèrent avec certains arrangements de mots. Il convient de souligner que malgré des différences, l'expressivité constitue le but commun du recours à ces deux opérations et « la même pensée admet souvent un trope et une figure, car le style est rendu figuré par des mots pris métaphoriquement aussi bien que par des mots pris dans leur sens propre » (*ibid.*, p.257). En outre, selon Quintilien, l'importance de ces procédés réside dans leur capacité à transformer une expression simple en une forme « poétique ou oratoire » (*ibid.*). De même, l'*Institutio oratoria* aborde le concept de l'écart, tout en supposant l'existence d'un langage neutre.

Dès l'Antiquité tardive, l'accent est mis sur la fonction esthétique de la rhétorique, où les ornements du style jouent un rôle de plus en plus central (Robrieux, 2000 : 14). Au Moyen Âge, inspiré par Aristote et notamment par sa *Poétique*, cet intérêt se manifeste à travers l'enseignement des arts libéraux, *trivium*. Toutefois, Benoît Timmermans remarque deux points d'intérêt dans l'étude de la rhétorique : l'un portant sur les lieux (*inventio*) et l'autre sur les figures (*elocutio*) (Timmermans, 1999 : 91). Cette dualité semble rester d'actualité, car dans le contexte d'emploi rhétorique des figures l'accent est soit mis sur l'argumentation (cf. p. ex. Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1958), soit sur les études des opérations stylistiques (cf. p. ex. Le Groupe μ , 1970).

La Renaissance, également influencée par la redécouverte de textes antiques, manifeste un intérêt pour la rhétorique axée sur le *logos*, lié à la fois au langage et à la raison. En ce qui concerne les figures, leur importance ne doit pas être sous-estimée. Par exemple, le

traité d'Antoine Fouquelin (1555) indique que la figure, qui se distingue toujours des tropes, permet de traduire ce que le langage courant ne saurait exprimer (Fouquelin, 1555 dans Goyet, 1990 : 378). De plus, les figures mobilisent des formes et des structures existantes dans la langue (*cf.* p. ex. Du Bellay (1549), chapitre II de *La Défense et Illustration de la langue françoise*). Cette approche suscite une discussion toujours pertinente autour de la question de savoir si les figures relèvent d'une déviation par rapport à la norme ou constituent une rationalité spécifique au langage.

La figure est d'ailleurs indissociable du concept de langage dans le classicisme. Cette relation semble toutefois reposer moins sur la rationalité que sur les passions et, comme le note Pierre Kuentz, sur le mythe de la langue originelle perdue, conférant aux figures une mission : rapprocher le langage imparfait d'un instrument idéal capable d'exprimer la profondeur des idées (Kuentz, 1970 : 153).

Cette question est en quelque sorte abordée dans *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675) par Bernard Lamy, qui élève la rhétorique au rang des grandes interrogations de son temps en réfléchissant sur l'origine du langage et sur son lien avec la raison. Dans cet ouvrage, riche en informations sur l'histoire des langues et la nature du langage, la seconde partie est consacrée aux figures. Selon Lamy, la pensée n'est pas purement intellectuelle : elle dépend aussi du sensible, à deux niveaux. D'une part, elle intègre les perceptions et les émotions ; d'autre part, elle doit être exprimée de façon perceptible pour autrui. Les figures répondent à cette double exigence : elles incarnent la présence du sensible dans la construction du sens, ce qui est expliqué déjà par le titre du chapitre VI du Second Livre, qui indique que « les passions ont un langage particulier » et « les expressions qui sont les caractères des passions sont appelées figures » (p.77). Pour l'auteur, les passions se trouvent à l'origine des figures, qui sont elles-mêmes indispensables à leur expression. Ainsi, les figures permettent d'ajouter de la couleur au langage ordinaire. Selon Lamy les paroles « sont comme une peinture de nos pensées, (...) la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et (...) les mots sont les couleurs » (*ibid.*, p.4). Les figures, en effet, traduisent les mouvements de l'âme et se manifestent à travers ce que nous appellerions aujourd'hui des actes de langage. En même temps, d'après Lamy, le nombre de figures est tout aussi vaste que celui des gestes traduisant les passions, donc dans son livre, il n'en propose qu'une liste succincte. Il choisit également de ne pas fournir de classification systématique.

Par conséquent, la figure regagne durant cette période son rôle en tant qu'outil d'embellissement et d'expressivité. Toutefois, selon René Rapin, la richesse expressive de la

langue et la « beauté des figures » permettent de transmettre « la profondeur des idées » et « le poids des sentences » (Rapin, 1709 : 478). Donc, les figures généralement liées à l'*ethos* et au *pathos* ne sont pas forcément contraires au *logos* ; en revanche, elles représentent un outil efficace pour exprimer la pensée rationnelle.

Un aperçu intéressant des figures est également présenté par César Dumarsais dans son traité *Des Tropes ou des différents sens* (1730), où le grammairien définit les tropes comme des opérations « par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot » (p.10). De même, il se concentre sur les figures de signification, qui s'inscrivent dans le groupe plus large des figures de mots, au même titre que les figures de diction (modifications sonores ou syllabiques), les figures de construction (concernant la syntaxe) ou encore certaines figures comme la répétition, où les mots conservent leur sens propre (*ibid.*, pp.9-10). Qui plus est, les figures de mots s'opposent aux figures de pensée, définies par une manière spécifique de sentir ou de concevoir. La typologie au sein du groupe de figures de mots n'est pas liée à l'importance de l'unité affectée (un mot vs un arrangement spécifique de mots), mais au niveau auquel opère la figure (phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique). De manière générale, les figures sont pour Dumarsais des manières de parler marquées par une modification particulière, qui les distingue des tournures ordinaires. À l'instar des ouvrages cités précédemment, elles confèrent au discours une expressivité, un caractère plus noble, une vivacité supérieure. Cependant, cette expressivité ne se traduit pas forcément par une divergence de l'ordinaire. Selon l'auteur, rien n'est plus « naturel, ordinaire et commun » dans le langage humain que les figures (*ibid.*, p.2). Pour le grammairien, elles ne sont pas des ornements situés en marge de l'usage, mais elles sont considérées comme des procédés constitutifs du *logos* (*ibid.*). Dans cette optique, les figures sont des modes d'expression qui vont au-delà des formulations les plus basiques, sans pour autant s'éloigner du langage courant. Elles ne sont pas uniquement destinées à un usage littéraire ou raffiné : on les retrouve également dans les interactions quotidiennes (*ibid.*).

Les définitions plus contemporaines de la figure renvoient souvent au concept de Dumarsais. Les réflexions de Pierre Fontanier sur le sujet, formulées cent ans plus tard, sont tout autant évoquées. Les travaux sur le discours de Fontanier, en particulier sur l'élocution (toujours délaissant l'aspect argumentatif de la rhétorique), ont été publiés en deux volumes : le *Manuel classique pour l'étude des tropes ou Éléments de la science des mots* (1821) et le *Traité des figures du discours autres que les tropes* (1827), mais ont par la suite été regroupés

sous le titre *Les Figures du discours* en 1968, constituant ainsi un recueil particulièrement riche, commenté par Gérard Genette. Selon l'auteur, les figures « *sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables* » et elles s'éloignent « *plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune* »⁶ (Fontanier, 1977 : 64). Bien que Fontanier définisse les figures par le critère de l'écart et souligne un caractère facultatif de leur emploi (*ibid.*), tout comme Dumarsais il ne marginalise pas leur rôle au sein du langage quotidien (*ibid.*, p.67). En ce qui concerne l'organisation des figures, l'auteur propose une classification d'ordre « tropocentrique », étant donné le titre évocateur de ses ouvrages. Les tropes, c'est-à-dire les figures de signification, constituent le sujet de la première section et sont caractérisés par l'usage restreint à « un seul mot » (comme, p. ex. chez Quintilien). Dans la deuxième section, l'auteur se réfère aux « tropes en plusieurs mots, ou improprement dits », c'est-à-dire aux figures d'expression, et, dans la troisième, il évoque les cas d'emploi des uns et des autres. Enfin, Fontanier décrit les « figures du discours autres que les tropes » qui regroupent les figures de diction, de construction, d'élocution, de style et de pensée.

La focalisation sur les figures, et notamment sur les tropes, pendant des années a éloigné le concept de *figures* de son sens antique, lié à la persuasion, pour désigner avant tout leur rôle en tant qu'ornement dans le discours littéraire. Cette tendance est à observer au XX^e siècle, notamment chez Jean Cohen (1966, 1970) ou Gérard Genette (1970, 1972) et les représentants du Groupe μ (1970), qui ramènent la rhétorique à une « connaissance des procédés de langage caractéristiques de la littérature » (Groupe μ , 1970 : 25), et en la réduisant principalement à l'étude des figures de style. Elles-mêmes sont perçues comme des écarts par rapport à une langue neutre, à un style « zéro » (*cf.* Barthes, 1953). Le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* d'Henri Morier (1961) illustre cette tendance : malgré son titre évocateur, on y trouve peu de mention des éléments traditionnels de cette première discipline.

Ainsi, l'étude des figures domine la rhétorique, mais également la poétique, qui a été présente aux côtés de la rhétorique depuis l'Antiquité (au point de confondre leurs limites). Elle est abordée aussi par la stylistique, plutôt récente. Cette approche est conforme aux intérêts des structuralistes au XX^e siècle qui, focalisés sur la permanence des formes, ont pu « trouver dans les figures et notamment dans ce caractère intralinguistique qui les rend étonnamment exportables d'un idiome à l'autre un thème adapté à sa recherche » (Suhamy, 1990 : 18). En conséquence, les figures sont traitées comme des modèles, qui expriment la pensée.

⁶ Les italiques sont de l'auteur cité.

Les études du Groupe μ incarnent cette tendance et l'intérêt pour la figure en tant que forme et élément d'un système. Au lieu d'énumérer des procédés, la *Rhétorique générale* (1970) cherche à encadrer les figures selon quatre opérations fondamentales : adjonction, suppression, adjonction-suppression, permutation. Ensuite, selon le niveau auquel elles sont mises en pratique, les *métaboles* sont réparties en quatre groupes : les *métaplasmes* (qui semblent être associés aux figures de diction), les *métataxes* (sans doute en analogie avec les figures de construction), les *métasémèmes* (traditionnellement : les tropes) et les *métalogismes* (c'est-à-dire, les figures de pensée). Cette approche cherche à articuler les idées de la linguistique structurale en intégrant les figures à une théorie du langage, toujours fondée sur l'écart, ou plus précisément sur un ensemble d'écarts « modifiant le niveau normal de *redondance* de la langue, en transgressant des règles ou en en inventant de nouvelles »⁷ (Groupe μ , 1970 : 45). Le langage poétique, selon les linguistes liégeois, se distingue justement par cet écart, car il interrompt la fonction première du langage : la communication. Enfin, si cette rhétorique nouvelle brille par sa rigueur analytique, elle néglige parfois l'effet des figures produit sur le destinataire, dimension pourtant essentielle de l'*ethos* et du *pathos*.

1.1.2. Les définitions de *figure* dans les dictionnaires

À la suite de ce bref parcours sur la manière dont la notion de *figure* est appréhendée, nous envisageons d'introduire quelques définitions émanant des dictionnaires généraux (1.1.2.1.) ainsi que celles issues des dictionnaires de rhétorique, de poétique et de stylistique (1.1.2.2.), qui, souvent, ne se distinguent l'une de l'autre que par une mince frontière conventionnelle.

1.1.2.1. Les dictionnaires généraux

Les dictionnaires généraux fournissent des définitions variées des figures, témoignant de leur ancrage à l'intersection de la rhétorique, de la poétique et de la stylistique. Ces définitions, qui ne sont pas unifiées, mettent en évidence tant la richesse que l'ambiguïté du concept.

Dans le *Littré* (1877), les figures sont présentées comme des termes de rhétorique et de grammaire. Ce sont des modalités de langage qui enrichissent le discours de grâce, de vivacité et d'éclat. Le dictionnaire propose également une distinction courante des figures, mais place sur le même niveau celles souvent jugées d'un niveau supérieur et des celles appartenant à

⁷ Les italiques sont de les auteurs cités.

leurs sous-catégories : les figures de mots, les tropes, les figures de construction et les figures de pensée.

Les dictionnaires plus récents, du XX^e siècle, continuent également dans cette voie et se concentrent surtout sur l'impact de la figure. Dans le *Trésor de la langue française* (1980), la figure est définie comme une « forme caractéristique d'expression » qui vise à produire un effet d'expressivité. La définition fait mention de différents types de figures, en énumérant successivement celles qui correspondent à divers niveaux : figures de construction, de diction, d'élocution, d'expression, de pensée ou de signification. Une définition semblable est à trouver dans le *Grand Larousse* (1990), mais, dans ce dernier, on trouve la distinction entre figures de diction, figures de construction, figures de mots et figures de pensée.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1994) propose une définition plus technique en se référant à l'étymologie du concept. Elle met en évidence l'idée de transformation du langage impliquée par l'emploi d'une figure. Les auteurs classent les opérations en fonction de leur nature en figures de mots qui jouent sur l'arrangement ou sur la forme matérielle des mots (p. ex. l'emploi détourné, la construction non conventionnelle, les effets sonores) et en figures de pensée qui influencent le contenu ou la logique du discours, indépendamment de la forme des unités (p. ex. antithèse, comparaison, hyperbole). La définition générale des figures est accompagnée d'une remarque concernant la « figure de rhétorique », qui est un terme couramment utilisé pour englober à la fois les figures de mots et de pensée.

Les éditions plus récentes des dictionnaires (p.ex. le *Petit Larousse*, 2023, le *Petit Robert*, 2024) n'apportent pas d'informations supplémentaires et sont également davantage centrées sur l'effet de l'emploi des figures. En somme, les définitions montrent que la figure est perçue tantôt comme une ornementation esthétique, tantôt comme une procédure expressive.

1.1.2.2. Les ouvrages et les dictionnaires spécialisés

La définition des figures varie selon les approches des chercheurs issus de disciplines distinctes. Parmi les publications dont le titre comporte le complément « style », on peut trouver une définition intéressante dans *Les figures de style* (1990) de Suhamy. S'appuyant sur les travaux de Charles Bally et de Léo Spitzer, fondateurs de la stylistique moderne, Suhamy y définit les figures comme des « faits linguistiques » ou des « trouvailles littéraires » (Suhamy, 1990 : 3) qui « ressortissent au domaine de l'énonciation langagière, qu'elles représentent un effort de pensée et de formulation (...) » (*ibid.*, p.5). Les figures de style

servent ainsi à exprimer la pensée, à suggérer des idées ou à évoquer des notions de manière indirecte. Par ailleurs, Suhamy insiste sur le fait que les figures doivent être abordées dans une perspective synchronique, car leur emploi varie selon les époques où elles sont mobilisées.

Dans *Les figures de style* (1992), en s'appuyant sur la métaphore de la peinture évoquée par Lamy, Patrick Bacry conçoit les figures comme des procédés stylistiques destinés à produire un effet sur le lecteur. À cette fin, le locuteur dispose d'un ensemble de ressources linguistiques – tant lexicales que grammaticales – qu'il mobilise pour structurer et enrichir son discours. Bacry souligne que le terme *figura*, issu du latin, renvoie à l'idée de modelage, suggérant ainsi que la figure participe activement à la mise en forme du langage (Bacry, 1992 : 9). L'auteur insiste également sur le caractère délibéré de l'usage des figures, les définissant comme « relevant d'une règle donnée (...) » (*ibid.*, p.376). Dès lors, leur répertoire ne saurait être considéré comme fermé, puisque toute figure, selon Bacry, repose sur une règle – qu'elle soit préexistante ou nouvellement établie – et s'inscrit dans une dynamique de création continue.

Nicole Ricalens-Pourchot, l'auteure du *Dictionnaire des figures de style* (2019), remarque que les figures sont « mal-aimées de la linguistique », « négligées par la stylistique », mais elles n'appartiennent pas non plus à la rhétorique (Ricalens-Pourchot, 2019 : 3). Elles sont accumulées autour de l'art de bien parler, tout en constituant un ensemble d'outils destinés à renforcer l'efficacité de l'expression. Consciente de la difficulté à en proposer une définition délimitée, l'auteure suggère d'envisager comme figure tout écart stylistique – qu'il soit intentionnel ou non – par rapport à une norme supposée de neutralité langagière (*ibid.*, p.4).

Les dictionnaires spécialisés en poétique offrent aussi des définitions des figures, contribuant à la diversité des approches théoriques. Michel Pougeoise, dans son *Dictionnaire de poétique* (2006), s'inscrit dans la tradition de la définition fondée sur l'écart, affirmant que la figure s'éloigne « de la pratique usuelle, du langage de la communication courante » et constitue un ornement du discours (Pougeoise, 2006 : 211). Une conception similaire, mettant également l'accent sur le caractère ornemental des figures, est proposée par Michèle Aquien dans la seconde partie du *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (1999).

Dans le même ouvrage, dans l'introduction de la première partie, Georges Molinié propose de distinguer la poétique – centrée sur la poésie – de la rhétorique, tout en invitant néanmoins à « renouer le lien » entre ces deux domaines, notamment en « en réévaluant les enjeux » (Molinié, 1999 : 2). Il souligne qu'en rhétorique, une figure est reconnue dans un

discours lorsque l'effet de sens produit dépasse celui que l'on attendrait d'un agencement lexical et syntaxique ordinaire. Ainsi, il devient manifeste que l'émetteur du discours, en fonction du message qu'il souhaite transmettre, opère une manipulation consciente de son expression, tandis que le récepteur est orienté vers une interprétation particulière. En outre, Molinié affirme que l'analyse rhétorique des figures dans la littérature se justifie pleinement, dans la mesure où le texte littéraire est constamment contraint de « prouver sa littérarité » et de « capter les lecteurs en les retenant par une opération continue de séduction » (*ibid.*).

Du point de vue strictement rhétorique, dans la *Rhétorique et argumentation* (2000), Jean-Jacques Robrieux considère les figures comme des contraintes spécifiques, inspirées par le pouvoir propre au langage (Robrieux, 2000 : 1). Elles participent aussi bien d'une logique rationnelle, visant à convaincre, que d'une dimension affective, destinée à plaire.

Dans la même perspective, Olivier Reboul, dans son *Introduction à la rhétorique* (1991), définit les figures comme des procédés permettant l'expression de pensées à la fois libres et codifiés. Ces deux aspects sont essentiels : d'une part, ils mettent en évidence la liberté laissée à l'énonciateur dans le choix des figures ; d'autre part, ils rappellent que la figure constitue une structure reconnaissable, conventionnelle, qui doit pouvoir être perçue par le lecteur (Reboul, 1991 : 121). Reboul insiste toutefois sur la nécessité de distinguer les figures rhétoriques, qui remplissent une fonction argumentative, des figures non rhétoriques, à vocation poétique, humoristique ou simplement lexicale (*ibid.*).

La problématique soulevée par Reboul se retrouve également dans l'approche pragmatique de Marc Bonhomme, l'auteur de la *Pragmatique des figures du discours* (2005), pour qui la figure constitue le plus souvent un compromis entre singularité – qui la rend perceptible – et régularité – qui permet de l'inscrire dans la chaîne des énoncés et de la manier et de la mesurer (Bonhomme, 2005 : 70). Cette perspective met ainsi en évidence l'importance de l'écart, non comme simple déviation, mais comme variation codifiée relevant d'un usage conventionnel. Selon cette optique, les figures s'inscrivent dans des formes de transformation régulières, structurées, et non arbitraires.

1.1.3. Les critères de classement des figures du discours

Depuis l'Antiquité, les rhétoriciens ont cherché à organiser en quelque sorte les figures du discours dans leur diversité. La section 1.1.1. montre qu'au fil des siècles de nombreuses classifications des figures ont été proposées. Les définitions rappelées dans 1.1.2. montrent la diversité des approches possibles qui influencent souvent l'organisation de ces classements,

car classer, c'est aussi donner sens : chaque typologie proposée repose sur des critères théoriques qui reflètent une conception du langage et du discours.

À côté des classifications traditionnelles (figures focalisées sur la matérialité linguistique et figures qui renvoient à des procédés plus abstraits, liés aux attitudes de l'orateur ou aux stratégies de l'organisation du discours), il est possible de distinguer plusieurs orientations des typologies. Bien que la majorité des sources concernant les figures soit de nature dictionnaire, et donc non hiérarchique mais alphabétique, dans les sections suivantes, nous présenterons synthétiquement les classifications plus modernes qui s'attachent : aux niveaux discursifs des composants affectés (1.1.3.1.), aux opérations effectuées (1.1.3.2.), aux échelles d'émergence d'une figure (1.1.3.3.) ou aux fonctions que cette dernière est censée remplir dans le discours (1.1.3.4.).

1.1.3.1. Les niveaux discursifs des composants

Un des critères principaux, permettant d'organiser un panorama des instruments langagiers, ancré dans la pensée structuraliste se réfère aux niveaux discursifs des composants affectés par la mise en œuvre d'une figure.

Dans ce contexte, une classification assez universelle est proposée par le Groupe μ (1970) qui suggère de distinguer parmi les *métaboles* les opérations :

- au niveau de la morphologie et de la structure sonore ou graphique des unités – les *métaplasmes*, par exemple l'aphérèse, le néologisme, la paronomase ;
- effectuées au niveau de la structure de la phrase – les *métataxes*, par exemple l'asyndète, l'énumération, la syllepse, l'inversion ;
- agissant sur le sens des unités affectées – les *métasémèmes*, par exemple la métaphore, l'oxymore, la métonymie ;
- au niveau de la logique du discours – les *métalogismes*, par exemple la litote, le pléonasme, l'ironie, l'inversion logique.

Les auteurs proposent au sein de ces domaines des sous-catégories selon les opérations particulières effectuées, mais nous nous y référerons dans la section suivante.

La classification de Robrieux (2000), inspirée des traités classiques, recouvre elle aussi en quelque sorte cette logique. Robrieux distingue quatre types de figures :

- les *figures de mots* qui recouvrent chez lui les figures morphologiques et phonétiques, par exemple l'allitération, la paronomase, le néologisme, la dérivation ;

- les *figures de construction* qui sont centrées sur l'organisation syntaxique du discours, par exemple le chiasme, l'ellipse, l'anaphore ;
- les *figures de sens* qui correspondent à la catégorie des tropes et de transfert sémantique, par exemple la métaphore, la métonymie, la synecdoque ;
- les *figures de pensée* qui regroupent les figures reflétant la logique du discours, par exemple l'hyperbole, la litote, l'euphémisme.

Une approche similaire est proposée par Bonhomme (1998) qui distingue les figures à la base :

- morphologique, qui correspondent partiellement aux figures de diction chez Fontanier ;
- syntaxique, qui correspondent aux figures de construction chez Fontanier ou aux métataxes chez le Groupe μ ;
- sémantique, qui correspondent aux tropes ou métasémèmes ;
- référentielle, comparables aux figures de pensée ou aux métalogismes.

Une classification un peu plus détaillée est présentée par Ricalens-Pourchot (2019) qui opère une distinction des figures qui jouent sur les aspects :

- phonétiques par la répétition, l'imitation de bruits ou les ressemblances phonétiques, par exemple l'allitération, l'assonance, l'homéotéleute ;
- morphologiques par les jeux avec des lettres, des syllabes ou la formation des mots, par exemple la dérivation, le mot-valise, l'aphérèse ;
- syntaxiques ou de symétrie, manipulant l'ordre des mots ou jouant avec les structures, par exemple l'anaphore, le chiasme, le parallélisme ;
- sémantiques, entre deux mots différents ou deux occurrences d'un même mot, par exemple l'oxymoron, la syllepse, la tautologie.

Les classifications basées sur ce critère mettent en évidence que les figures traversent toutes les strates du langage, du son à la construction du sens.

1.1.3.2. Les opérations effectuées

Un autre critère consiste à regrouper les figures du discours en fonction des procédés de transformation concrets qu'elles mobilisent. Cette typologie est particulièrement utilisée dans les dictionnaires ou les manuels pédagogiques, car elle permet un repérage simple et

opérateur des procédés stylistiques. Cette logique permet aussi de donner une assise systématique à l'étude des figures, car les opérations sont d'habitude universelles et s'appliquent à différents niveaux du discours.

Comme nous l'avons mentionné dans la section précédente, cette logique est adoptée par le Groupe μ (1970), qui illustre bien l'universalité des opérations applicables aux différentes métaboles. Les auteurs de cette classification énumèrent :

- la suppression, partielle ou complète ;
- l'adjonction, simple ou répétitive ;
- la suppression-adjonction, partielle, complète ou négative ;
- la permutation quelconque ou par inversion.

Une logique pareille se retrouve chez Ricalens-Pourchot (2019)⁸, qui propose néanmoins un répertoire plus détaillé. Elle prend en compte aussi les effets escomptés résultant de l'emploi d'une figure et énumère les opérations suivantes :

- l'ajout : de mots au lexique (p. ex. le néologisme), de mots à la phrase (p. ex. la polysyndète) ou de proposition à la phrase (p. ex. la parembole) ;
- l'opposition : au niveau grammatical (p. ex. l'antérisagoge), entre deux idées (p. ex. l'antithèse), entre deux mots (p. ex. l'oxymoron) ou entre l'intention du locuteur et le discours (p. ex. l'antiphrase) ;
- le déplacement : soit des lettres (p. ex. la contrepèterie), soit des syllabes (p. ex. le verlan), soit de mots (p. ex. l'inversion) ou de propositions (p. ex. la parataxe) ;
- l'interruption et la coupure : au niveau du mot (p. ex. la tmèse), d'un syntagme (p. ex. l'hendiadyn), de fin de phrase (p. ex. le bathos), dans le cours logique des idées (p. ex. l'anacoluthie) ou dans l'énonciation du discours (p. ex. l'apostrophe) ;
- la juxtaposition : des mots ou syntagmes (p. ex. l'énumération) ou des propositions (p. ex. l'apposition) ;
- le rapprochement : morphologique ou grammatical (p. ex. la dérivation, le mot-valise), phonétique (p. ex. la paronomase) ou entre êtres animés, notions ou choses (p. ex. la comparaison) ;

⁸ En fait, l'auteure propose diverses solutions de classification en divisant les figures selon une « liste de thèmes » en seize planches et leurs sous-groupes. En effet, les mêmes figures apparaissent chez elle sur différentes planches, car celles-ci ont un caractère à la fois opératoire et pragmatique. Nous répartirons ces planches dans nos sections selon les catégories proposées de classification des figures.

- la répétition : du sens dans la même phrase (p. ex. le pléonasme), d'une idée dans une phrase différente (p. ex. la battologie), des structures (p. ex. le chiasme), des phrases ou des expressions (p. ex. l'épanode), de sons (p. ex. l'allitération) ou des mots (p. ex. le polyptote, la diaphore) ;
- la suppression : de syllabe (p. ex. l'apocope), de mots (p. ex. l'asyndète), d'une partie du discours (p. ex. l'enthymémisme) ;
- la substitution : au niveau des structures grammaticales (p. ex. l'annomination), au niveau syntaxique ou lexical (p. ex. l'imitation), au niveau lexical (p. ex. l'hypocorisme, la litote), au niveau sémantique (p. ex. la métaphore, la syllepse et les autres « tropes ») ou au niveau paralinguistique (p. ex. la personnification).

Suhamy (1990) propose aussi de baser le classement sur les opérations effectuées en se référant à la typologie traditionnelle. Il distingue :

- les *tropes*, par exemple la comparaison, la métaphore, la métonymie ;
- les *figures de répétition et d'amplification* par la répétition de mots, de sonorités, ou les redondances et le parallélisme et l'amplification ;
- les *figures de construction*, par exemple le rythme, l'oxymoron ;
- les *figures de mise en valeur*, par exemple l'apostrophe, l'hyperbole ;
- les *ellipses*, par exemple l'abréviation, le zeugme ;
- les *figures de pensée*, par exemple l'ironie.

Bacry (1992) apprécie aussi la classification prenant en compte les opérations effectivement employées et leur fonctionnement dans l'énoncé, souvent indépendamment du niveau de discours. Il propose de diviser les figures en celles :

- de ressemblance, par exemple la comparaison, la métaphore ;
- du voisinage, par exemple la métonymie, l'euphémisme ;
- d'ordre des mots, par exemple le chiasme, le palindrome ;
- de construction, par exemple l'énallage, l'apposition ;
- du lexique : selon l'ordre des mots et construction, par exemple la répétition, l'oxymore ; selon la modification du sens des mots, par exemple le néologisme, le polyptote ; selon la manipulation du contenu sémantique, par exemple la litote ; ou selon les jeux sur les sonorités, par exemple l'harmonie imitative, l'allitération, l'onomatopée ;
- du contenu sémantique, par exemple l'hyperbole, la litote ;

- de l'organisation du discours, par exemple la suspension, l'hypotypose.

Pour ajouter à cette variété, une autre approche est possible, celle de Morier (1961) qui regroupe les procédés selon :

- l'*identité*, par exemple l'onomatopée, l'harmonie imitative ;
- les *rapprochements*, par exemple la métaphore, la paronomase ;
- les *écarts*, par exemple par rapport à la logique grammaticale, par exemple le zeugme, la syllepse ;
- l'*insistance et la répétition*, entre autres des mots (p. ex. l'anaphore, le pléonasme), des sons (p. ex. l'allitération, l'assonance) ;
- les *astuces*, telles que les pressions, par exemple par la litote ou l'hyperbole ;
- les *élégances*, entre autres par les symétries (p. ex. le chiasme).

On note une grande diversité dans le cadre de la distinction des procédés effectués, mais dans la majorité des cas, les opérations notées semblent applicables à différents niveaux du discours.

1.1.3.3. L'émergence de figure

Les figures, indépendamment du niveau du discours des constituants et des opérations, peuvent se manifester à différentes échelles d'impact. Cela peut également influencer la possibilité d'interpréter une figure donnée dans un contexte plus restreint ou plus large, ainsi que reflète la relation entre les éléments du discours affectés par l'utilisation d'une figure. Ainsi, l'échelle d'émergence de figure est également mentionnée, bien que plus rarement et moins directement, comme critère de classification.

Molinié (1999) propose dans ce sens une distinction des figures en deux classes :

- les *figures macrostructurales* qui ne se manifestent pas immédiatement à la réception ; elles sont difficilement identifiables par des éléments formels précis ou, lorsqu'elles peuvent être isolées, elles persistent même en cas de modification de ces éléments, par exemple la tapinose, l'allégorie, la litote ;
- les *figures microstructurales* qui concernent « le matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé » et « se signalent d'emblée à l'interprétation », jouant sur le matériel sonore, par exemple l'homéotéleute, la diaphore, ou tenant à l'agencement

syntaxique, par exemple l'oxymore, le chiasme ; il s'agit aussi des tropes, par exemple la métaphore.

Une différence similaire entre les figures est également notée par Bacry (1992), qui théorise sur une classification des figures en quatre catégories :

- figures dépendantes du contexte, se définissant par les moyens mis en œuvre, telles que tropes, par exemple la métaphore ;
- figures dépendantes du contexte, mais se définissant par les effets produits, par exemple l'ironie, la litote ;
- figures autonomes par rapport au contexte, se définissant par les moyens mis en œuvre, par exemple le chiasme, l'allitération ;
- figures autonomes par rapport au contexte, mais se définissant par les effets produits, par exemple l'hypotypose.

Par les figures se définissant par les moyens mis en œuvre, Bacry comprend les figures plus techniques, qui peuvent être décrites formellement ; ce sont aussi les figures minimales par leur étendue. En revanche, les figures se définissant par les effets produits « sont de purs effets obtenus par le concours d'autres figures » et se caractérisent par une dimension considérable (Bacry, 1992 : 30).

Analogiquement, mais au niveau des figures particulières, Bonhomme (1998) propose de distinguer leurs émergences concrètes :

- *localisées*, cumulées sur un mot ou sur un groupe de mots ;
- *étendues* dont le marquage s'exerce sur tout un énoncé ou texte ;
- ou *contextuelles*, dans le cas desquelles l'interprétation dépend du contexte plus large.

Dans ce sens, mais dans la *Pragmatique des figures du discours* (2005), le même auteur distingue aussi les figures par :

- *émergence singulière* reposant sur l'apparition ponctuelle d'une figure qui crée une saillance isolée par contraste (contextuel ou cotextuel) avec le cadre global du discours, par exemple l'ellipse, l'apocope, le mot-valise ;
- *coémergence régulière* (phonique, syntaxique, textuelle) qui ne repose pas sur une seule saillance, mais sur le surgissement conjoint de plusieurs éléments qui, par convergence, forment une figure. Il s'agit par exemple de l'homéotéleute, de l'anaphore ou de la gradation. Contrairement à la ponctualité des figures à

l'émergence singulière, ces opérations s'inscrivent dans une extension discursive plus large, mobilisant des procédures de rappel et d'anticipation.

Qui plus est, notons qu'il existe des figures qui agissent par une émergence singulière ou celles qui créent des liens entre des éléments co-présents dans le discours et des figures qui reposent au contraire sur un rapport entre des éléments effectivement présents et d'autres, absents, mais que le contexte permet d'attendre ou de reconstituer. Dans la première catégorie figurent les procédés qui s'appuient sur la répétition ou la mise en parallèle de formes visibles dans le texte : par la répétition d'un phonème, d'un morphème ou d'un mot produisant un effet d'insistance (par exemple l'homéotéleute ou l'allitération), ou encore par l'opposition entre deux termes à travers des structures parallèles (comme dans le cas du polyptote ou de la dérivation). On y inclut également les innovations lexicales formelles, telles que la création d'un néologisme. De manière générale, on retrouve dans ce groupe les figures de diction et de construction, mais aussi certains tropes tels que la comparaison ou la métaphore *in praesentia*. Dans la seconde catégorie se rangent les figures de substitution, qui fonctionnent en remplaçant un élément attendu par un autre. Il s'agit des calembours, jeux basés sur la paronomase, mais c'est aussi le cas de certains tropes, comme la métaphore *in absentia*, et également des figures de pensée, dont le caractère diffus et « immatériel » ne se concentre pas dans une unité linguistique précise. Il convient toutefois de souligner que cette opposition n'est pas absolue. La différence tient surtout au degré de « matérialité » de la figure : sa visibilité dans le texte et la possibilité d'une lecture immédiate ou, au contraire, la nécessité d'un effort d'inférence.

1.1.3.4. Les fonctions des figures

Notons aussi que du point de vue de la pragmatique, d'autres systèmes privilégient l'organisation de l'apanage des figures selon leurs effets sur le destinataire ou leurs rôles dans le discours.

Cette orientation, représentée notamment par Bonhomme (2005) englobe les fonctions :

- phatémiques dans le cas des figures qui expriment des états d'âme, traduisent une intensité émotionnelle ou modulent le rapport affectif au discours, par exemple l'hyperbole, la litote, l'ironie ;

- cognitives concernant les figures contribuant à la gestion intellectuelle du message transmis, par exemple l’anaphore, la périphrase ;
- argumentatives caractérisant les figures qui visent à convaincre, à renforcer une thèse, à séduire l’auditoire, par exemple la métaphore ;
- phatiques concernant les figures stimulant le contact entre locuteurs et servent à dynamiser le discours, par exemple la litote, l’interrogation oratoire ;
- esthétiques dans le cas des figures qui garantissent le plaisir du texte, qui apportent la musicalité, la beauté formelle, par exemple l’allitération, la paronomase, le chiasme.

L’approche pragmatique est aussi à trouver dans les planches figurales proposées par Ricalens-Pourchot (2019) qui distingue, à côté des catégories énumérées ci-dessus, les types suivants selon les fonctions de :

- l’amplification, par addition d’éléments (p. ex. l’accumulation), exagération (p. ex. l’hyperbole) ou concernant un mot (p. ex. la périphrase) ;
- l’atténuation, soit quantitative (p. ex. la litote), soit qualitative (p. ex. l’hypocorisme) ;
- la complicité ou la demande de participation (p. ex. l’apostrophe, la personnification) ;
- l’expression de l’ironie ou de l’humour, soit à propos d’autrui ou de soi-même (p. ex. l’annomination, le chleuasme), soit par les mots équivoques (p. ex. le calembour) ;
- la mise en relief et l’insistance, soit par les moyens grammaticaux (p. ex. l’énallage), syntaxiques (p. ex. l’inversion), phonétiques (p. ex. l’allitération, l’onomatopée) ; soit par des moyens lexicaux (p. ex. l’énumération, l’anaphore, l’asyndète, l’archaïsme) ; soit par des moyens sémantiques (p. ex. la métaphore, l’hyperbole, la dérivation) ;
- la création d’un effet de surprise (p. ex. l’antithèse, l’archaïsme, le néologisme, l’oxymoron).

Cette approche illustre le passage d’une rhétorique envisagée dans une perspective pragmatique du discours.

1.2. La notion de *figures de mots*

En partant de définitions et de classifications aussi diverses, nous souhaiterions passer à la notion de figure de mots. Dans la tradition rhétorique, les figures de mots sont souvent rangées dans une catégorie opposée à celle des figures de pensée, ou bien dans celles des tropes, voire considérées comme une catégorie englobant ces derniers. Tandis que les tropes ont largement retenu l’attention des chercheurs, les autres figures – qui ne visent pas à altérer

le sens (en jouant sur le signifié), mais à manipuler la forme (le signifiant) – ont été marginalisées et reléguées dans une catégorie « fourre-tout », trop vaste et imprécise. C’est pourquoi dans ce sous-chapitre, nous proposerons une définition plus restreinte de ce concept (1.2.1.), et nous nous focaliserons sur quatre particularités de ce type d’opérations (1.2.2.).

1.2.1. Pour une définition de *figures de mots*

Il convient de rappeler que le concept de figures de mots, bien qu’il ait fait l’objet de maintes études et recherches plus générales sur les figures du discours, ou au contraire, plus précises, consacrées à quelques figures, ne fait pas consensus quant à sa définition. En effet, chaque chercheur en propose une interprétation conforme à son propre point de vue et à sa démarche scientifique.

La plupart du temps, la notion de *figures de mots* se réfère à un sous-ensemble de figures qui opèrent principalement sur le plan du signifiant, c’est-à-dire sur la matérialité du langage – ses dimensions phonique, graphique ou morphologique – sans nécessairement impliquer une altération du signifié. Elles se distinguent ainsi fondamentalement des figures de pensée, des tropes, des figures du sens, qui procèdent par modification sémantique. Relevant d’une logique de transformation formelle, les figures de mots mobilisent les propriétés internes du système linguistique – telles que l’homophonie, les procédés dérivationnels, ou encore la structuration sonore – afin de produire des effets expressifs. Leur puissance réside dans leur ancrage profond dans la forme sensible du langage, ce qui les rend souvent intraduisibles (*cf.* Reboul, 1991 : 123) ou ce qui en fait de véritables défis pour les traducteurs.

En tenant compte des critères considérés dans 1.1.3., il est possible de constater que les figures de mots :

- appartiennent principalement au niveau des métraplasmes. Du point de vue du niveau discursif sur lequel elles opèrent, les figures de mots jouent sur la dimension phonétique et morphologique. Certes, elles peuvent engendrer des effets sur les plans sémantique ou syntaxique, mais leur action première demeure de nature technique, formelle et matérielle. Comme le souligne Reboul, le plus souvent une modification ou une altération de la substance d’une figure de mots conduit à sa destruction, voire à son anéantissement (*ibid.*) ;

- s'appuient sur les multiples opérations : la suppression (p. ex. l'aphérèse), l'adjonction (p. ex. la préfixation néologique), le rapprochement (p. ex. la paronomase), la substitution (p. ex. l'échange d'un homophone pour un autre), mais aussi sur des rapports d'analogie (p. ex. l'harmonie imitative), de contraste (p. ex. le polyptote) ou d'inclusion (p. ex. la mot-valisation) ;
- concentrées sur les phonèmes, les graphèmes, les morphèmes, ou parfois sur leurs séquences, elles peuvent être notamment considérées comme microstructurales, rarement strictement contextuelles, se définissant par les moyens mis en œuvre, d'impact souvent localisé. Ce groupe est très diversifié, donc elles peuvent être manifestées aussi bien *in praesentia* (p. ex. l'allitération, l'homéotéleute) qu'*in absentia* (p. ex. les jeux basés sur la paronomase), par émergence singulière (p. ex. le néologisme, le pataquès), mais aussi par co-émergence régulière (p. ex. l'assonance, le polyptote).

Il s'agit donc d'un ensemble hétérogène et pluriel, dont la diversité sera mise en évidence dans le chapitre suivant. En somme, les figures de mots se caractérisent par trois traits : l'existence d'une règle formelle, une certaine concision (les jeux ponctuels, microstructuraux) et un traitement marqué du signifiant. Elles représentent plutôt des mécanismes expressifs à part entière, où se combinent contraintes formelles et liberté créative. Ainsi conçues, elles doivent être reconnues comme des opérations dynamiques, qui explorent les virtualités de la langue à travers la mise en tension de ses formes. Elles ouvrent des paradigmes là où la norme n'en prévoit pas.

Dans la section suivante, nous approfondirons encore ce concept en examinant ce qui le distingue parmi les figures du discours.

1.2.2. Les particularités des figures de mots

Sur le plan énonciatif, les figures du discours apparaissent comme des variations du discours conventionnel qui se manifestent comme des saillances discursives brouillant la texture des énoncés et potentiellement orientant des échanges verbaux. Dans ce contexte, il est à observer que quatre caractéristiques reviennent dans plusieurs définitions des figures du discours : l'opposition entre la norme et l'écart (1.2.2.1.), la question de l'effort fourni et de l'effet produit lors de la production et l'interprétation d'une figure (1.2.2.2.), la visibilité de la figure dans le discours (1.2.2.3.) et l'expressivité de son emploi (1.2.2.4.).

Dans les sections suivantes, nous viserons à dégager les particularités des figures de mots en les confrontant à des critères plus universels. Nos réflexions porteront ainsi sur le fonctionnement pragmatique du groupe hétéroclite des figures de mots.

1.2.2.1. L'opposition entre la norme et l'écart

L'opposition entre la norme et l'écart constitue l'un des problèmes fondamentaux de la réflexion sur les figures du discours. Elle prend sa source dans les conceptions des rapports entre la langue (et l'emploi de ses éléments « normés ») et les pratiques énonciatives individuelles. Depuis l'Antiquité, produire une figure consiste, dans de nombreuses conceptions rhétoriques auxquelles nous nous sommes référée, à s'écarter d'un usage ordinaire du langage pour introduire une forme marquée, souvent considérée comme déviante par rapport aux conventions communicatives. Dans cette perspective, les figures sont conçues comme des « détours » énonciatifs dont la valeur se mesure au degré d'éloignement par rapport à un état supposé « neutre » de la langue. Par exemple Quintilien, tout comme Fontanier plusieurs siècles plus tard, définit les figures comme des écarts par rapport à une expression plus naturelle et transparente, circonscrits au cadre de l'énoncé. Cette approche, dominante pendant des siècles, repose sur l'équation simplifiée « figure = écart », où la figuralité n'existe que par rapport à une norme préalablement posée. C'est ainsi que la figure a pu être décrite comme une « anomalie ». Par ailleurs, ces mêmes ouvrages laissent souvent entendre que les figures seraient des formes préétablies, antérieures aux énoncés, que l'on pourrait appliquer librement à ceux-ci. Cette perception s'explique par la genèse même de la rhétorique : dès son émergence dans l'Antiquité grecque, les figures ont été envisagées comme un arsenal persuasif destiné à assurer la maîtrise du discours.

Or, une telle conception présente un double paradoxe. D'une part, elle tend à réduire les figures à des ornements, secondaires au processus communicationnel. D'autre part, elle doit reconnaître que ces écarts, loin d'être marginaux, sont constitutifs de l'usage même de la langue. D'ailleurs, le langage fourmille de figures qui nourrissent la trame du discours quotidien, bien plus qu'elles ne s'y opposent. D'un point de vue fonctionnel, les figures se définissent par des propriétés qui contribuent à intensifier l'efficacité communicationnelle du discours. Dès lors, il serait réducteur de qualifier ces figures de phénomènes purement « déviants », puisque leur emploi est attesté également dans le discours quotidien. Comme le note Bonhomme (2005 : 22), pour dépasser ce paradoxe, des modèles plus souples ont émergé, par exemple avec la *Rhétorique générale* (1970) du Groupe μ où le « degré figuré »

est reconstruit à partir d'un « degré zéro », mais immédiatement réinscrit dans la logique du discours grâce à l'invariant qui relie norme et variation. L'écart est donc un effet construit, mesurable dans le cadre de l'énonciation. En outre, lorsqu'il est rattaché à l'élocution, un tel procédé est généralement appréhendé par les rhétoriciens à l'échelle de l'énoncé, dans une perspective avant tout formelle – la substitution d'une expression figurée à une forme normée.

Par ailleurs, les théories contemporaines sont allées plus loin encore dans la remise en cause de l'opposition stricte entre norme et écart. De même, Robrieux conteste la conception d'un « degré zéro » de l'écriture : selon lui, les figures ne s'ajoutent pas au texte, elles le constituent (Robrieux, 2000 : 39, 40). Dans cette perspective, les figures ne sont plus de simples anomalies ; elles deviennent des schèmes discursifs à part entière, inscrits dans l'usage quotidien autant qu'elles l'excèdent.

C'est toutefois dans le cas particulier des figures de mots que l'opposition norme/écart trouve son expression la plus saillante. En effet, cette classe de figures se caractérise par un haut degré de distanciation par rapport au parler ordinaire, explorant les virtualités poétiques du matériau sonore ou morphologique de la langue. Loin de se réduire à des ornements, elles constituent une mise en acte des possibles latents du système linguistique.

Par exemple, sur le plan phonétique, des procédés comme l'allitération ou l'assonance exploitent les ressources rythmiques et sonores de la langue. L'allitération peut créer un effet de cohésion et d'insistance en répétant un phonème, tout en produisant une impression de fluidité ou de violence sonore, selon le contexte. De même, l'assonance repose sur la répétition d'une voyelle et peut instaurer une coloration mélodique qui échappe à la simple transmission d'informations. Dans ces cas, la norme phonologique n'est pas transgressée : elle est travaillée de l'intérieur, amplifiée pour en dégager un potentiel expressif.

Pareillement, sur le plan morphologique, les néologismes ou les mots-valises interrogent la suffisance des formes conventionnelles en proposant des combinaisons inédites, mais ils n'abolissent pas la norme. De tels procédés repoussent les frontières de la norme, en offrant au destinataire un horizon d'accueil et de sens pour ces formes inédites. Ces créations lexicales montrent comment l'écart, loin d'être une anomalie, est constitutif de l'évolution de la langue et de sa vitalité.

Ces exemples montrent que les figures de mots ne sauraient être analysées sans référence au paramètre d'écart, dans la mesure où elles se signalent avec une netteté particulière, perceptible dès le niveau formel. Cependant, elles ne se définissent pas par un écart « négatif » vis-à-vis d'un usage standard, mais par une exploration positive des

potentialités offertes par la langue. Comme le souligne Jean-Claude Milner (1995), la grammaire implique un clivage entre le possible et l'effectif : dans ce contexte, les figures de mots exploitent ce possible peu actualisé, dans une zone d'inventivité que la norme ignore ou que l'usage refoule. Or, les figures de mots résultent de la découverte des virtualités qui résident dans la langue.

En ce sens, les figures de mots incarnent une véritable poétique de l'écart : elles n'opposent pas mécaniquement la norme et la déviation, dont l'opposition « semble se définir sur la base de données intuitives et pragmatiques sans pour autant proposer un critère linguistique objectif » (Muryn, 2016 : 194). Les figures de mots jouent un rôle important dans l'intensification de l'expression et elles mettent en évidence la « plasticité » du langage. En jouant sur la sonorité ou la structure morphosémantique, elles montrent que la norme n'est pas un cadre contraignant, mais un réservoir de possibles dont l'écart révèle la richesse expressive.

1.2.2.2. *L'effort et l'effet*

Les figures du discours se définissent par une dynamique propre : celle liée à un effort, engageant le locuteur dans un travail conscient sur la langue et celle visant un effet perceptible sur le récepteur (Bacry, 1992 : 27). La tradition rhétorique, depuis Aristote, a toujours associé l'efficacité de la figure à sa force d'animation du discours – ce que le philosophe nomme *energeia*, c'est-à-dire puissance en acte. Elle peut être définie à la fois par les moyens techniques qu'elle mobilise et par les effets interprétatifs qu'elle déclenche engageant le lecteur dans un processus créatif consistant à détacher la figure du texte, à en reconnaître la marque et à en déchiffrer la fonction.

Cependant, il apparaît que cette dynamique ne se déploie pas de la même manière selon que l'on considère les différents types de figures du discours. Par exemple, il semble que les figures de pensée (p. ex. l'ironie, l'hyperbole) se définissent avant tout par l'effort et l'effet cognitif qu'elles provoquent chez le destinataire. Leur intérêt réside moins dans la matérialité linguistique mise en œuvre pour la construction d'une figure que dans le déplacement interprétatif qu'elles suscitent. Il semble que l'essentiel repose dans ce cas sur l'effort herméneutique du lecteur, qui doit déchiffrer un sens implicite, détourné ou intensifié. L'effet attendu lors de l'emploi d'une figure dépend de la réussite de cette opération cognitive.

S'il existe de nombreuses figures qui se caractérisent par l'effet, les figures de mots sont des figures très techniques, se caractérisant avant tout par l'effort – travail sur la forme, se définissant par les moyens mis en œuvre. Les figures de mots supposent du locuteur un véritable travail artisanal sur la langue : ajustement phonique (p. ex. dans le cas de l'allitération ou de la paronomase), ou manipulation morphologique (p. ex. dans le cas du néologisme). Les figures de mots exigent un investissement préalable de l'émetteur dans l'architecture même du langage. Elles révèlent que la figuralité peut naître du matériau linguistique lui-même, indépendamment de tout contenu conceptuel et avant son déchiffrement. Néanmoins, malgré l'impact important posé sur la phase de la production, la réussite suppose aussi une coopération interprétative : le locuteur encode une inflexion du langage et le destinataire est invité à en saisir la singularité. Cette interaction fait de la figure de mots un outil de communication complexe qui demande des compétences et de la sensibilité langagière de la part de deux parties.

1.2.2.3. La visibilité

La figure du discours n'est pas seulement un phénomène linguistique : elle constitue également un fait culturel. Comme le rappelle Molinié, « il n'y a pas de rhétorique en dehors du collectif » (Molinié, 1999 : 7) : la figure s'inscrit dans une dynamique sociale, et son efficacité repose sur une compétence partagée du destinataire et du destinataire pour en décrypter les ressorts. La visibilité apparaît ainsi comme un trait constitutif de toute figuralité. Elle manifeste l'écart, la saillance, la rupture par rapport à l'usage ordinaire, et elle conditionne la perception de l'effet produit. Autrement dit, une figure qui ne se voit pas, qui ne s'entend pas, n'en est pas une : elle demeure une simple variation stylistique sans véritable fonction rhétorique. Pour exister pleinement, la figure doit donc être coconstruite dans l'acte de réception. D'ailleurs, comme l'ont souligné les pragmaticiens, cette phase garantit sa reconnaissance, son efficacité interprétative et ses chances de réussite perlocutoire.

Par conséquent, la visibilité des figures se signale par les contrastes que celles-ci introduisent dans le discours. Ces contrastes peuvent être grammaticaux, par exemple lorsque des télescopages morpho-syntaxiques rapprochent des catégories inattendues ; sémantiques, lors d'un rapprochement audacieux des domaines éloignés ; ou encore cognitifs, lorsqu'un usage idiolectal inédit se démarque des habitudes conventionnelles. Tous ces contrastes ne produisent pas le même degré de visibilité. Il semble que les télescopages de catégories

grammaticales incompatibles favorisent un décryptage plus immédiat que des ruptures syntaxiques qui souvent n'altèrent pas la cohérence générale du discours.

Cependant, la figure ne se réduit pas à une simple saillance perceptible. Elle doit se constituer en schème : une matrice structurée et dynamique, reconnue à travers des contextes discursifs variés. La visibilité n'est donc pas seulement une question de perception immédiate, mais aussi de reconnaissance collective et d'intelligibilité. Cette visibilité repose sur plusieurs compétences du récepteur (Bonhomme, 2005 : 88). Ainsi, par exemple, la compétence « linguistique » permet de repérer les saillances phonétiques, morphologiques ou lexicales dans la chaîne discursive ; la compétence « communicative » évalue la fonction de ces saillances dans l'interaction verbale ; la compétence « encyclopédique » les rattache aux représentations culturellement ancrées qui nourrissent l'interprétation ; la compétence « logique » facilite l'identification des opérations analogiques et inférentielles, tandis que la compétence « rhétorique » règle la reconnaissance des variations qui fondent les matrices figurales.

La visibilité se manifeste de manière particulièrement marquée et immédiate dans les figures de mots, car leur efficacité repose sur la matérialité même du signifiant – de son aspect sonore, morphologique ou graphique. Dans ce sens, la figure de mots présente une tension particulière entre la forme et le sens, entre la structure linguistique et l'impact esthétique ou affectif. Pour toucher, plaire, surprendre ou instruire, une figure de mots doit être perçue comme telle. Si l'allitération n'est pas entendue, si la paronomase passe inaperçue, si le calembour échoue à signaler son double sens, la figure disparaît dans le texte. À l'inverse, lorsqu'elle est reconnue comme saillante, elle acquiert une force exemplaire qui lui permet de circuler hors de son contexte d'origine, d'enrichir la créativité discursive et de renforcer la compétence collective des locuteurs. La visibilité, plus encore que pour d'autres catégories de figures, constitue ainsi la clé de l'efficacité, de la transmissibilité et de la valeur des figures de mots.

Qui plus est, du fait de leur caractère exemplaire, elles sont relativement facilement isolables de leur contexte pour être intégrées dans des paradigmes plus abstraits. Ces paradigmes se distinguent par l'ampleur des contrastes phonologiques, orthographiques ou morphologiques qu'ils introduisent, produisant un relief, voire un effet de dislocation qui accentue leur perceptibilité. Selon Bonhomme (2005), l'identification d'une figure passe par le repérage d'indices en surface du discours, permettant de reconstruire les schèmes figuraux sous-jacents. Ces indices fonctionnent comme un métadiscours : ils traduisent l'intervention

explicite ou implicite du locuteur pour orienter l'interprétation du destinataire. Plusieurs degrés peuvent être distingués : au niveau le plus explicite, l'auteur signale la figure en la nommant, par exemple dans un titre ; à un niveau intermédiaire, il décrit son processus et fournit ainsi des clés d'identification ; au niveau plus implicite, la figure émerge du discours sans intention manifeste, et le lecteur doit en calculer le sens composite, souvent pluriel et modulable.

1.2.2.4. L'expressivité

L'expressivité constitue l'un des enjeux majeurs de la réflexion rhétorique sur les figures du discours. Elle désigne une dimension constitutive du langage figuré, conférant vitalité et intensité aux énoncés. Dans la perspective des figures ne se contentent pas de dévier de l'usage standard, elles manifestent une intention de marquer le discours, d'en souligner la singularité et de produire un effet qui dépasse la transmission d'une information brute. Elles apparaissent dès lors comme des procédés d'embellissement, mais aussi comme des instruments d'efficacité persuasive et d'expression affective.

L'expressivité est ainsi comprise à la fois comme un attribut esthétique qui rehausse la beauté du discours et comme un opérateur pragmatique qui oriente la réception. La tradition rhétorique, notamment à travers Fontanier, insiste sur cette dimension ornementale de l'expressivité, tandis que les approches plus récentes, telles celles de Bonhomme, mettent en lumière son inscription dans l'élocution et sa fonction d'individualisation des productions langagières. De plus, elle ne se limite pas à la fonction expressive définie par Karl Bühler (1934), centrée sur le locuteur, mais se déploie dans une dynamique qui engage simultanément la subjectivité du producteur, l'intersubjectivité de la réception et le contexte discursif dans lequel l'énoncé prend place.

Cette expressivité figurale se caractérise par des effets de saillance, liés au relief que les figures introduisent dans le flux discursif et aux contrastes qu'elles instaurent avec leur environnement textuel. Elle ne réside pas uniquement dans la figure isolée, mais dépend du contexte, du genre de discours et des matrices langagières sur lesquelles elle s'appuie. Elle s'inscrit dans un processus qui articule trois moments distincts : une potentialité expressive, inhérente aux schèmes figuraux disponibles dans la langue ; une portée expressive, actualisée lors de l'énonciation ; et enfin des effets expressifs, variables selon la réception et la sensibilité des destinataires. Cette dynamique explique les écarts fréquents entre l'intention ou la puissance expressive d'un énoncé et l'effet réel qu'il produit. L'expressivité oscille ainsi

entre différents régimes : un régime émotif, qui mobilise les passions et les affects ; un régime cognitif, qui structure la représentation et stimule la conceptualisation ; et parfois un régime praxéologique, qui suscite une réaction particulière chez l'interprétant.

Dans ce cadre général, les figures de mots occupent une place spécifique, car elles agissent directement sur la matérialité du langage et ainsi sont souvent directement visibles et interprétables. Pourtant, ces figures ne doivent pas être comprises comme de simples jeux gratuits. Leur expressivité repose sur la saillance qu'elles créent : un mot inattendu, une rupture phonique, un rapprochement surprenant captent l'attention par contraste avec la norme langagière. Elles expriment en outre un rapport intime au langage, révélant le style du locuteur et la manière dont celui-ci façonne son discours. Leur potentiel expressif ne se réalise qu'au moment de l'énonciation, lorsque l'abstraction du schème rencontre un contexte et un destinataire. Mais cet effet demeure incertain : il dépend de la sensibilité et des attentes du lecteur ou de l'auditeur, de sorte qu'il existe toujours un décalage possible entre la portée expressive d'une figure et son impact réel. L'allitération et l'assonance, par exemple, reposent sur la répétition de certains sons qui confèrent au texte une musicalité particulière : elles relèvent d'un régime émotif, en éveillant des impressions sensorielles telles que la douceur d'une voyelle ou la rugosité d'une consonne. La paronomase, qui rapproche des termes voisins par le son mais différents par le sens, mobilise quant à elle un régime plus cognitif : elle invite le lecteur à associer et à confronter des signifiés, à explorer la plasticité du langage et les glissements de sens. Quant aux néologismes, ils combinent dimensions cognitive et praxéologique : en bouleversant le lexique, ils exigent du destinataire un effort de reconstruction du sens, tout en produisant des effets de surprise ou de provocation.

L'expressivité des figures de mots ne saurait donc se réduire à une fonction purement esthétique. Elle s'inscrit dans un processus complexe qui articule la subjectivité du locuteur, la matérialité du langage et l'expérience de la réception. En sollicitant à la fois la pensée, l'émotion et l'action, elles confèrent au discours une intensité particulière et contribuent à son efficacité discursive. Loin d'être accessoires, elles révèlent le pouvoir du langage à se faire sensible, suggestif et mobilisateur.

2. Les figures de mots : opérations et fonctions

Les figures de mots, profondément ancrées dans la matérialité de la langue, constituent un ensemble hétérogène – comme cela a déjà été souligné dans le chapitre précédent. Ce deuxième volet de la partie théorique s'attache à examiner les modalités possibles de leur emploi. Dans un premier temps (2.1.), nous proposerons de présenter de manière synthétique les principaux procédés, tels qu'ils seront ensuite analysés dans la partie analytique du travail, en les confrontant aux perspectives offertes par différents auteurs. Dans un second temps (2.2.), nous passerons aux fonctions que ces procédés peuvent assumer dans les œuvres littéraires. Enfin, le sous-chapitre 2.3. abordera plus spécifiquement la question du rôle que ces mécanismes figuraux sont susceptibles de jouer dans l'exploration du potentiel langagier, dimension particulièrement prisée par les oulipiens.

2.1. Les opérations

Dans ce qui suit, nous présenterons les opérations sur la matière verbale, en nous concentrant sur celles qui peuvent s'appliquer dans notre travail analytique. Pour ce qui est de la présente recherche, nous nous référons aux typologies inspirées des traités classiques et plus particulièrement, nous nous appuyons sur le classement des procédés élaboré par Robrieux (2000), puisqu'il réunit les principales classes issues des typologies antérieures, dont l'empreinte est d'ailleurs à trouver chez les autres auteurs prenant comme point d'orientation les niveaux discursifs des composants. Notre choix pour cette typologie est justifié par le fait qu'elle prend en compte des procédés que l'on ne trouve pas ailleurs, comme le pataquès, la mimomologie, l'homophonie et qui constituent une partie importante des expériences et jeux oulipiens, et par conséquent de notre corpus.

Ainsi, la notion de figures de mots, empruntée à la typologie de Robrieux, se réfère aux procédés qui s'attachent aux mots « en tant que matériel lexical et sonore » (2000 : 62). En ce qui concerne l'architecture de ce groupe, il a adopté l'opposition entre le matériel des composants sur lequel agissent les opérations et il propose la distinction entre les jeux lexicaux et les jeux sur les sonorités et les ressemblances. Au sein de ces groupes, il propose des subdivisions selon les opérations effectuées.

À l'intérieur du premier groupe, il distingue :

- les créations : le pataquès ou le malproprisme, le néologisme, le mot-valise, l'archaïsme, l'étymologisme, l'hypocorisme ;

- et les distinctions : la diaphore et l’antanaclase (et ses variantes : l’annomination et la dénomination propre), la syllepse oratoire, le polyptote et la dérivation.

Au sein du second groupe, il énumère :

- les ressemblances et le mimétisme : l’assonance, l’allitération, l’harmonie imitative, l’homéotéleute (et sa variante : l’homéoptote), l’homophonie (aboutissant parfois à la rime équivoquée), la paronomase (aussi sous la forme du calembour ou de l’à-peu-près);
- les bruits et procédés réalistes : l’onomatopée, la mimologie, la cacophonie (y compris la tautophonie, le paréchème, le kakemphaton);
- et les contractions, extensions et déplacements : les métaplasmes par suppression (l’apocope, l’aphérèse, la syncope, la crase, l’haplologie), les métaplasmes par adjonction (la prothèse, l’épenthèse, la paragoge) et les métaplasmes par déplacement (l’inversion ou la contrepèterie).

Cette panoplie de procédés correspond à un certain niveau au groupe des figures d’élocution par consonance chez Fontanier (1977) et elle s’inscrit partiellement dans la classe des métaplasmes par adjonction, par suppression ou par permutation, toujours sur le plan du signifiant, du Groupe μ (1970). Selon des typologies plus récentes, les procédés énumérés par Robrieux correspondent en grande partie, respectivement, aux jeux morphologiques (l’anagramme, la contrepèterie, le lipogramme, l’aphérèse, l’apocope, le mot-valise, le verlan, l’apophonie, la dérivation, le palindrome, le polyptote) et aux jeux phonétiques (l’allitération, l’assonance, l’épanode, l’homéotéleute, la palillogie, l’onomatopée et la paronomase) de Ricalens-Pourchot (2019), mais aussi aux figures du lexique et sens (l’antanaclase, le calembour, le kakemphaton, la polysémie et l’homonymie, le néologisme, y compris le mot-valise et l’archaïsme, le jeu étymologique, la dérivation, l’accusatif d’objet interne, le polyptote) et aux figures du lexique et sonorités (l’assonance et l’allitération, l’harmonie imitative et l’onomatopée, la paronomase et l’homéotéleute) de Bacry (1992). Le répertoire des figures proposé par Robrieux semble toutefois plus élaboré et révèle les procédés présents dans les dictionnaires, mais oubliés dans la majorité des classifications.

Suivant la logique de Robrieux, ce sous-chapitre se propose de discuter successivement : les figures jouant sur les sonorités fondées sur la répétition ou la manipulation des sons (2.1.1.) et les figures morphologiques, qui affectent la structure interne du mot (2.2.2.). Nous ne prétendons pas offrir ici des définitions dictionnairiques exhaustives,

car nous reviendrons sur la majorité de ces procédés dans la partie analytique de notre thèse en rappelant les définitions retenues tout en les illustrant ou en les confrontant avec les emplois oulipiens de ces mêmes figures. Nous préférons ici proposer un parcours synthétique des procédés répertoriés par Robrieux et pris en compte lors de notre analyse. Pour chaque catégorie, lorsqu'elle apparaît également chez d'autres auteurs cités, nous confronterons ses principales variantes.

2.1.1. Les jeux sur les sonorités

Si nous avons mentionné le fait que les figures de mots correspondent à un certain niveau aux figures d'élocution par consonance⁹ de Fontanier, il convient de préciser que ce sont principalement les figures de cette section qui s'inscrivent dans le groupe considéré par le grammairien classique. Les figures regroupées dans cette catégorie exploitent la dimension sonore du langage. Notons que plusieurs procédés stylistiques s'accompagnent de certains effets phonétiques, toutefois ces effets ne constituent, par rapport au rôle qu'on pouvait accorder à ces figures, que des conséquences annexes quoiqu'inévitables. Nous nous intéresserons cependant maintenant à des figures qui, au contraire, se définissent par les jeux phonétiques qu'elles présentent.

Dans ce groupe, Robrieux se concentre sur les procédés fondés sur des rapports entre le son et le sens, sur des rapports entre le son et un élément de la réalité extralinguistique qu'il permet d'imiter, ou des rapports des relations sonores intrinsèques entre les mots. Il s'agit donc de :

- **l'assonance** qui est une figure consistant en la répétition remarquable d'un même phonème vocalique, générant souvent une homogénéité sonore qui contribue à la musicalité du texte, notamment dans les rimes en fin de vers, par exemple dans le fragment des *Romances sans paroles* de Paul Verlaine : « Ô bruit doux de la pluie/Par terre et sur les toits/Pour un cœur qui s'ennuie ». Pour Ricalens-Pourchot, c'est une figure de mise en relief par la répétition (Ricalens-Pourchot, 2019 : 42), ce qui dans les contextes particuliers, selon Bacry, lui permet de donner une certaine tonalité au texte (Bacry, 1992 : 288) ;
- **l'allitération**, qui tout comme l'assonance revient dans tous les répertoires des figures, et qui consiste dans la répétition saillante de consonnes identiques ou proches, souvent en début de mot (on parle dans ce cas de la tautophonie). Les allitérations, par

⁹ Il y énumère : l'allitération, l'assonance, la paronomase, l'antanaclase, la dérivation et le polyptote.

exemple celle en [s] dans le fragment des *Contemplations* de Victor Hugo « Le poète a saigné le sang qui sort du drame », permettent aussi de produire un effet rythmique spécifique. L'énergie produite dépend néanmoins du caractère de la consonne répétée. De plus, cette figure de la mise en relief (Ricalens-Pourchot, 2019 : 20), comme le remarque Bacry, par l'accumulation de la même consonne, peut provoquer un « effet de martèlement » (1992 : 292) ;

- **l'harmonie imitative**, beaucoup plus rarement considérée dans les classements cités, et classée par Fontanier (1977) comme une figure de style par imitation¹⁰. Elle englobe les procédés qui, par le choix et l'agencement des sons, notamment consonantiques, cherchent à évoquer des bruits naturels ou des émotions, tout comme les consonnes « liquides » [j], [w], [y] permettent de rendre l'atmosphère de la pluie dans le *Dernier vers* de Jules Laforgue « Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées / Ploient sous les gouttes d'eau, et c'est leur ruine ». Bien que l'harmonie imitative semble être une figure-sœur de l'onomatopée, en remplissant la fonction imitative, elle est basée sur la ressemblance qui n'est pas située au niveau d'un mot, mais appartient à une phrase : « *glou-glou* est une onomatopée ; *l'essieu crie et se rompt* est de l'harmonie imitative » (Littre). Qui plus est, la figure ne repose pas sur un lien naturel entre signifiant et signifié (selon la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe, cette coïncidence n'existe pas *a priori*), mais sur une interprétation établie *a posteriori* ;
- **l'homéotéleute**, une figure par le rapprochement et la répétition (Ricalens-Pourchot, 2019 : 73), qui consiste en la ressemblance phonique des finales de mots morphologiquement homogènes, tandis que **l'homéoptote**, sa variante, est liée à la récurrence des désinences verbales identiques. Ces procédés peuvent accentuer l'énumération ou contribuer à la mise en relief souvent humoristique, par exemple dans ce fragment des *Exercices de style* de Queneau : « Un jour de canicule sur un véhicule ou je circule, gesticule (...) » (Queneau, 1947 : 35) ;
- **l'homophonie**, qui est fréquemment absente des typologies classiques des figures de style, étant davantage appréhendée comme une propriété linguistique caractérisant des unités lexicales présentant une identité phonétique. Elle est, en revanche, évoquée lors de la présentation d'autres figures, par exemple le calambour chez Ricalens-Pourchot (2019 : 49) ou chez Bacry (1992 : 263). Pourtant, les auteurs qui intègrent l'homophonie dans leurs travaux, tels que Robrieux (2000 : 75) ou Pougeoise (2006

¹⁰ L'harmonisme chez Fontanier.

: 241), insistent sur la distinction entre l'homophonie (fondée sur l'identité phonétique des mots), l'homographie (qui implique encore la ressemblance orthographique des signifiants) et l'homonymie (par laquelle on comprend à la fois la ressemblance phonique et orthographique). Selon Robrieux, dans ce groupe, seule l'homophonie est considérée comme une figure. Elle repose sur la ressemblance phonique parfaite entre des mots entiers, indépendamment de leur signification. Elle génère souvent des jeux de mots tels que le calembour (Guiraud, 1976), fondés sur la « présence simultanée de deux paradigmes sans adaptations d'ordre graphique, sémantique ou contextuel » (Mounin, 1974 : 188). L'homophonie de séquences entières, par exemple « ne dis plus qu'il est *amarante* / dis plutôt qu'il est *de ma rente* » est connue comme holorime ;

- **la paronomase**, souvent reconnue comme une figure jouant sur les ressemblances et les rapprochements phonétiques (p. ex. chez Ricalens-Pourchot, 2019 : 182), qui juxtapose des mots paronymes, c'est-à-dire des mots présentant une proximité phonique approximative. Elle peut engendrer des effets d'écho par cette ressemblance apparente de deux mots apposés, mais elle peut aussi ne pas mettre en présence des termes voisins, pour autant que l'on puisse deviner le mot substitué par son paronyme non exprimé (il s'agit alors de la paronomase *in absentia* qui contribue à la création du calembour ou de l'à-peu-près). Selon Aquien et Molinié (1999), au sein de la paronomase, on peut distinguer aussi le métagramme qui porte sur un seul son ou une seule lettre, au même endroit distributionnel, par exemple *pillard-billard, cotte-motte-sotte*. Un type particulier de la paronomase constitue aussi le kakemphaton par la permutation de phonèmes à l'échelle du syntagme, générant une seconde lecture, souvent grivoise ou absurde, implicite et ludique, donnant naissance à un jeu de mots, ce qui mène parfois à des dialogues de sourds (cf. Bacry, 1992 : 267-268). Le comique peut tirer beaucoup de cette anomalie, comme dans le fragment de *Gargantua* (1535) de François Rabelais : « – Troubler ainsi *le service divin*. – Mais... *le service du vin*, faisons tant qu'il ne soit pas troublé » ;
- **l'onomatopée**, figure de la mise en relief (p. ex. chez Ricalens-Pourchot, 2019 : 95) qui vise à imiter dans la langue humaine un bruit ou un cri perçu dans le monde réel. Elle reste approximative et culturellement codifiée (arbitraire), chaque langue offrant des variantes propres par rapport aux mêmes bruits ;
- **la mimologie** qui est une figure très rarement inventoriée dans les dictionnaires, mais que Robrieux place au sein des onomatopées. Elle consiste à reproduire dans la graphie les particularités orales des personnages, notamment les accents étrangers ou

le bégaiement, par exemple dans le *Poème pour bègue* de Jean Lescure, dont le titre est révélateur : « À *Didyme* où nous nous baignâmes / les *murmures* de l'*Ararat* / cessaient de faire *ce rare ah* » ;

- **la cacophonie**, répertoriée par Robrieux en tant que figure à part entière, qui demeure l'une des plus controversées et, par conséquent, est fréquemment négligée par les linguistes ou assimilée à une faute stylistique. C'est l'introduction de sonorités désagréables dans un énoncé. Elle est liée aussi au paréchème qui consiste à répéter une syllabe finale au début du mot suivant (p. ex. *vous vous vouvoyez*). Notons que l'allitération ou l'assonance excessives peuvent provoquer des configurations cacophoniques, par exemple dans le cas de la récurrence des mêmes sons consonnantiques dans le *Poème pour bègue* cité ci-dessus ;
- **des métraplasmes par suppression** qui englobent les opérations utilisées souvent dans le parler populaire et coïncident avec des groupes de procédés par la suppression (p. ex. chez Ricalens-Pourchot, 2019 : 198). Robrieux divise cette catégorie en trois procédés : l'aphérèse, l'apocope et la syncope. De plus, il y intègre la crase, qui consiste à contracter deux syllabes en une (p. ex. *m'ame*) ou l'haplologie qui est une crase visant à éviter la répétition de deux syllabes identiques ou proches phonétiquement (p. ex. dans ~~en~~ *en voyant un je les vois tous*). Dans le contexte de la prose oulipienne, elles constituent des techniques motivées souvent dans l'emploi du néo-français¹¹, où elles produisent régulièrement des formes verbales comiques, par exemple « skeutadittaleur » dans *Zazie dans le métro* (1959) de Queneau ;
- **des métraplasmes par adjonction** qui sont interprétés par Robrieux comme des opérations consistant en l'adjonction d'un phonème au début d'un mot (la prothèse, p. ex. *mon z'amour*), à l'intérieur d'un mot (l'épenthèse, p. ex. *la natation* au lieu de *nation*) ou à la fin d'un mot (la paragoge, p. ex. *avecque*) ;
- **des métraplasmes par déplacement**, catégorie englobant les procédés qui constituent des interventions portant sur des phonèmes ou des syllabes à l'intérieur d'un mot, ce qui produit des formes amusantes, par exemple *reflesques* au lieu de *réflexes*. L'une de leurs réalisations possibles et la plus souvent répertoriée dans d'autres classifications est la contrepèterie qui est réalisée à l'échelle d'un syntagme ou d'une phrase et qui

¹¹ L'idée du néo-français s'inscrit dans la conception du langage développée par Raymond Queneau, qui le proposait comme une alternative au français écrit standard. Il se distingue par une syntaxe et un lexique empruntés à l'oral, ainsi que par une orthographe approximativement phonétique (cf. *Battons, chiffres et lettres*, 1965).

consiste à laisser deviner le sens crypté de l'énoncé, par exemple « *Partir, c'est mourir un peu. Martyr, c'est pourrir un peu* » (Le Petit Robert).

2.2.2. Les jeux lexicaux

Dans cette catégorie, Robrieux se concentre sur les purs jeux sur les mots ainsi que sur les procédés se rattachant à la création lexicale. Dans ce sens, chez Fontanier, on trouve deux des figures morphologiques, à savoir la dérivation et le polyptote, et celles-ci apparaissent dans la catégorie des figures d'élocution par la consonance, tout à côté des figures définies en tant que jeux sonores.

Dans ce groupe, Robrieux se penche sur les procédés suivants qui consistent en grande partie en modifications morphosyntaxiques :

- **le pataquès** et **le malproprisme**, figures presque jamais répertoriées dans les dictionnaires et absentes dans les typologies, désignent des procédés imitant une faute de liaison ou une déformation lexicale typique de l'usage populaire ou naïf (les barbarismes et les régionalismes). Cela permet souvent de reprendre le discours des gens simples qui utilisent les mots sans les comprendre. Par exemple dans *Les précieuses ridicules* (1659) de Molière la « philosophie » et « Le Grand Cyrus » sont remplacés ironiquement par les formes : *filofie* et *le grand Cyre* ;
- **le néologisme**, considéré dans plusieurs classements comme un jeu morphologique ou une figure du lexique, consiste en la création de mots résultant de procédés morphologiques. Après Mounin ajoutons à la définition du néologisme celle du *néographisme* qui « indique un métaplasme graphique d'un mot dont le signifiant phonétique et le signifié ne changent pas (...). La valeur affective et stylistique s'en trouve toutefois changée » (Mounin, 1974 : 229) ;
- **le mot-valise**, souvent mentionné par les stylisticiens comme une figure du lexique et un jeu morphologique, est un amalgame de deux mots, révélateurs de l'intention de définir une nouvelle notion ou de remodeler un concept. Par exemple le substantif *despotentat* résulte d'un emboîtement de *despote* et *potentat* et condense l'idée de deux mots. Le mot-valise « répond à l'exigence d'attention portée sur le signifiant, puisque la matière sonore du mot est utilisée comme moyen de contrer l'arbitraire du langage (...) » (Drigny, 2022 : 190). Notons que dans d'autres classifications, dont celle de Sablayrolles (2019) qui nous paraît particulièrement pertinente dans le contexte de la création des mots nouveaux et à laquelle nous nous référerons dans la

partie analytique, le mot-valise n'est qu'un type de formation de mots par composition et c'est la place que cette figure occupe dans notre analyse ;

- **l'archaïsme**, aussi bien syntaxique que lexical, morphologique ou sémantique, est une figure souvent répertoriée par les stylisticiens qui consiste en l'emploi d'un mot ou d'une expression sortis d'usage pour une recherche de couleur locale ou par une manie stylistique, par exemple le verbe *voiturer* employé dans le fragment de *Zazie dans le métro* (1959) de Queneau : « si contente et tout de m'aller *voiturer* dans le métro ». Selon Ricalens-Pourchot (2019 : 41), c'est une figure de la mise en relief et du transfert ;
- **l'étymologisme**, souvent mentionné également dans les répertoires des figures, consiste à employer un mot dans son sens étymologique qui est généralement assez éloigné du sens courant, par exemple l'emploi du substantif *chef* dans le sens de « tête ». Selon Bacry (1992 : 278), cette opération est notamment liée à l'activation du pôle polysémique ;
- **l'hypocorisme**, rarement employé dans les répertoires des figures, chez Robrieux se traduit par l'emploi de diminutifs manifestant de l'affection, par exemple *mignonnette*. Selon Ricalens-Pourchot (2019 : 76), elle peut constituer une figure d'atténuation, mais elle contient aussi un potentiel ironique. Robrieux note cependant que le statut de ce procédé dépend du contexte de son emploi : il faut que l'hypocorisme soit utilisé avec un décalage pour constituer une figure (Robrieux, 2000 : 67) ;
- **la diaphore** et **l'antanaclase**, figures par répétition et transfert (chez p. ex. Ricalens-Pourchot, 2019 : 187, 202), consistent en la reprise d'un mot sous deux acceptions différentes, permettant de souligner la richesse sémantique de chacun d'eux en les confrontant ou en les opposant, par un caractère faussement répétitif. Tel est le cas de l'emploi du mot *raison* dans la fameuse formule de Blaise Pascal (1670) : « Le cœur a ses *raisons* que la *raison* ne connaît pas ». L'antanaclase, selon Robrieux, sert à « confronter, en les dissociant, deux termes prononcés par des parleurs différents » (2000 : 68) et peut favoriser ainsi des effets de dialogue de sourds. En revanche, cette distinction n'est pas retenue par tous, notamment par Ricalens-Pourchot (2019 : 28) pour qui la différence entre ces deux figures repose sur le fait que la diaphore donne à la seconde occurrence du mot un sens plus soutenu (*cf.* aussi Suhamy, 1990 : 62). Qui plus est, au sein de l'antanaclase, Robrieux distingue l'annomination qui remotive les

sens d'un nom propre en rappelant le sens qu'il peut avoir comme un nom commun, par exemple « Je te dis que tu es *Pierre* et sur cette *pierre*, je bâtirai mon église » ;

- **la syllepse oratoire**, qui selon Robrieux consiste en l'emploi d'un mot qui doit être interprété dans deux sens différents, dont l'un est propre et l'autre est figuré, comme le substantif *homme* signifiant « être humain » et « individu mâle » dans le slogan féministe « Un *homme* sur deux est une femme » (cité après Ricalens-Pourchot, 2019 : 117) ;
- **le polyptote et la dérivation** sont des figures qui reprennent un terme déjà énoncé en lui faisant subir des variations morphosyntaxiques, notamment par la conjugaison : le cas du polyptote, par exemple « Et l'on *sait* tout chez moi, hors ce qu'il faut *savoir* » dans *Les Femmes savantes* (1672) de Molière ; ou par la dérivation (n'étant pas due aux conjugaisons), par exemple « Comme un *mort* raisonnable qui a su *mourir* » dans *La Mort, l'amour, la vie* de Paul Eluard. Pour Bacry, la différence entre les deux figures repose sur le fait que dans le polyptote, un mot (ayant le même sens chaque fois) est pourvu de désinences différentes et que dans la dérivation, les mots sont différents (donc ayant des sens différents, et même parfois opposés) bien qu'ils soient formés sur une même racine (Bacry, 1992 : 283). Bacry souligne que l'emploi d'un mot et de son dérivé offre la possibilité de manipuler la « parenté » morphologique et phonétique de mots (*ibid.*, p.279). Cela peut permettre de faire ressortir par contraste, d'accentuer l'idée et parfois de créer une relation de ressemblance sonore.

2.2. Les fonctions des figures de mots dans la littérature

Davantage que les genres non littéraires, les écrits relevant de la littérature se révèlent porteurs de figuralité, ce que confirment les analyses des rhétoriciens et des stylisticiens contemporains, l'orientation des rhétoriques classiques et notre expérience de lecture. En raison de leur diversité, les figures de mots présentent en littérature des fonctionnalités multiples, mais il est possible de relever la convergence de certaines fonctions figurales prédominantes qui apparaissent comme particulièrement remarquables.

Dans ce sous-chapitre, nous les structurerons autour de deux axes : d'une part, les fonctions centrées sur l'auteur et l'interprétant (2.2.1.), qui engagent la subjectivité du locuteur et la participation active du lecteur dans un jeu d'effets affectifs, cognitifs et pragmatiques ; d'autre part, les fonctions centrées sur la langue elle-même (2.2.2.), où les figures de mots, tellement

ancrées dans le système langagier concret, contribuent à l'innovation et à la mise en relief des ressources lexicales et phoniques.

2.2.1. Les fonctions centrées sur l'auteur et l'interprétant

Alors que Roland Barthes annonçait la « mort de l'auteur » (1968) au profit de la naissance du lecteur, l'emploi des figures de mots suppose une posture active du créateur et du récepteur. Le premier est initiateur du jeu linguistique ; le second devient un explorateur de ses potentialités – c'est pourquoi dans le titre de cette section, nous employons le terme *interprétant* et non pas *récepteur*, parce qu'il s'agit d'un participant actif à l'échange, accomplissant lui aussi un véritable travail langagier. La fonctionnalité des figures de mots ne prend sens que dans cette dynamique à double entrée où la créativité de l'auteur rencontre la vigilance interprétative du lecteur.

Premièrement, les figures de mots servent l'auteur. Quand on pense aux figures, on se réfère souvent à leur fonction expressive pathémique, interprétée comme traduisant le côté émotif de l'art. Elles peuvent révéler l'affectivité et l'état psychique du locuteur, à travers la distorsion des formes verbales ou les jeux sur les sonorités particulières.

Cependant, en raison des tendances de l'époque, surtout dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'auteur cache quelque peu son émotivité, par exemple dans les travaux expérimentaux ou dans les publications collectives (*cf.* Tahar, 2019 : 520). Notons pourtant qu'il n'en reste pas moins un participant transparent et expressif à cet échange particulier que sont la création et la réception d'une œuvre. L'emploi des figures de mots relève avant tout d'une intentionnalité. L'écrivain emploie les jeux modifiant la structure phonétique ou morphosémantique des unités consciemment, pour adapter une unité langagière à sa vision de l'ouvrage et à sa tâche littéraire. Loin de constituer un simple divertissement, les jeux sur le signifiant sont le résultat d'un travail conscient et délibéré. L'écrivain utilise les figures comme un moyen de faire réfléchir le langage sur lui-même, sans pour autant se situer dans un métalangage. Même lorsque l'écriture répond à des contraintes formelles strictes, elle reste une forme d'expression libre où l'auteur manifeste sa créativité. Adapter une unité langagière à un contexte spécifique, condenser un message complexe, produire des associations multiples : tout cela requiert une habileté linguistique qui relève à la fois de la virtuosité et d'un plaisir intellectuel spécifique. Par ailleurs, l'auteur, à travers ces figures, met en scène le langage lui-même : il attire l'attention sur le potentiel langagier, il explore ses limites, il remet

en question ses automatismes. Les figures de mots lui permettent soit de s'exprimer à travers ces modifications, soit de présenter ses visions du langage.

Comme indiqué ci-dessus, n'ignorons pas pour autant la fonction ludique de l'emploi des figures de mots. Elles offrent un plaisir intellectuel, jeu créatif avec le signifiant, expérimentation libre même sous contrainte formelle. Dans ce sens, l'auteur est à la fois un demiurge qui maîtrise les signes et un expérimentateur qui explore les limites de la langue. L'usage des instruments langagiers manifeste donc sa créativité et son plaisir ludique, mais aussi son positionnement énonciatif qui révèle ses choix et ses attitudes.

Deuxièmement, comme l'une des caractéristiques des figures de mots consiste dans leur visibilité, pour exister pleinement, elles requièrent un lecteur. Comme l'affirment Raymond Queneau (1965) ou Jacques Bens (1981), la littérature nécessite son témoin, un lecteur, pour s'actualiser. Le jeu de langage, par essence, suppose une réception active, une vigilance interprétative. Le lecteur est un *homo ludens* de Johan Huizinga (1938), un joueur, mais aussi un *homo gaudens* (cf. Le Tellier, 2006 : 65), un homme qui jouit. Son plaisir vient de la fonction esthétique des figures ainsi que de la fonction ludique de leurs emplois. Mais le décryptage de la figure exige de lui un effort intellectuel, un travail d'interprétation où il mobilise ses compétences linguistiques, culturelles, intertextuelles. Pierre Guiraud insiste sur ce point : le caractère ludique des jeux de mots ne réside pas uniquement dans le rire qu'ils provoquent, mais dans leur capacité à détourner l'esprit pour faire surgir de nouveaux sens (Guiraud, 1976 : 104, cf. Henry, 2003 : 35). Le lecteur est amené à réfléchir sur la matérialité verbale du texte, sur ses structures, sur ses modèles de fonctionnement. Ainsi, les figures de mots remplissent aussi une fonction cognitive. Elles instruisent (*docere*) l'interprétant, en accroissant ses connaissances et en éclairant les idées. Par conséquent, elles demandent un effort rationnel, une élaboration d'inférences, des jugements métalinguistiques, une cohérence interprétative. N'oublions pas que la réception des figures agit sur le côté sensible, mais aussi est fortement intellectuelle.

Troisièmement, comme les figures de mots incarnent une dynamique essentielle entre auteur et lecteur, elles remplissent aussi la fonction phatique qui sert à dynamiser l'interaction, à intensifier la participation de deux parties, à attirer l'attention sur des moments saillants. Les figures ne s'actualisent pleinement qu'avec l'interprétation. Lorsque les figures de mots ne peuvent pas être déchiffrées, bien évidemment, l'impact voulu par l'auteur est perdu. Parfois, une figure peut ne pas être perçue par son destinataire et la figuralité du texte reste alors inactivée lors de sa réception, entre autres en raison de saillances trop discrètes, de

l'ambiguïté du contenu ou de l'inattention ou du défaut de compétence langagière du lecteur. Mais, activées, elles permettent à l'auteur d'exercer sa virtuosité, de questionner le langage, d'expérimenter ses limites tout en offrant au lecteur un terrain de jeu intellectuel, une expérience de co-création. Ce type de réception se distingue par son caractère conscient et par sa nature réflexive. Notons cependant que l'interprétation des figures peut être fermée, lorsqu'elles sont fortement préconstruites et qu'elles guident de manière quasi univoque la réception (p. ex. des jeux basés sur la paronomase), mais elle peut aussi être ouverte, lorsqu'elles laissent une large latitude au lecteur pour explorer la valeur (p. ex. les cas des harmonies imitatives).

Les figures de mots ne sont pas de simples ornements formels : elles traduisent une dynamique essentielle entre auteur et interprétant. L'auteur y manifeste sa subjectivité, sa créativité, son positionnement énonciatif. Le lecteur y trouve une expérience intellectuelle, esthétique et ludique. Les fonctions ludique, phatique, pathémique et cognitive convergent pour assurer la vitalité du discours figuré et l'actualisation de la littérature comme espace de partage. Ensemble, l'auteur et l'interprétant du texte affecté par l'emploi des figures de mots construisent un espace littéraire où le signifiant est libéré, où la pensée circule sans entrave, où la langue elle-même devient un lieu d'exploration. Comme le commente Bens : « rien ne nous empêche alors de décider qu'il y aura *littérature potentielle* si l'on dispose à la fois d'une œuvre résistante et d'un explorateur »¹² (Bens, 1981 : 24).

2.2.2. Les fonctions centrées sur la langue

Parmi les fonctions que remplissent les figures de mots dans la littérature, celles qui se rattachent directement à la langue occupent une place essentielle. Elles montrent que le langage n'est pas seulement un moyen de communication, mais aussi un espace de travail, de jeu et d'exploration.

La première est sans doute la fonction esthétique, que Fontanier avait déjà soulignée à propos des « figures non-tropes », dont les « effets généraux doivent être d'embellir le langage et de plaire par cet embellissement » (Fontanier, 1977 : 464). La figure se définit alors comme un marquage langagier qui produit un plaisir esthétique. Il semble que plus elle surprend le récepteur en déjouant ses attentes, plus elle stimule son engagement dans la lecture et active des représentations sensibles : c'est l'idée, bien connue, de l'« écart figural » envisagé cette

¹² Les italiques sont de l'auteur de la citation.

fois dans une perspective fonctionnelle. Le plaisir procuré par l'emploi des figures réside non seulement dans leur pouvoir de déstabilisation, mais aussi dans l'équilibre compositionnel de leurs éléments : leur régulation interne contribue à séduire l'oreille et à renforcer la jouissance esthétique du texte.

Cette fonction esthétique rejoint la fonction poétique que les figures de mots remplissent particulièrement dans la littérature. Elles confèrent au langage une souplesse expressive inédite, en exploitant le potentiel combinatoire de ses unités phonétiques et morphologiques. C'est toujours à partir du langage tel que nous le connaissons que les écrivains inventent et expérimentent, en étendant les limites de l'usage et en explorant le possible matériel de la langue (*cf.* Lescure, 1973 : 32). Le texte littéraire devient alors un objet autonome, qui ne vise pas nécessairement la clarté communicationnelle, mais se constitue en fin en soi, où le sens se relativise au profit du jeu formel. Cette tendance est particulièrement marquée dans la littérature moderne et contemporaine, où, comme le rappelle Drigny (2022 : 12), la langue n'est plus travaillée pour se conformer à une norme, mais pour se différencier de la langue commune et s'affirmer comme espace d'expérimentation et de création.

Les figures de mots mis en discours peuvent aussi remplir une fonction métalinguistique en transmettant par ailleurs des informations sur la langue et son usage. En décrivant l'activation d'informations connotatives par les figures, Bonhomme (2005 : 116-119) énumère entre autres : les informations typologiques car certaines figures connotent des genres spécifiques (p. ex. l'allitération renvoie le plus souvent à la poésie) ; les informations thématiques dans le cas du signifiant manipulé peut refléter le thème du texte ou la désarticulation du lexique peut suggérer une tonalité pulsionnelle ou expérimentale ; ou les informations esthétiques comme certaines figures signalent une orientation stylistique (p. ex. le pataquès peut correspondre à l'esthétique satyrique).

À côté de ces trois dimensions, les figures de mots assument également des fonctions pragmatiques au sein du langage. Trois rôles principaux sont distingués par Bonhomme (2005 : 41). D'abord, un rôle mémoriel : par leur exemplarité et leur intégration dans des paradigmes, les figures « techniques » favorisent la mémorisation des schèmes qui facilitent les échanges verbaux. Elles offrent aux énonciateurs des « canevas rhétoriques » utiles à la composition du discours et aux récepteurs des schèmes facilitant la reconnaissance des productions verbales. Ensuite, il s'agit d'un rôle régulateur : par leurs marquages récurrents, les figures instaurent des parcours énonciatifs reconnaissables qui réduisent l'imprévisibilité des discours et en facilitent la lisibilité. Enfin, c'est un rôle signalétique : grâce à leurs

saillances, les figures constituent des nœuds langagiers qui focalisent l'attention. Elles déclenchent ainsi des inférences interprétatives et contribuent à mettre en relief des points nodaux du texte.

Ainsi, les figures de mots ne remplissent pas uniquement un rôle d'embellissement. Elles constituent un instrument de travail sur la langue, où se rencontrent plaisir esthétique, innovation poétique et régulation discursive. Par là, elles participent à la fois à l'autonomie du texte littéraire et à l'élaboration de son intelligibilité, en faisant du langage non seulement un moyen de communication, mais aussi un espace de jeu.

2.3. Les figures de mots dans la recherche du potentiel langagier par les oulipiens

Dans le champ de la recherche sur le potentiel langagier, les figures de mots ne relèvent pas uniquement de l'ornementation stylistique ni de la virtuosité formelle. Elles sont au cœur d'un projet plus vaste : celui de soumettre la langue à des expériences afin de révéler ses dimensions cachées. C'est particulièrement visible dans le travail de l'Oulipo, dont la « littérature potentielle » ne s'inscrit pas dans une esthétique de l'art pour l'art, mais dans une quête expérimentale et réflexive. L'usage des figures de mots dans la littérature potentielle répond à trois objectifs essentiels. D'abord une finalité poétique : enrichir le texte, créer des correspondances, dynamiser la lecture. Ensuite une finalité exploratoire : tester les ressources de la langue, en révéler les zones inexplorées, mettre en évidence ses possibilités combinatoires. Enfin une finalité réflexive : attirer l'attention sur la matérialité du langage, sur sa construction.

Albert Doppagne note, à propos de Queneau, que les écrivains peuvent s'avérer respectueux par rapport au code établi, ceux qui de temps en temps risquent une création audacieuse et ceux « affranchis » qui estiment avoir le droit de se forger une langue aux dimensions de leur pensée, de leur sensibilité ou de leur œuvre (Doppagne, 1973 : 91-92). Bien que cette remarque ait été formulée en référence au fondateur du groupe, elle peut s'appliquer à la créativité figurale des oulipiens en général. Les figures de mots deviennent dans leurs mains des instruments privilégiés de la mise à l'épreuve du langage, à la fois pour en explorer les limites et pour en révéler la potentialité étant l'objectif d'une approche consciemment artisanale du texte littéraire qui compte plus sur le potentiel du langage même. Ainsi, dans les sections suivantes nous nous référerons au fonctionnement des figures de mots dans le contexte de l'ambition d'expérimentation langagière (2.3.1.), ainsi qu'à leur rôle d'un

côté en tant qu'instruments d'une méthode d'écriture sous contraintes (2.3.2.), et d'un autre côté, en tant qu'instruments de pratiques ludiques (2.3.3.).

2.3.1. Les figures de mots et l'expérimentation langagière

À partir du milieu du XX^e siècle, la littérature s'oriente de plus en plus vers une exploration consciente du langage. Telle est aussi l'orientation des oulipiens. Jean Lescure note que « l'on s'est aperçu que l'on était langage de la tête aux pieds (...). On a commencé à se fier à ses propriétés. On l'a laissé jouer tout seul » (Lescure, 1973 : 28). Dans cette perspective, la langue n'est plus seulement un instrument au service de la communication : elle devient une matière vivante, un espace d'expérimentation.

Les oulipiens déplacent leur attention de ce qui est effectivement dit vers l'horizon du possible qu'offre la langue. La littérature devient alors un champ d'essai, un laboratoire où s'élaborent des combinaisons inédites. Les oulipiens se donnent pour règle d'accepter le code, d'« adopter la technique » (*cf.* Bénabou, 1983), ce qui les conduit à exploiter les propriétés internes du système linguistique au lieu de s'en tenir à l'expression subjective.

D'ailleurs, au cœur des préoccupations oulipiennes deux fonctions du langage se confrontent : la fonction symbolique – celle qui permet de représenter, de renvoyer au monde réel – et la fonction de questionnement, intrinsèque au *logos*. Comme le résume Paul Braffort, « le langage nous permet de parler de tout, et en premier lieu de lui-même » (Braffort, 1981 : 113). La littérature devient ainsi une activité métadiscursive, qui ne se borne pas à représenter le réel, mais interroge en permanence les mécanismes de sa propre production.

Les figures de mots participent pleinement de cette dynamique. Par leurs écarts, elles déplacent les significations établies, créent des ambiguïtés et troublent l'arbitraire du signe. Les néologismes, les paronomases, les jeux sonores ou les altérations morphologiques deviennent autant de procédés qui déjouent les habitudes de lecture et multiplient les voies d'interprétation.

C'est pourquoi ce qui intéresse les oulipiens avant tout, c'est le langage lui-même, travaillé comme une matière malléable et autonome (Poier-Bernhard, 2018 : 138). Respectant le code, mais n'hésitant pas à le déconstruire, les oulipiens s'attaquent à l'arbitraire du signe, modifient la syntaxe, remettent en cause le sens établi. Leur objectif est d'inventer des formes inédites, de jouer avec les sonorités, les lettres, de créer de l'ambiguïté. La manipulation langagière devient un véritable *modus operandi*, et les figures de mots sont une partie centrale de cette action.

La littérature oulipienne présente dans ce sens une dimension linguistique. Le projet visait à repenser l'écriture poétique en interrogeant la langue, ses déviations et ses manipulations. Chez les oulipiens, le langage ne se réduit pas à un simple instrument de communication : il constitue une dimension centrale de l'œuvre, à la fois le code et la matière traitée (Doppagne, 1973 ; cf. Braffort, 1981 : 114). D'ailleurs, Queneau affirme ainsi que le poète ou le prosateur doit participer au développement et à l'embellissement du langage : le projet vise la constitution d'une langue nouvelle, retrouvant sa dimension orale et musicale, capable de devenir la substance vive d'une littérature renouvelée (cf. Queneau, 1973 : 182).

Cette conception suppose aussi que la langue évolue avec la société : elle progresse par les écarts et les expérimentations, et cette progression bénéficie aux locuteurs eux-mêmes. Une langue qui change permet aux hommes d'échanger plus librement, de penser avec davantage de clarté, de créer avec plus d'audace. Les figures de mots, en ouvrant la voie à l'expérimentation, rappellent ainsi que la littérature n'est pas seulement une affaire d'expression, mais un véritable travail sur le langage, qui enrichit à la fois la langue et ceux qui la parlent.

2.3.2. Les figures de mots comme instrument d'une méthode d'écriture sous contraintes

La littérature potentielle se définit avant tout par l'application de contraintes, conçues comme des matrices génératrices de textes. La contrainte est « un axiome du texte », apte à lui conférer sa structure et à organiser tous ses éléments (Roubaud, 1981b : 59). Par conséquent, elle n'est pas un instrument, mais une règle constitutive.

Les contraintes caractérisent, pour ne pas dire conditionnent, la nature artisanale du travail du groupe. En effet, elles constituent un point d'où potentiellement¹³ rayonne une inspiration permettant la production littéraire. Cette activité artisanale demande une médiation entre ce qui est possible dans le cadre du système imposé et l'ensemble des possibilités langagières par rapport auxquelles se situe l'activité de l'écrivain. Lorsque ces expériences artisanales d'écriture prennent le pas sur l'expression individuelle de l'auteur, ce dernier n'est cependant pas entièrement privé d'un acte inventif : la mise en œuvre de la contrainte suppose en effet une série de choix techniques et stratégiques qui mobilisent sa capacité à orienter le langage. Il ne s'agit pas pourtant d'une créativité en soi, mais d'une aptitude à repérer et à exploiter avec justesse les ressources langagières. Selon Marcel Bénabou, « tous ces interdits auxquels on se soumet apparaissent dans leur véritable sens : ils n'ont pas pour fin une quelconque

¹³ Il convient toutefois de rappeler que pour les représentants les plus conservateurs du groupe, c'est la règle elle-même qui est le seul but en soi, et les manifestations de son application leur sont indifférentes.

exhibition de virtuosité, mais une exploration de virtualités» (Bénabou, 1983 : 102). Plus précisément, comme le commente Astrid Poier-Bernhard :

ni l'invention en tant que telle, ni la faculté personnelle d'inventer quelque chose de nouveau n'intéressent particulièrement les Oulipiens ; leur intérêt majeur, c'est de mettre au premier plan le langage même, de déplacer consciemment le focus d'attention sur un domaine qui dépasse ou subvertit la subjectivité de l'auteur et peut-être aussi celle du lecteur (2018 : 138).

Comme le rappelle Hervé Le Tellier, l'Oulipo conçoit la littérature « en puissance » à la manière d'une énergie latente contenue dans le langage lui-même (Le Tellier, 2006 : 23–24). Dans ce cadre, les figures de mots apparaissent comme des instruments d'écart qui, lorsqu'ils servent à la réalisation d'une contrainte, prennent en même temps une dimension méthodique.

En fait, l'application d'une contrainte linguistique qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce travail, confère au texte une structure méthodique : elle peut être explicite lorsqu'elle relève du corpus déjà constitué des contraintes oulipiennes, ou lorsqu'elle est formulée dans un paratexte (mode d'emploi, notice, etc.). Dans tous les cas, la contrainte engage la figure dans un système réglé qui transforme le travail langagier en expérience consciente et reproductible. La figure de mots devient alors un véritable instrument d'opération artisanale sur la matière verbale. Inscrite dans les cadres d'une contrainte, elle renforce un schème et détermine les conditions mêmes de la production textuelle. Elle façonne ainsi non seulement l'écriture, mais aussi la lecture, en orientant les parcours interprétatifs du lecteur.

2.3.3. Les figures de mots comme pratiques ludiques

Les figures de mots contribuent aussi à la construction des jeux de mots qui occupent une place privilégiée dans l'esthétique oulipienne. Ils ne se réduisent pas à de simples calembours : ils condensent la surprise, la jubilation, caractéristiques de la poétique oulipienne. Pour Queneau, le jeu de mots est un véritable jeu de langue, qui bouleverse les habitudes du lecteur en lui proposant des rébus plus ou moins transparents (Doppagne, 1973 : 104). Ce rôle rejoint la fonction phatique définie par Jakobson : il s'agit d'éveiller l'attention, de maintenir le contact en secouant le lecteur. Ainsi, les figures engagent le lecteur dans une expérience cognitive et réflexive, l'amenant à découvrir le dessous des apparences, à collaborer à la construction du texte (Bens, 1981 : 24).

Le jeu de mots produit avant tout un effet de surprise et de plaisir. Les auteurs oulipiens cherchent à échapper au conventionnel, en faisant de leurs textes des productions

artisanales régies par des structures inventées. La littérature justifie leurs expériences et l'emploi des structures artificielles comme le résultat pur de production artisanale (Tahar, 2019 : 298), dont le lecteur est souvent le témoin oculaire. La description même de la réalité dans les romans peut être réglée non pas par les éléments de cette réalité, mais par les figures de mots.

Les oulipiens sont portés par une foi profonde dans le langage et ses possibilités, mais aussi par un certain scepticisme envers la littérature et l'art traditionnels (Moncond'huy, 2004 : 59). Leur création déborde les textes « poétiques » pour envahir la prose, réinventant les usages, les formes et les effets des figures, des jeux sur le signifiant, traditionnellement utilisés en poésie (cf. Drigny, 2022 : 362). En jouant de toutes les figures de mots, en explorant toutes les potentialités du signifiant, les oulipiens confèrent à la langue littéraire une vigueur nouvelle, où l'imaginaire linguistique et la pratique effective se rejoignent pour mieux interroger, inlassablement, ce que peut un langage. Ils écrivent non pas pour donner un bel exemple de la langue érudite, mais pour faire preuve d'expérimentations qui condensent l'énergie du plaisir linguistique, ce « plaisir du texte » cher à l'Oulipo. Les jeux oulipiens, construits par les figures de mots, représentent sans doute la plus petite unité textuelle capable de produire un tel effet. Pour le lecteur, l'expérience du décryptage est brève mais intense : déchiffrer un jeu de mots équivaut à relever un défi cognitif qui, une fois résolu, provoque à la fois une satisfaction intellectuelle et un rafraîchissement profond de l'esprit.

Dans cette perspective, la littérature potentielle se définit comme une littérature qui attend un lecteur, qui espère sa présence et a besoin de lui pour s'accomplir (Bens, 1981 : 24). Le jeu cristallise cette relation en exigeant du lecteur une conscience linguistique éveillée. L'expérience ludique se double ainsi d'une prise de conscience réflexive : en jouant avec les figures de mots, l'écrivain et son lecteur explorent ensemble les ressources infinies du langage. C'est aussi un des enjeux de l'esthétique de la complicité telle que développée par Hervé Le Tellier dans son *Esthétique de l'Oulipo* (2006) qui porte sur le partage du plaisir et sur le plaisir du partage. D'ailleurs les « exercices » explicités entre autres de l'*Atlas de littérature potentielle* proposent au lecteur de produire à son tour un texte contraint.

Ainsi, la figure, dans cette perspective, n'est pas seulement un procédé de fabrication : elle devient aussi un outil d'exploration. En pliant le langage sur lui-même, elle creuse une distance entre le lecteur et sa langue, jusqu'à suspendre l'évidence de la parole ordinaire. Elle invite ainsi à redécouvrir la matérialité du discours et à expérimenter la langue dans sa dimension la plus ludique.

II.

LES FORMES ET LE FONCTIONNEMENT DES FIGURES DE MOTS DANS LA PROSE OULIPIENNE

La présente partie prend pour objet d'étude les figures de mots relevant des textes oulipiens non versifiés. L'analyse vise à offrir une description des mécanismes par lesquels des transformations fondées sur des manipulations formelles reconfigurent la dimension lexicale et sonore du texte. Il s'agit en particulier d'examiner comment ces opérations participent à l'élaboration d'une poétique oulipienne fondée sur la plasticité linguistique, caractéristique d'une part significative de la production du groupe.

Parallèlement, nous tenterons à situer les figures de mots considérées dans le cadre de l'écriture sous contraintes, qui constitue l'un des fondements du projet oulipien. L'objectif est donc de déterminer dans quelle mesure le recours systématique à ces procédés ne se réduit pas à une simple virtuosité formelle, mais s'inscrit dans la logique méthodique d'un dispositif contraignant.

Cette partie se déploie dès lors à l'intersection de deux perspectives complémentaires : l'analyse du contexte, des formes et des fonctions de l'emploi des figures de mots et la réflexion sur leur rôle dans la configuration d'un espace régi par des principes de contrainte.

Pour le faire, dans le premier chapitre, nous commencerons par la présentation du corpus et de la méthode de son repérage ; nous nous y référerons aussi à la méthodologie d'analyse adoptée ainsi que nous expliquerons nos choix méthodologiques. Dans le second chapitre, nous passerons à la description des résultats de l'analyse pour mettre en évidence certains caractéristiques et schémas dans l'emploi des figures réperées. Enfin, dans le troisième chapitre, nous nous poserons la question de la correspondance plus ou moins évidente entre les figures permettant de jouer sur la sonorité des mots ou sur leur structure morphosémantique avec les contraintes linguistiques formulées par les oulipiens dont l'usage a été repertorié dans le matériel étudié.

1. Le corpus et la méthodologie

Plusieurs procédés inscrits dans le vaste groupe des figures de mots ont déjà fait couler beaucoup d'encre, tant chez les rhétoriciens, que chez les linguistes et les stylisticiens. Certains autres, énumérés par Robrieux, sont passés inaperçus dans les recherches. En effet, dans la mesure où les figures constituent un champ d'investigation inépuisable, ce travail souhaiterait apporter un certain nombre de réflexions dans des directions moins ou peu explorées. Plus concrètement, notre étude est motivée par l'interrogation suivante : comment et pourquoi la figuralité se manifeste-t-elle dans la prose oulipienne ? Nous verrons que la réponse à cette question n'est pas simple, en raison de la diversité des aspects qui entrent dans la catégorie de figures de mots, ainsi qu'en raison de la diversité des styles présentés par les auteurs oulipiens, créant ensemble et sous les mêmes principes, mais dont chacun en même temps garde son individualité. L'angle d'attaque généraliste qui sera le nôtre proposera quand même des analyses de figures particulières, d'études de cas ou de commentaires plus succincts, qui seront toujours rattachées au domaine global des figures de mots, ce qui permettra de mettre en perspective les figures concernées les unes par rapport aux autres, sans négliger leur contribution au fait figural dans son ensemble. En conséquence, nous chercherons à comprendre quelles sont les stratégies adoptées par les oulipiens, à travers l'analyse des différentes composantes de leur prose. Il s'agira de voir comment les auteurs ont mis en place leur « appareil créatif ». Nous nous attacherons également à identifier les procédés les plus productifs. À l'issue de cette recherche, nous espérons proposer un aperçu des particularités de la créativité oulipienne telle qu'elle s'est développée au cours des vingt-quatre premières années de l'activité du groupe.

Ainsi, pour mieux contextualiser nos réflexions, nous proposons dans ce premier chapitre une brève présentation du matériel de recherche et du corpus étudié (1.1.) ainsi qu'une explication de la méthodologie adoptée dans notre étude (1.2.).

1.1. Le corpus et sa constitution

Pour constituer notre corpus de recherche nous avons procédé au dépouillement de la prose oulipienne produite pendant la première période d'intense créativité du groupe sous la présidence de François Le Lionnais.

Plus précisément, le corpus retenu comprend les unités relevées de dix romans, un récit et soixante-deux échantillons d'expériences individuelles et collectives. L'approche

générique adoptée se heurte à une difficulté : il convient de préciser que certains textes se concentrent véritablement sur la narration, tandis que d'autres, y compris ceux de dimension romanesque, n'existent qu'en vue de satisfaire à une contrainte spécifique. Face à la profusion et à la diversité de la production littéraire oulipienne, la sélection de ce corpus s'est opérée selon trois critères : le matériel étudié couvre la période 1960-1984¹⁴, le premier moment d'intense créativité du groupe sous la présidence de François Le Lionnais ; le choix s'est limité aux textes en prose et à certains microtextes : des échantillons (qui réalisent à juste titre une contrainte concrète), à l'exclusion de la poésie et des écrits théoriques ; quant aux romans, les ouvrages classés dans l'*Atlas de littérature potentielle* comme « oulipiens » ont été retenus, dans le but de privilégier les textes illustrant le plus directement les pratiques de l'atelier. Ce choix a pour objectif de rendre compte de l'hétérogénéité des pratiques oulipiennes tout en évitant une focalisation excessive sur quelques œuvres emblématiques.

Le matériel examiné contient par conséquent des échantillons provenant des ouvrages collectifs, regroupant les travaux oulipiens publiés dans le circuit éditorial traditionnel : *La Littérature potentielle* (1973), l'*Atlas de littérature potentielle* (1981), l'*Anthologie de l'Oulipo* (2009)¹⁵, ainsi que des microtextes expérimentaux publiés dans les revues ou les dossiers limités (les *Exercices de littérature potentielle*, n°17 des « Dossiers du Collège de 'Pataphysique » (1961) ; *Oulipo*, n°66-67 de « Temps Mêlés » (1964)).

Il s'agit aussi des textes courts en prose, des échantillons des contraintes et des fascicules de la *Bibliothèque Oulipienne*¹⁶ (publications limitées étant éditées à 150 exemplaires, outre les exemplaires réservés aux oulipiens). Dans cette collection, les membres de l'Oulipo publient des exercices et des expérimentations destinés à tester de nouvelles idées, sans pour autant revendiquer nécessairement pour chacun d'eux le statut d'œuvre achevée ou pleinement constituée. Il s'agit de : deux chapitres de *La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador* de Jacques Roubaud (BO2 et 7), des échantillons de plusieurs auteurs proposés sous le titre *À Raymond Queneau* (BO4), des textes *L'Hôtel de Sens* de Paul Fournel et Jacques Roubaud (BO10), *Rendez-vous chez François* de Jacques Bens (BO11), *Souvenirs d'un Vieil Oulipien* de Noël Arnaud (BO12), *Un aphorisme peut en cacher un autre* de Marcel Bénabou (BO13), *Les sept coups du tireur à la ligne* de Jacques Duchateau (BO14), *La Cantatrice Sauve* de Claude Bourgelin, Paul Fournel, Harry Mathews,

¹⁴ La condition requise est que l'auteur ait été membre du groupe durant cette période.

¹⁵ Dans les citations nous appliquerons les siglaisons suivantes de ces publications collectives : LP pour *La Littérature potentielle*, ALP pour l'*Atlas de littérature potentielle* et ANT pour l'*Anthologie de l'Oulipo*.

¹⁶ Dans les citations nous appliquerons la siglaison BO.

Georges Perec, Jacques Bens (BO16), *Sanctuaire à tiroirs* de Jacques Duchateau (BO17), *Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours* de Paul Braffort (BO18), des textes en prose de plusieurs auteurs recueillis sous le titre *À Georges Perec* (BO23), des *Locutions introuvables* de Marcel Bénabou (BO25) et du *Dernier compte rendu* de Noël Arnaud (BO42).

De surcroît, nous avons pris en compte aussi les textes courts en prose et les échantillons de contraintes publiés individuellement et séparément : *Textes à expurger* (1984) de Luc Étienne ou *35 variations sur un thème de Marcel Proust* (1974) de Georges Perec.

Quant aux récits, il s'agit du *Conte du Labrador* offrant quatre chapitres suivant ceux publiés dans la *Bibliothèque oulipienne* écrits par Jacques Roubaud.

Enfin, pour ce qui est des romans, il s'agit de ceux qualifiés dans l'*Atlas de littérature potentielle* comme « oulipiens » ou « partiellement oulipiens », à savoir : *La Trinité* (1965), *Adieu Sidonie* (1969) et *Rouge grenade* (1976) de Jacques Bens, *Zinga huit* (1967) de Jacques Duchateau, *Les Fleurs bleues* (1965) et *Le Vol d'Icare* (1968) de Raymond Queneau, ainsi que *La disparition* (1969), *Les Revenantes* (1972) et *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec, auxquels nous avons ajouté encore *53 jours* écrit pendant la période concernée, mais dont la parution est postérieure à la publication de l'*Atlas*.¹⁷

L'élaboration du corpus sur lequel repose cette recherche a suivi un processus en plusieurs étapes, allant de la collecte à l'organisation systématique des données.

En ce qui concerne la collecte, les œuvres sélectionnées ont été réunies et numérisées afin de constituer un ensemble homogène. Pour leur traitement préliminaire, il a été choisi d'utiliser LancsBox¹⁸, logiciel gratuit développé par l'Université de Lancaster et largement employé dans les études de linguistique de corpus, en raison de sa capacité à gérer de grands volumes textuels tout en respectant les droits d'auteur par un stockage local. Nous avons décidé de recourir à cet outil en tant que support de la collecte traditionnelle, pour constituer une sorte du corpus « de contrôle ».

L'analyse du corpus a reposé sur une méthodologie mixte. D'une part, une approche rhétorico-stylistique traditionnelle a été conduite à travers une lecture attentive des textes et une annotation manuelle des figures. Cette étape est demeurée indispensable dans la mesure où de nombreux procédés sont indissociables de leur contexte et ne peuvent être isolés qu'au

¹⁷ Dans les citations nous appliquerons les siglaisons suivantes des noms des auteurs : NA pour Noël Arnaud, MB pour Marcel Bénabou, JB pour Jacques Bens, CB pour Claude Berge, PB pour Paul Braffort, IC pour Italo Calvino, FC pour François Cadarec, LE pour Luc Étienne, PF pour Paul Fournel, JJ pour Jacques Jouet, FLL pour François Le Lionnais, JL pour Jean Lescure, HM pour Harry Mathews, GP pour Georges Perec, RQ pour Raymond Queneau, JQ pour Jean Queval, JR pour Jacques Roubaud, O pour collectif.

¹⁸ <https://lancsbox.lancs.ac.uk/> (consulté le 13.09.2025).

prix d'une interprétation sémantique et stylistique. D'autre part, les textes numérisés ont été intégrés dans LancsBox, qui permet un traitement efficace de grands corpus sous format numérique (en tenant compte du respect des droits d'auteur, puisque les données sont stockées non pas dans le cloud mais sur l'appareil). Grâce à cet outil, une identification automatique des unités du corpus selon leurs caractéristiques morphosyntaxiques a été effectuée. Ainsi, à l'aide de requêtes formulées, il a été possible de générer des listes comportant des centaines d'unités susceptibles de constituer des exemples de figures telles que : (a) des néologismes de forme notamment par préfixation, suffixation ou composition¹⁹, (b) l'homéotéleute, (c) la diaphore et l'antanaclase, (d) le polyptote et la dérivation. Ensuite, les listes de mots de la première catégorie, exportées vers Excel, ont été nettoyées : d'abord des erreurs formelles (élimination des signes de ponctuation accolés aux mots, correction des fautes typographiques, etc.), puis des erreurs sémantiques (par confrontation de la liste des unités générées, susceptibles de résulter d'un procédé stylistique, à une liste lexicale de mots existants²⁰, et par élimination des noms propres, etc.). De même, afin d'identifier des néologismes plus difficiles à détecter automatiquement (par exemple en raison de la dissimulation des formants), une liste complète des mots du corpus a été générée dans LancsBox, puis exportée dans Excel. Après un nettoyage manuel des erreurs formelles, elle a été comparée à une liste lexicale et soumise à une vérification sémantique. Ainsi a été constitué un vaste corpus de néologismes de forme issus d'opérations de formation de mots telles que l'affixation, la composition, les mots-valises, les néographismes ou encore les barbarismes intentionnels. Comparé au corpus collecté manuellement, il est apparu que l'identification automatique des unités avait permis de repérer des néologismes passés inaperçus lors de l'analyse traditionnelle, ainsi que de mieux déterminer leurs éventuelles récurrences dans l'ensemble du matériau de recherche, même si ces répétitions restent peu fréquentes. Les listes d'unités relevant des autres figures (b-d) ont été vérifiées à l'aide de la fonction de recherche en contexte offerte par LancsBox. Les résultats, enrichis dans LancsBox de métadonnées relatives à la source (titre de l'œuvre et auteur), ont été complétés manuellement, à partir des résultats de l'analyse traditionnelle de la littérature, c'est-à-dire des informations sémantiques issues de l'analyse critique du contexte, non détectables par l'outil. Concernant les figures de mots basées sur les sons (assonance, allitération, homophonie,

¹⁹ Dans le traitement des néologismes, nous avons suivi — dans une mesure toutefois bien plus restreinte, compte tenu de la portée de notre projet et à ses objectifs — le cadre méthodologique de repérage, d'identification et de gestion d'un corpus proposé par Emmanuel Cartier, Jean-François Sablayrolles et al. (2018 : 7-8).

²⁰ <http://www.lexique.org/> (consulté le 31.06.2025).

paronomase), identifiées lors de l'analyse traditionnelle de la littérature, l'usage de l'outil s'est révélé inefficace, principalement en raison du décalage entre orthographe et phonétique en français, mais aussi en raison de l'étroite dépendance de ces jeux de langage vis-à-vis de leur contexte d'apparition. La détection de telles unités par des outils informatiques, incapables d'analyse critique, semble pour l'instant impossible. Une solution éventuelle consisterait à importer dans LancsBox les textes étudiés en transcription phonétique, mais étant donné l'ampleur du projet et les résultats incertains (confirmés par des essais sur des fragments plus courts), une telle entreprise serait inefficace. La transcription intégrale de chaque livre dépasserait largement le cadre de ce projet et devrait faire l'objet d'une recherche distincte. De plus, une vérification comparative supplémentaire a été effectuée, afin d'éventuellement compléter le corpus et de tester les possibilités offertes par les modèles de deep learning (versions payantes de ChatGPT-4 et Grok-3). Dans ce cas, ce ne sont pas des textes entiers qui ont été intégrés dans les modèles, mais seulement des extraits (pour respecter les droits d'auteur). Il est apparu que ces modèles gèrent mal la détection des néologismes, qu'ils définissent souvent de manière erronée ou qu'ils attribuent à des mots d'usage courant. En revanche, ils détectent et interprètent étonnamment bien (quoique de manière imparfaite et avec des erreurs) des jeux phonétiques basés sur l'homophonie ou la paronymie. L'allitération et l'assonance sont, en revanche, le plus souvent mal identifiées par les modèles, ce qui s'explique par la manière dont les textes sont tokenisés. Néanmoins, certaines limites doivent être soulignées : la rareté des répétitions empêche d'établir des régularités fortes, et l'automatisation se révèle insuffisante pour l'identification de figures reposant sur les sonorités. Cependant, l'articulation de l'analyse traditionnelle et de l'outillage informatique constitue un apport méthodologique significatif : elle a permis d'identifier des procédés passés inaperçus lors de la lecture, d'organiser les données et de démontrer l'intérêt d'une méthodologie mixte pour l'étude d'un matériau littéraire expérimental. Une étude fondée uniquement sur l'analyse automatique des textes s'avère imparfaite dans le cas d'un matériau littéraire expérimental. Les listes générées par l'outil contenaient des erreurs, détectables uniquement grâce à l'analyse traditionnelle. Cependant, l'utilisation d'outils informatiques pour compléter la recherche traditionnelle constitue une solution attractive. Le projet a permis de créer un ensemble riche. Toutefois, en raison de la diversité du corpus et de l'individualité des auteurs, il est difficile de parler de tendances directrices nettes. À ce stade du projet, la construction de cette base a été suspendue, car – comme l'ont montré les résultats – elle ne sera pas nécessaire pour l'achèvement de la thèse. En revanche, l'élaboration de

certaines requêtes universelles facilitera, dans le cadre de nos recherches futures, la recherche et la description des figures de mots dans d'autres corpus.

Enfin, à l'issue de notre dépouillement, nous avons pu établir ensemble de figures constituant le corpus pour l'analyse comprenant environ 1240 unités. Parmi elles, 631 unités opèrent sur la sonorité des mots ; tandis que 601 unités représentent les procédés agissant sur la structure morphosémantique des mots. Les exemples soumis à l'analyse et cités dans le chapitre 2 du présent travail figurent dans le tableau de l'Annexe 1 (p.264).

1.2. Les repères et les choix méthodologiques

Notre analyse s'inscrit dans la continuité du cadre théorique déjà exposé dans les chapitres ouvrant le présent travail. Pour ne pas nous répéter, nous nous limiterons ici aux éléments indispensables pour comprendre le cadre opératoire qui guide l'analyse des procédés formels observés ainsi que l'architecture de notre démarche dans l'organisation des chapitres qui suivent.

Rappelons qu'en identifiant les cas d'émergence des figures de mots dans le matériel étudié nous nous sommes référée à la définition de figures de mots conciliant plusieurs approches de cette notion présentées dans les sections 1.1.1. et 1.1.2. de la partie théorique. Ainsi, nous nous intéressons aux procédés opérant principalement sur le plan du signifiant et jouant sur la dimension phonétique et morphologique des mots, aussi bien dans leur émergence singulière que dans leur co-émergence régulière par un arrangement spécifique des unités.

Quant à la classification des items, notre point de départ a été la typologie élaborée par Robrieux (2000), dont l'organisation générale permettant de faire face à l'hétérogénéité des opérations s'inscrivant dans le concept des figures de mots — articulée en deux grands ensembles fondés sur la structure morphosémantique du mot et sur les sonorités — offrait une première ossature fiable. Rappelons brièvement la structure de cette classification. Robrieux distingue, d'une part, les jeux lexicaux comprenant les figures résultant de deux types d'opérations : les créations (pataquès ou malproprisme, néologisme, mot-valise, archaïsme, étymologisme, hypocorisme) et les distinctions (diaphore, antanaclase sous ses variantes, syllepse oratoire, polyptote, dérivation). D'autre part, il regroupe sous les jeux sur les sonorités les procédés basés sur les opérations mettant en évidence les ressemblances des mots (assonance, allitération, harmonie imitative, homéotéleute, homophonie, paronomase),

ainsi que les procédés mimétiques (onomatopée, mimologie, cacophonie) et les divers métaplasmes issus de suppressions, d'adjonctions ou de déplacements.

Cette classification constituait une base solide. Toutefois, l'application directe de ce modèle à notre corpus s'est avérée insuffisamment cohérente : certaines catégories ne concernaient pas des transformations opérant directement sur la forme de mots. Le trajet de notre analyse nous a donc conduit à effectuer quelques haltes méthodologiques, nécessaires pour ajuster cette typologie.

Ainsi, certains procédés recensés par Robrieux, tels que l'archaïsme, l'étymologisme ou l'hypocorisme, ont été écartés, car ils ne concernent pas directement la matérialité du signe linguistique, mais relèvent plutôt de figures de sens ou de figures contextuelles. L'archaïsme, par exemple, ne correspond pas à une transformation formelle du mot mais à un choix d'emploi marqué par une valeur temporelle ou historique, qui implique davantage l'axe diachronique de la langue que son fonctionnement morphophonologique. De la même manière, l'étymologisme se fonde sur un rappel ou sur une réinterprétation du sens originel d'un terme, ce qui mobilise la mémoire lexicale et culturelle plutôt que des opérations sur la forme du mot lui-même. Quant à l'hypocorisme, il ne constitue pas non plus un procédé créateur de forme au sens strict : il s'agit d'un usage affectif ou expressif d'un mot déjà existant, dont la valeur repose sur l'intention pragmatique du locuteur plus que sur une innovation morphosémantique. Dans cette perspective, ces trois catégories apparaissent davantage comme des procédés relevant de la sémantique que comme des figures opérant directement sur la structure ou sur la sonorité des unités lexicales. Leur maintien dans la typologie aurait donc brouillé la cohérence méthodologique de notre classification, qui vise à privilégier les procédés de transformation formelle des mots et les mécanismes créateurs de néologismes ou de jeux phonétiques. Leur exclusion n'implique pas une remise en question de leur pertinence stylistique, mais traduit un choix analytique destiné à circonscrire plus nettement le champ de la présente étude.

À l'inverse, certaines catégories ont été réorganisées : l'harmonie imitative et la cacophonie ont été intégrées comme variantes de l'allitération, dans la mesure où elles découlent d'un choix particulier de sons (selon le corpus, notamment consonantiques), tandis que les métaplasmes par suppression, adjonction ou permutation, distingués individuellement par Robrieux, ont été regroupés et traités comme des procédés néologiques générateurs de nouvelles formes.

Par ailleurs, nous avons élargi la notion de néologisme, en nous appuyant sur la théorie développée par Jean-François Sablayrolles (2019), qui constitue une source d'analyse plus précise des créations langagières.

Enfin, la mimologie a été différenciée de l'onomatopée à juste titre, puisqu'elle ne renvoie pas à l'imitation de bruits universels, mais à des particularités articulatoires propres à un groupe ou à un individu.

Par conséquent, l'organisation des exemples issus de l'emploi des figures de mots dans notre corpus suivra la grille présentée ci-dessous :

| FIGURES DE MOTS | | | | | |
|----------------------|--------------------------|---------------------------|-------------------------------|--------------|--|
| matériel manipulé | opération | marqueur de figure | | figure | exemple |
| LA SONORITÉ DES MOTS | RÉPÉTITION DES PHONÈMES | voyelle(s) | | ASSONANCE | <i>Facétie n'est pas scie</i> |
| | | consonne(s) | | ALLITÉRATION | <i>camouflant certains corruptions crapuleuses, chantages comminatoires, concussions classiques</i> |
| | RAPPROCHEMENT PHONÉTIQUE | <i>in praes.</i> | suffixe | HOMÉOTÉLEUTE | <i>Si : trop charmeur, trop joueur, trop séducteur, trop menteur</i> |
| | | | désinence verbale | HOMÉOPTOTE | <i>une admirable obstination nous animait, nous poussait, nous conduisait, nous guidait, nous maniait, nous tirait, nous projetait, nous enfiévrant, nous bravait, nous émiettait.</i> |
| | | <i>in praes./ in abs.</i> | syllabe(s) | PARONOMASE | <i>Mon avenir, c'est un drôle de mot : devenir.</i> |
| | | | mots entiers | HOMOPHONIE | <i>– On ne s'y prendra pas si tard ! – Cithare ?</i> |
| | | imitation | bruit | ONOMATOPEE | <i>Ils basculèrent dans l'eau qui, surprise, fit plouf.</i> |
| | | | particularités articulatoires | MIMOLOGIE | <i>Six grès que z'ai !</i> |

| | | | | | |
|--|---|-------------------------|---|---|---|
| LA STRUCTURE MORPHOSÉMANTIQUE DES MOTS | OPÉRATIONS MÉTAPLASMATIQUES par : ajout, suppression, permutation, fusion des morphèmes ; modification morphosémantique/ syntaxique/ orthographique | déformation | faute de liaison | PATAQUÈS | <i>j'ai z'énormement réfléchi à cette vieille question.</i> |
| | | | fautes de grammaire | MALPROPRISME | <i>Je préférons l'eau pure</i> |
| | | création ²¹ | affixes/ syllabes/ mots entiers | NÉOLOGISME : par préfixation, suffixation, composition, compocation, factorisation, mot- valisation, conversion, siglaison, néographisme | <i>pauvres ex-futurs réfugiés ; prophéties par posticipation ; fort migrain ; la personne shaka les hands</i> |
| | RAPPROCHEMENT MORPHOLOGIQUE basé sur la ressemblance et la distinction | | fonction | DIAPHORE | <i>Le conte conte pour vous</i> |
| | | formes <i>in praes.</i> | radical-désinences verbales | POLYPTOTE | <i>celles qu'on peut sauter, celles qu'on doit avoir sautées, celles qu'on ne sautera jamais,</i> |
| | | | radical-morphèmes dérivationnels et flexionnels | DÉRIVATION | <i>Mais la voix rauque de J. B. murmura rauquement</i> |

La classification adoptée dans cette étude et dans la présentation des résultats de l'analyse repose donc sur une architecture recentrée sur les procédés transformant effectivement la forme du signe. Plus précisément, elle s'organise autour de deux grands groupes illustrant le côté du signifiant affecté : d'une part il s'agit des procédés opérant sur la sonorité des mots et d'autre part, des procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots. Ces deux ensembles ont été subdivisés selon les opérations effectuées. Ainsi, nous distinguons, au sein du premier groupe, les opérations de la répétition des phonèmes (assonance, allitération, y compris ses correspondances avec cacophonie et harmonie imitative) et les opérations de rapprochement phonétique, soit directement au niveau des mots (homéotéleute, homéoptote, paronomase, homophonie) soit par imitation de bruits ou de troubles de la parole (onomatopée, mimologie). Dans le cadre du second groupe, nous considérons d'une part les opérations métaplasmatiques qui procèdent par déformation des mots existants ou par création des mots nouveaux (pataquès, malproprisme, néologisme de

²¹ Classification détaillée selon les matrices de Jean-François Sablayrolles (2019).

forme) et d'autre part, les opérations rapprochant les unités formellement proches dont la parenté parfois apparente met en évidence les ressemblances ou les distinctions entre elles (diaphore, annomination, polyptote, dérivation).

Qui plus est, pour rendre cette classification plus opérationnelle, les définitions parfois concises de Robrieux ont été complétées par les considérations sur les figures susmentionnées de Ricalens-Pourchot (2019), de Bacry (1992), de Pougeoise (2006) ou de Sablayrolles (2019). Ce dialogue permet d'affiner les limites entre figures, et d'éviter des ambiguïtés terminologiques qui, autrement, auraient pu entraver l'analyse. Toutefois, cet apport supplémentaire ne constitue pas une rupture théorique : il s'agit d'une nécessité méthodologique, visant simplement à assurer une adéquation maximale entre l'outil classificatoire et la nature du corpus.

Ainsi, la méthodologie adoptée repose sur un équilibre entre rigueur et souplesse : rigueur dans le maintien d'une typologie unifiée, souplesse dans son adaptation aux formes qui résistent aux découpages traditionnels. La classification finalement retenue reflète cette tension productive. Elle permet de rendre compte de la diversité créative du corpus, tout en respectant la logique interne des phénomènes morphologiques et phonétiques étudiés.

2. Les emplois des figures de mots dans la prose oulipienne

Le présent chapitre traitera du rôle et du poids des figures de mots renouvelant l'écriture, tant à partir des écarts phonético-graphiques par rapport à l'usage conventionnel des signes que grâce aux manipulations morphosémantiques. Cette analyse est divisée en deux sous-chapitres. Dans le premier (2.1.), nous interrogerons le fonctionnement des procédés opérant sur la sonorité des mots. Dans le second (2.2.), nous étudierons les emplois des procédés intervenant dans la structure morphosémantique des mots.

À la fin de chaque sous-chapitre, nous avons inséré un bref bilan récapitulatif répondant à la question de savoir quelles figures de mots, et dans quelle mesure, participent à la prose oulipienne, afin de présenter, au terme de la partie analytique, des conclusions davantage orientées vers les fonctions des processus étudiés. Ainsi, si dans la présentation de l'analyse nous nous focalisons sur les critères formels de classement des figures, dans les bilans et dans

la conclusion l'accent est mis sur leur émergence et leur fonctionnement dans les textes étudiés.

2.1. Les procédés opérant sur la sonorité des mots

Compte tenu de la complexité et de la diversité des procédés opérant sur la sonorité, ceux-ci seront répertoriés en deux sections, dont :

- la première (2.1.1.) consistera en l'analyse des opérations basées sur la répétition pléthorique des mêmes phonèmes, en raison de la valeur même des sons vocaliques ou consonantiques récurrents ;
- la seconde (2.1.2.) abordera les opérations ressortant du rapprochement des mots ou des continuités phoniques avec d'autres signifiants (*in praesentia* ou *in absentia*) ou avec des bruits réels, basées sur la relation sémantique entre eux.

2.1.1. Les opérations basées sur une simple répétition des phonèmes

Dans les pages qui suivent, nous examinerons les motivations et les effets de la répétition des phonèmes qui caractérise l'assonance (2.1.1.1.) et l'allitération (2.1.1.2.). Le jeu se règle sur la recherche de la régularité, la façon dont les unités minimales sont articulées ou, plus rarement, sur les associations métaphoriques qu'elles impliquent. Devant la diversité et la multiplicité des exemples, nous essayerons de retracer les tournures observées de l'emploi de ces deux figures microstructurales. Nous commenterons la façon dont elles orientent la réception du message en donnant l'occasion de dynamiser la narration ou de définir la « coloration » spécifique du texte. Relativement à ce dernier apport, en exposant les cas d'emploi de l'allitération, nous nous référerons aussi à la concordance de cette figure avec l'harmonie imitative et la cacophonie, qui grâce à l'intensité et à la disposition particulière des phonèmes spécifiques présentent des implications pertinentes sur l'interprétation du contenu.

2.1.1.1. L'assonance

L'assonance consiste à répéter, à des intervalles rapprochés, un même son vocalique (Robrieux, 2000 : 71). Au Moyen Âge, la reconnaissance de la valeur esthétique d'une disposition régulière des voyelles entraînait la diffusion de cette figure dans l'art de la rime (*cf.* p.ex. Bacry, 1992 : 288). Si, à ce titre, l'assonance est notamment recherchée en poésie, les possibilités de son usage sont également régulièrement exploitées par les oulipiens dans la prose. Elle y joue deux rôles principaux : premièrement, elle permet de définir un rythme

particulier au texte, principalement dans les séquences d'action ; secondement, elle prend part à la production des rimes assonantiques ou approximatives qui accordent au texte une expressivité particulière. Dans les deux cas, la figure peut concourir soit à l'embellissement du texte, soit à la mise en évidence de sa dimension ludique : ceci en particulier par l'introduction du comique résultant du contraste entre la richesse de la forme et la légèreté du contenu.

En premier lieu, l'assonance permet de définir un rythme singulier des textes. La récurrence systématique et fréquente d'une voyelle ajoute de la vigueur à la phrase, comme dans ce fragment du texte monovocalique de Georges Perec, dépourvu de toute voyelle sauf [a] marquée en gras :

- [1] *Match pas banal : Andras MacAdam, campagnard pas bavard, bravant Max Van Zapatta, malabar pas marrant. Ça barda. Ça castagna dans la cagna cracra.*
(GP, What a man, ALP, 215).

Le choix intentionnel de mots ne contenant qu'une seule voyelle est dû à la limitation primaire imposée au texte, ce qui n'est pas sans effet sur sa réception²². La récurrence de [a] dans 34 syllabes sur 41 impose nécessairement une régularité accentuelle au récit en l'orientant vers l'obtention d'un rythme tendant dans sa rapidité à traduire un rapport précipité correspondant à une séquence des actions explicitée. En outre, l'énergie apportée par le retour de la même voyelle ouverte est corroborée par l'emploi de mots courts, de trois syllabes au maximum, par exemple : *match, ba-nal, ma-la-bar*. Il n'est pas sans intérêt de constater que le rythme dynamique de cette brève narration est également assuré grâce à l'organisation des unités lexicales en séquences courtes séparées par les signes de ponctuation : les phrases simples (p. ex. *Ça barda*) ou les groupes juxtaposés sans conjonction (p. ex. *Match pas banal - Andras MacAdam - campagnard pas bavard - bravant Max Van Zapatta - malabar pas marrant*). La structure syntaxique reliée aux récurrences homogènes du phonème [a] est conforme au dynamisme de la scène véhiculé dans la narration. D'autant plus que cette voyelle éclatante à grande acuité (Morier, 1961 : 1159) traduit efficacement des sentiments intenses, liés avant tout à la force (*ibid.*, p.1186). Ce procédé tend à la cohérence harmonieuse entre la technique et le message, et par conséquent offre le potentiel d'engendrer la valeur poétique d'un texte écrit dans le registre familier et ayant une structure simple.

²² La contrainte du monovocalisme nous intéressera plus particulièrement dans 3.1.

En second lieu, la répétition régulière des sons vocaliques contribue à la production des rimes assonantiques (Robrieux, 2000 : 71). Caractérisant avant tout la poésie, dans la prose ces dernières sont en revanche considérées comme maladroites. Toutefois, les oulipiens se permettent de jouer sur l'utilisation surintensive du langage en cherchant la symétrie phonématique. Parmi les rimes repérées, celles fondées sur les paires des voyelles [ã] – [õ] et [ɛ] – [e] prévalent dans le corpus.

Pour illustrer l'effet du maniement rimique de l'assonance, commençons par la récurrence des voyelles nasales proches [ã] et [õ], en citant un fragment du récit écrit sous contrainte *X prend Y pour Z*²³, qui imite aussi le style des contes médiévaux (cf. Franceschini, 2013 : 61) :

[2] *Souvent le conte ment le conte ment souvent le conte souvent ment souvent*
(...)
(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 30).

Le texte, tout comme les œuvres dont il s'inspire, se distingue par la régularité et l'accumulation des rimes assonantiques, ressurgissant dans ce cas dans le substantif *conte* [kõ:t], dans la forme verbale *ment* [mã] et dans l'adverbe *souvent* [suvã]. La récurrence même des mots-clés comportant les voyelles [ã] et [õ] rend le rythme du texte semblable à celui du mantra, étant donné que dans ce type de formules sacrées les sons similaires, et plus précisément la syllabe *om*, constituent « le symbole sonore de l'absolu » et ouvrent la récitation²⁴. Grâce à la mise en boucle des unités lexicales contenant ces voyelles « atténuant » potentiellement l'énergie (Morier, 1961 : 1189, 1193), un texte rappelle un récit magique, une tournure solennelle. Il paraît ainsi déterminé par le contenu phonétique (en détachement partiel des signifiés) qui, par l'harmonie et l'association mentionnée, confère aux mots une motivation additionnelle. Par conséquent, l'assonance non seulement contribue à la valeur poétique du conte en le pourvoyant de la forme insolite, mais aussi elle permet de transformer les passages simples par signification en formules plus sophistiquées, connues de textes sacrés, par exemple :

[3] *quand le conte dit ce que dit le conte, le conte vous dit : voici ce que dit le conte.*
(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 29) ;

²³ Selon la règle « il s'agit d'écrire une histoire dans laquelle chacun des personnages agit avec chacun des autres d'une façon qui implique un troisième » (Larousse, 2014 : 303). Cela entraîne le retour de certains éléments (en particulier des noms), mais il n'y a généralement pas d'implication directe avec les métraplasmes.

²⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mantra/49261> (consulté le 11.04.2024).

[4] *Méfiez-vous des contes qui vous content leur conte comme si le conte était l'auteur du conte.*

(JR, La princesse Hopy ou Le conte du Labrador, BO2, 29).

Néanmoins, il ne faut pas oublier le caractère ludique du contenu du récit : la figure utilisée peut également produire un effet comique, compte tenu du raffinement feint de la forme par rapport à un contenu banal qui ne fait qu'imiter la parabole.

La même paire de voyelles fournit la rime dans le fragment suivant d'un chant créé sur les pages de *La disparition*, étant une allusion lipogrammatique (par la substitution des mots comportant la lettre *e*) au refrain de la Marseillaise²⁵ : « Marchons, marchons ! / Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons » [marʃɔ̃marʃɔ̃kœ̃sɑ̃ɛ̃pyrabrœ̃vnosijɔ̃] :

[5] (...) *Sus aux tyrans, brandissons un fanion sanglant ! Marchons, marchons !
D'un sang impur irriguons nos sillons !*

(GP, La disparition, 175).

La rime assonantique (marquée en caractères gras), présente déjà dans la Marseillaise, est simplement parodiée dans le passage cité du roman. Les voyelles [ɑ̃] et [ɔ̃] reviennent dans de nombreuses syllabes des mots juxtaposés, mais ce sont surtout celles des syllabes finales (*tyrans* [tirɑ̃], *fanion* [fanjɔ̃], *sang* [sɑ̃], *sillons* [sijɔ̃]), des suffixes (*sanglant* [sɑ̃glɑ̃]) et des désinences (*brandissons* [brɑ̃disɔ̃], *marchons* [marʃɔ̃] et *irriguons* [irrigɔ̃]) qui déterminent la rime, recherchée dans les chansons populaires comme celles de la révolution ou de la guerre. L'homophonie des voyelles finales rend les textes plus faciles à retenir et à scander²⁶. Il n'est pas sans intérêt de constater que l'emploi de ces voyelles nasales ayant, entre autres, la faculté de traduire « des choses qui sont en rapport avec l'ombre, le mal, le péché, la peine » (Morier, 1961 : 1182), étaye davantage le caractère expressif d'une manifestation de la révolte et de la colère, en la rendant plus saisissante. Il ne faut pas non plus négliger les connotations métaphoriques des voyelles.

Un effet similaire des rimes en prose peut être observé dans les extraits qui empruntent, parfois sur le mode du pastiche, aux registres du discours dramatique et affectif, par exemple :

²⁵ <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/dossier-historique-la-marseillaise/les-paroles-de-la-marseillaise> (consulté le 10.03.2025).

²⁶ La question de l'impact de la rime sur la facilité de mémorisation de la séquence donnée reviendra dans 3.6. où nous nous référerons aux règles de formation de proverbes.

[6] *Elle : (...) **Son** âme, tu ne peux la lui **prendre**. Va-t'en !*

*Lui : Douce sainte (...) **tempérez vos malédictions** !*

[ã] : [malediksɔ̃]

(JB, Adieu Sidonie, 55) ;

[7] *O Dieu, qui fis naître ce **sang**, venge cette mort ! Ciel, foudroie le meurtrier de tes éclairs ! Ou bien, terre, ouvre ta gueule **béante** et avale-le **vivant** !*

[sã] : [vivã]

(JB, Adieu Sidonie, 55).

Comme l'annonçaient les exemples précédents, souvent à l'occasion de la seconde lecture, il s'avère qu'outre sa valeur esthétique l'assonance présente un fort potentiel ludique. La figure permet de créer des rimes approximatives dont l'accumulation (et vu son intensité) semble souvent grotesque. L'objectif principal de leur emploi intense n'est pas orienté vers l'enrichissement de la forme, mais vers la recherche d'un effet comique, qui est produit par l'emploi excessif des sonorités identiques ou rapprochées, comme c'est le cas de la récurrence des voyelles [ɛ], [e] dans le passage [8] et de la voyelle [ɛ̃] dans [9] :

[8] – *Nous n'y arriverons **jamais, jamais, jamais** ! répéta J.B.*

[zamɛzamɛzamɛrepetaʒibe]

(JB, Adieu Sidonie, 64) ;

[9] *Me fait perdre le nord, la tête et mon **latin**. Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta du **baratin**.*

*Non. **Matin**. **Patin**. **Satin**. Ah, **satin** ! Ta-ta-ta-ta-ta-ta. Le Soulier de **satin**.*

[latɛ̃] : [baraɛ̃] : [matɛ̃] : [patɛ̃] : [satɛ̃]

(JB, Adieu Sidonie, 197).

Dans le premier fragment cité, l'assonance convoque la majorité des éléments de la phrase : l'adverbe *jamais* [zamɛ] repris trois fois, la forme verbale du passé simple *répéta* [repeta] et l'acronyme du prénom et nom du protagoniste – Jean Baptiste – *J.B.* [ʒibe]. La rime se forme toutefois entre l'adverbe et la deuxième consonne de l'acronyme ([za-mɛ] : [ʒi-be]). En outre, force est de constater que la récurrence des voyelles focalise l'attention sur le signifiant et à la fois met en évidence le paradoxe résultant de l'utilisation multiple de l'adverbe *jamais* qui renvoie à l'idée de la non-répétition et qui revient en même temps quatre fois dans le texte : trois fois explicitement et une quatrième fois rappelé par son paronyme : l'acronyme *J.B.*

L'effet similaire se retrouve dans la chaîne des associations d'idées dans [9], où la juxtaposition de substantifs rimant par la dernière syllabe produit un effet de saturation résultant de la fréquence à laquelle revient la voyelle nasale [ɛ̃]. Le potentiel expressif né de la rime et du jeu des signifiants, sans référence aux signifiés, dépasse le cadre du recours conventionnel aux sonorités proches, en donnant un effet comique.

Une rime de valeur expressive comparable se retrouve également dans les groupes nominaux mis en regard :

[10] *Qu'en dites-vous, chauffeur de mon cœur, pilote de mon pote, brise-lames de mon âme ?*
(JB, Adieu Sidonie, 39).

Le choix des éléments de ces syntagmes nominaux symétriques semble être motivé avant tout par une contrainte rythmique, voire dictée par l'exigence de la rime elle-même : en [œ] dans *chauffeur* - *cœur*, en [ɔ] dans *pilote* - *pote*, et en [a] dans *brise-lames* - *âme*. Ce type d'accumulation des voyelles, bien qu'empreint d'un jeu assumé, reste un phénomène relativement marginal.

En l'occurrence, le rôle principal de l'assonance est attribué au rythme construit grâce au retour de sonorités vocaliques identiques ou similaires (Faerber et Loignon, 2018 : 49), mais avant tout grâce à la rime finale vocalique. Implémentée dans la prose, la figure donne l'occasion d'augmenter la valeur poétique du texte. Toutefois, la forme ainsi élaborée contraste souvent avec la signification véhiculée par le contexte, ce qui provoque plutôt des effets comiques ou grotesques. Par ailleurs, soulignons que l'assonance déploie ses effets notamment à l'oral, car vu l'écart entre l'orthographe et la phonétique dans le système français, la ressemblance des sons n'est pas nécessairement perceptible au niveau graphique. De ce fait, le décodage de cette figure et en conséquence les résultats de son emploi dépendent d'une minutieuse lecture des textes.

2.1.1.2. L'allitération

L'allitération consiste en la répétition dans une suite des mots rapprochés d'une consonne ou de phonèmes consonantiques voisins. Selon Bacry (1992 : 30), c'est une figure purement « technique », qui entraîne rarement des modifications sémantiques majeures et immédiatement interprétables. Dans notre approche, l'allitération est conçue comme un instrument permettant d'établir une correspondance entre la qualité des phonèmes, leur disposition et « l'objet dépeint, soit par une analogie de timbre, soit par un rapport d'intensité » (Morier, 1961 : 84). Conçue de cette façon, l'allitération présente un fort potentiel expressif qui offre au texte de la couleur, du dynamisme et un rythme particuliers.

Trois aspects de l'emploi de cette figure seront abordés dans cette section. En premier lieu, nous commenterons sa propriété de cadencement du texte en créant une ambiance

particulière et en le pourvoyant d'un certain rythme. En deuxième lieu, nous mettrons en perspective sa propriété d'imitation, qui crée des correspondances entre l'objet linguistique et les éléments du monde réel et ainsi qui consiste à illustrer le caractère des scènes décrites par l'accumulation de consonnes choisies. En troisième lieu, nous aborderons l'usage cacophonique de l'allitération qui, par une disposition particulière de consonnes, vise à produire un effet disgracieux non gratuit.

Ainsi, pour ce qui est de l'organisation rythmique du texte, l'allitération par la récurrence des mêmes consonnes à intervalles rapprochés offre notamment de l'expressivité et de la vigueur aux scènes décrites. Le choix d'une consonne dépend de la façon dont elle est articulée. Par exemple, la consonne occlusive sourde [t], par « l'interruption momentanée mais totale de la phonation » (Morier, 1961 : 260) met en évidence la rupture soudaine d'une action, dont le déclenchement entraîne immédiatement l'initiation d'une autre action « liée aux idées de force et d'intensité » (*ibid.*, p.254), comme dans le fragment :

[11] *Ce disant, l'autre Simon (...) commencé d'en tourner la manivelle. Ce criquant, l'autre Simon sortit la roue de secours de sa cachette. Ce sortant, l'autre Simon déboulonna la roue malade et la jeta par terre. Ce jetant, l'autre Simon prit ladite roue et la foutit, sans précaution, dans le coffre à bagages. Ce foutant, l'autre Simon reboulonna la roue de rechange et retélescopa son appareil élévatoire.*
(JB, Adieu Sidonie, 96).

L'allitération en [t], en raison de la valeur de la consonne choisie, accorde un rythme à la séquence des actions et permet d'accentuer les points où les faits se succèdent. De plus, la récurrence de la consonne [R] ajoute au fragment une gravité supplémentaire (Morier, 1961 : 259) et par conséquent amplifie des expériences et des circonstances désagréables, telles que l'éclatement d'un pneu ou la manifestation de la colère par le protagoniste. La régularité du maniement de ces deux sons procure au texte la vivacité correspondant à la séquence des événements et au caractère général de l'action décrite.

Outre l'accentuation du rythme des scènes, l'allitération stimule la perception de l'ambiance de l'intrigue. Dans les textes analysés, il est possible de noter le retentissement de l'emploi systématique des consonnes [s], [R] et [k]. Observons tout d'abord les effets de la superposition des mots comportant la consonne fricative [s], qui peut potentiellement souligner l'intimité des scènes (Morier, 1961 : 257), comme dans les fragments :

[12] *Ça commença comme ça : certaines calomnies circulaient concernant cinq conseillers civils coloniaux : contrats commerciaux complaisamment conclus, collaborateurs congédiés, comptabilités complexes camouflant certains*

corruptions crapuleuses, chantages comminatoires, concussions classiques
(...).

(GP, Chapitre cent-cinquante-cinq²⁷) ;

[13] *Le lourd visage de son père était penché sur lui, pareil à la face de César assassiné.*

(JD, Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent, BO14, 283) ;

[14] *Le Luminaire avait rassemblé hommes et femmes au-dessous du lieu qui lui sert à vivre, à la lumière du ciel, au-dessous de grands arbres qui séparaient de tout soleil plus d'un amas de verdure sèche, assujetti pour servir à se reposer.*

(MB, HM, La Transplantation ou traduction translexicale double, ALP, 155) ;

[15] *Béryl était assise sur un coussin de soie puce qui avait été cousu par sa maman*
(...).

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7, 130) ;

[16] *Or, ceux qui sont dans le secret des dieux savaient, ou eussent pu savoir, à peu près ceci.*

(JB, Adieu Sidonie, 20).

Le son recourant, sifflant et sourd, façonne la perception des passages, de sorte qu'à la lecture, ils sont dominés par des chuchotis. Dans l'exemple [12], l'affluence de la consonne [s] (graphiée par la lettre *c* (*ç*) tout comme par *x*, *s*, et le couple *ti*) dans la position initiale (p. ex. *certaines*) ainsi que dans les syllabes intérieures (p. ex. *con-cer-nant*) ou finales (p.ex. *co-mer-ciaux*) traduit le chuchotement caractéristique du « langage de la perfidie », parlé à voix basse. En ce sens, l'effet correspond au contenu du texte parlant des actions illicites. Par ailleurs, on remarque que le second son récurrent est [k], graphié par les lettres *c* et *q* soulignées. La consonne en question présente un fort potentiel cacophonique et accentue le caractère désagréable de la scène. Les phonèmes contribuent à la description expressive des conspirations secrètes et risquées, telles que *certaines calomnies*, *comptabilités complexes*, *corruptions crapuleuses* et *chantages comminatoires*.

Cependant, la reprise de [s] peut également rehausser la valeur d'une scène associée à la solennité du moment comme dans [13], à l'intimité des souvenirs tels qu'aux points [14] et [15], ou au secret, explicité dans [16].

Mentionnons par ailleurs l'allitération en [s] et [r] qui rend en quelque sorte l'austérité des référents évoqués, cette fois-ci, dans les descriptions plus statiques, ne se référant pas aux actions :

²⁷ <https://www.ouliponet.fr/contraintes/tautogramme> (consulté le 12.12.2024).

[17] (...) *les secrets des chapelles obscures, des sentiers tortueux, des contrejours agressifs.*

(JB, Adieu Sidonie, 116) ;

[18] (...) *les fenêtres crêpées de reps grège (...)*

(GP, Les Revenantes, 13).

L'accumulation de ces phonèmes permet de faire ressortir l'idée de l'obscurité et l'hostilité de la ville dans la description [17] ; pareillement, la sonorité semble convenir à la rugosité des matériaux (*reps, grège*) dans la description [18] d'une maison au décor humble.

Les correspondances entre la forme et le sens dans les phrases citées montrent que l'allitération stimule l'écriture à partir des métaphores phonétiques. Dans cette perspective, le jeu des phonèmes n'est pas de simple ornement stylistique, mais un véritable instrument de perception qui oriente le lecteur vers une réception plus profonde du texte, laquelle se dessine non seulement à travers le contenu des énoncés, mais aussi par leur « contour phonétique » (cf. Fonvielle et Marsac, 2011 : 322-323). Ainsi, la répétition de sons, en l'occurrence consonantiques, devient un composant intéressant du mécanisme cognitif.

Cependant précisons que même si l'allitération en [s] et [r] revient le plus régulièrement dans le corpus, elle n'est évidemment pas exclusive. Dans l'exemple suivant, ce sont les consonnes [f] et [l] qui suggèrent une association avec un flot, auquel la foule peut être comparée métaphoriquement :

[19] *Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file.*

(RQ, Les Fleurs bleues, 49).

L'impact de la manière dont les consonnes sont produites sur l'effet particulier de leur emploi dont on parle dans les exemples [12-19] est pris en considération entre autres par Robrieux (2000 : 73) ou Morier (1961), qui reconnaissent pourtant la subjectivité des métaphores phonétiques. Il convient de rappeler qu'une telle intersection d'un signifiant et d'un signifié découle souvent d'une rencontre heureuse entre un élément sonore, son articulation et l'association véhiculée par la définition du mot. Si le locuteur ne cherche pas lui-même cette relation, l'allitération peut uniquement cadencer la phrase, par exemple :

[20] (...) *Béryl était une biche, une blanche biche, blanche partout sauf peut-être un petit peu de rose (...)*

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7,126).

Outre cadencer la phrase ou lui donner une coloration spécifique, notons que le choix et l'utilisation des consonnes peuvent reposer aussi sur la manière pure de leur articulation qui peut constituer un élément d'un « méta-jeu » :

[21] *Un fin sillon blafard balafrait son pli labial.*
(GP, La disparition, 237).

L'accumulation des mots *blafard*, *balafrait*, *pli* comportant les deux consonnes labiales, sonore et sourde, dont l'articulation implique la mimique ou la grimace par l'avancement évident des lèvres, devient une opération non gratuite grâce à l'emploi de l'adjectif *labial*. C'est lui qui met en exergue et joue sur le mode d'articulation de ces sons. Ce fragment, qui semble être un exemple d'une plaisanterie de la part de l'auteur, joue aussi sur la forme et sa correspondance avec le sens des mots. Cela contribue aussi à l'expressivité du texte dans l'emploi purement ludique de l'allitération.

Par ailleurs, il convient de remarquer que l'emploi de l'allitération renforçant l'expressivité du texte contribue aussi naturellement aux effets d'autres figures de style d'ordre supérieur. Elle peut intensifier la portée de l'énumération, grâce à sa propriété de focalisation de l'attention sur un phonème récurrent dans une séquence de mots, par exemple :

[22] *Les chefs, les cheftaines, les sous-chefs et les cuisinières avaient convenu de se réunir, en un dîner amical (...).*
[leʃɛ̃fleʃɛ̃ftɛ̃nlesufɛ̃f]
(JB, Adieu Sidonie, 211) ;

[23] (...) *quelque coups de brasier, de brasero, de bras, de braquet, braquemart, de braquage (...).*
[dəbʁazjedəbʁazerodəbʁadəbʁakɛbʁakmardəbʁakaz]
(JR, XX et XY ou Petite Culpabilité Rouge, ANT, 135) ;

[24] (...) *je te fraîchis, fragmente, fracture, fractionne (...).*
[ʒətɔ̃frɛ̃ʃifʁagmãtfraktyʁfraksjɔ̃n]
(JR, XX et XY ou Petite Culpabilité Rouge, ANT, 134).

L'allitération attire l'attention du lecteur sur la pluralité des éléments juxtaposés. Le recours à cette figure peut être interprété comme expressif, mais il est avant tout ludique. La multiplication des substantifs (ou plus rarement des verbes) juxtaposés, accentuée par les effets sonores, pousse l'énumération vers l'exagération expressive. L'allitération en tant qu'opération métaplasmatique peut prendre part à la mise en exergue des figures métatagiques (de construction) comme l'énumération, ou métalologiques (de pensée) telles que l'hyperbole ou l'ironie.

Pour ce qui est de la propriété d'imitation que nous considérons en tant que second point de notre réflexion sur l'emploi de l'allitération, un rôle important est joué par l'harmonie imitative qui, grâce à la « combinaison sonore cherchant à suggérer le bruit d'un référent extralinguistique » (Pougeoise, 2006 : 230), permet de « reproduire phonétiquement les sons ou les mouvements de la nature » (Robrieux, 2000 : 72). Robrieux souligne toutefois que les correspondances n'existent jamais *a priori* : ce sont les locuteurs, et avant tout ceux qui sont dotés d'une grande sensibilité stylistique, qui peuvent établir les associations et suggérer *a posteriori* une interprétation particulière des relations entre le signifiant, le signifié et le référent. En effet, « la signification est ensuite projetée sur le matériau phonique qui, à lui seul, ne suffit généralement pas à produire des impressions assez nettes sur le lecteur » (*ibid.*, p.73). Nous rejoignons les conclusions de Robrieux sur le fait que l'effet final dépend des locuteurs.

D'ailleurs, les comptes rendus des discussions au sein du groupe montrent que les oulipiens s'intéressent aux relations de ce genre et ils en font l'expérience, en appréciant leur valeur expressive. Le fragment suivant de la *Genèse de l'Oulipo* commente l'intérêt pour la teneur sonore des consonnes :

Albert-Marie Schmidt, après avoir précisé que 'Phonétique expressive' serait préférable à 'Harmonie Imitative', lut quelques passages concernant le C (notion de creux), le F (son fatal qui souffle la menace), le L (liquide et harmonieux), le T (tactile) ; puis d'autres 'imitant' le travail du forgeron, le glouglou des bouteilles, la mandoline et le tympanon, et le cri des oiseaux de basse-cour, du chien et du chat (Bens, 2005 : 40).

Cette fascination de sons se traduit par la recherche d'associations établies entre les éléments linguistiques et extralinguistiques, illustrées par les extraits suivants. Dans tous les cas, les noms soulignés, connotant (*sanglots*) et dénotant (*sifflement, ronflement*) les sonorités concrètes, ainsi que les autres éléments des phrases qui les accompagnent, contribuent à la production de ces bruits :

[25] (...) *sur sa poitrine labourée sautaient quelques sanglots sanglants.*
(JB, Adieu Sidonie, 16) ;

[26] *Pendant quelques instants, un faible sifflement continua de fuser, parmi les braises du foyer dispersé.*
(JB, Adieu Sidonie, 102) ;

[27] *Leur visage bien rond respirait par les trous de leurs narines et l'on entendait leur ronflement doux et harmonieux.*
(RQ, Un conte à votre façon, LP, 273-274).

Dans le fragment [25], l'allitération en consonne fricative sifflante [s] imite l'effet des *sanglots* et du pleur, ce qui contribue davantage à l'expressivité de la situation dramatique

décrite dans ce passage. Pareillement dans l'exemple [26], les consonnes [s] et [f], par leur stridence, correspondent au *sifflement* (Morier, 1961 : 256). Dans [27], la consonne « grave » [R] (*ibid.*, p.259) met en exergue des sons désagréables qui accompagnent le *ronflement*. Rappelons toutefois qu'en grande partie le déchiffrement de ces jeux et leur effet dépendent des compétences des lecteurs.

En ce qui concerne le dernier aspect discuté ici dans le contexte de l'allitération, c'est-à-dire son potentiel cacophonique, il se manifeste à travers la production d'effets sonores perçus comme « disgracieux »²⁸, notamment en raison de la structure consonantique de l'énoncé. Son usage est généralement restreint à la création d'un effet comique dans les textes satiriques (Mazaleyrat et Molinié, 1989 : 53), un aspect sur lequel repose son potentiel stylistique et expressif. Qui plus est, on remarque que le problème fondamental qui se pose au décodage de la cacophonie est la subjectivité de la perception des sons comme désagréables (*ibid.*). C'est donc l'autre figure qui met en évidence l'importance de l'engagement du lecteur dans son fonctionnement. En faisant abstraction d'une estimation nécessairement individuelle du caractère plaisant ou déplaisant des consonnes, observons quelques exemples d'accumulation délibérée des sons durs.

On observe que la dimension cacophonique résultant de la répétition d'une même consonne est souvent choisie par les oulipiens, dans la mesure où cette figure accentue le caractère « burlesque » des dialogues ou des descriptions. Voici deux exemples basés sur la répétition des syllabes dans les mots qui se succèdent :

[28] *Permettez-moi de me présenter : je suis le sire de Ciry.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 214) ;

[29] *Buvons donc, nageons dans le flot laiteux et verdâtre des images oniriques désagrégées, en compagnie des habitués qui m'entourent : leur face est sinistre, mais cœur absinthe s'absente le long d'abscisses abstruses et peut-être abyssines.*
(RQ, Le Vol d'Icare, 70).

La récurrence des continuités phoniques mises en gras crée un effet comique grâce à la similitude des unités juxtaposées dans les deux fragments, même si le ridicule ne ressort pas directement de la signification des phrases. Leur position symétrique renforce l'effet du « martèlement ». Dans [28], la ressemblance phonétique des deux noms justifie

²⁸ En décrivant cette figure Robrieux énumère aussi le kakemphaton (qui par une disposition particulière de sons produit l'équivoque), le paréchème (la répétition de la dernière syllabe d'un mot au début du mot suivant), la tautophonie (la répétition obsédante d'un même son) et le tautogramme (Robrieux, 2000 : 79). À ce dernier nous nous référerons dans 3.5.

potentiellement la relation entre le gestionnaire du lieu et, plus précisément, entre son appellation distinctive *sire* [si:R] et le toponyme *Ciry* [si:ri]. Dans [29], il apparaît que la dernière partie est construite de telle sorte que chaque mot de la phrase exprimant l'état de légèreté d'esprit induit par la consommation d'alcool établit un lien phonético-sémantique avec le nom même de cette boisson, à savoir l'*absinthe*, identifiée ici comme la source à la fois d'un état psychique particulier et des visions qui l'accompagnent. La cacophonie dans les deux exemples permet de rendre les textes plus expressifs et d'introduire un jeu basé sur une association d'idées confuses.

Un autre exemple concerne l'allitération en [R] (dont la valeur a déjà été évoquée) et en [k] (par association de cette consonne avec l'idée de l'effritement) qui renforce une impression désagréable d'une scène générant le sentiment d'angoisse, comme dans le fragment :

[30] (...) *croyants et incroyants, croquants et claquedents, pour le croquemitaine que je suis, croquemignon, croqueminette.*
(JB, La Trinité, 225).

L'euphonie de ce passage est controversée, en raison de l'accumulation de consonnes mentionnées. L'allitération intensifie la perception négative de cette phrase, vu la structure phonique et morphosémantique des substantifs. On peut également observer que, pour approfondir le jeu, l'auteur forge de nouveaux mots (comme *croquemignon* et *croqueminette*) qui reprennent le schéma consonantique volontairement dissonant. Nous reviendrons encore à ces deux exemples dans la section consacrée aux néologismes.

Bien qu'on puisse noter que, par opposition à l'assonance, l'allitération est plutôt réparable au premier coup d'œil, car il est fréquent qu'un phonème consonantique soit représenté au niveau de l'écriture par la même lettre, les deux figures dépendent fortement de l'interprétation. Sans cette dernière, elles perdent leur force expressive. Toutefois, la lecture orale contribue souvent à la réception des effets de cette figure, en permettant de percevoir la « richesse sonore qui rehausse la majestueuse beauté de l'évocation » (Ricalens-Pourchot, 2019 : 20). Une telle pratique n'est pas forcément évidente dans le cas de la prose, mais les exemples collectés incitent à l'interprétation des textes étudiés à voix haute.

2.1.2. Les opérations basées sur le rapprochement phonétique

Les figures examinées dans cette section reposent sur le rapprochement phonétique de deux types :

- le premier, entre deux ou plusieurs signifiants dont la ressemblance sonore fait ressortir la convergence ou la dissemblance sémantique ;
- le second, entre les signifiants et les bruits réalistes qui sont imités par des signes linguistiques.

Tout d’abord, dans 2.1.2.1.-2.1.2.3., nous nous intéresserons au premier type d’opérations qui englobent l’homéotéleute, la paronomase et l’homophonie. Selon Bacry, elles « redonnent (...) toute leur force aux aspects sémantiques », à l’opposition de l’assonance et de l’allitération qui permettent parfois d’« oublier quelque peu les mots et leur sens au profit des pures sonorités » (Bacry, 1992 : 304). Ces trois figures énumérées participent à la légitimation de l’usage des jeux de mots, en mobilisant des allusions intertextuelles, culturelles ou bilingues. Elles ne relèvent pas uniquement de la fonction poétique : plus que cela, elles reconfigurent la relation entre l’auteur, en tant qu’encodeur du message, et le lecteur, placé en position active d’interprète, invité à décrypter les mécanismes ludiques du texte.

Ensuite, nous examinerons le second type d’opérations : l’onomatopée et la mimologie (2.1.2.4.-2.1.2.5.). Alors que les démarches oulipiennes visent le plus souvent à soumettre les textes à des structures rigoureusement élaborées, conférant à ceux-ci un caractère artificiel lié à la technicité de leur élaboration, la quête d’authenticité – qu’elle passe par la reproduction des sons de la nature ou par l’imitation de la parole quotidienne – apparaît comme une stratégie marginale dans les textes analysés. Quoiqu’il en soit, cette orientation, souvent reléguée au second plan dans les lectures dominantes de l’Oulipo, met en évidence une dimension moins explorée des textes du groupe : celle d’un rapport sensible à la langue vivante.

2.1.2.1. L’homéotéleute et l’homéoptote

L’homéotéleute est une figure basée sur les ressemblances entre les finales de mots, répondant au besoin de rime dans la prose. Dans son acception moins restrictive, elle opère sur le « retour de sonorités semblables à la fin de mots ou de membres de phrase assez rapprochés » (Morier, 1961 : 492). Pourtant, de nombreux linguistes contestent l’idée selon laquelle l’homéotéleute relèverait d’un simple jeu fondé sur la répétition de sonorités finales identiques (Ricalens-Pourchot, 2019 : 73). À la différence des figures discutées auparavant, la ressemblance phonétique concerne dans ce cas les terminaisons représentant les morphèmes grammaticaux, de sorte que les séquences sur lesquelles cette figure déploie ses effets se caractérisent par la « symétrie » quant aux classes de mots. Par conséquent, en fonction de

l'élément (du morphème) employé, «l'impression créée dépendra souvent du suffixe employé» (*ibid.*). C'est dans le cadre d'analyse proposé par cette approche plus restrictive que nous nous situons afin de déterminer les effets de l'emploi de cette figure.

On note que l'homéotéleute remplit trois fonctions principales. Dans un premier temps, cette figure se distingue par une expressivité particulière grâce à sa capacité à vivifier les descriptions, en tirant parti des résonances rythmiques et phonétiques induites par la rime. Il s'agit aussi de la régularité et de la symétrie qui frappent l'esprit, qui contribuent à l'effet de l'insistance. Ensuite, elle participe à la mise en relief des figures de construction telles que l'énumération ou le parallélisme, en accentuant leur visibilité structurelle au sein du texte. Enfin, lorsque son usage est poussé à l'extrême – parfois jusqu'à l'hyperbole – elle introduit une tonalité ludique ou comique, contribuant ainsi à une modulation du registre discursif. Ces trois aspects sont souvent liés et nous nous y référerons en suivant quand même une logique dictée par les parties du discours et les éléments grammaticaux (suffixes, désinences) qui contribuent à la mise en œuvre de cette figure.

Dans le corpus, le groupe le plus nombreux d'exemples illustrant le recours à cette figure est composé de noms d'action terminés par le suffixe *-tion/-sion* [sjɔ̃], par exemple :

- [31] *L'ambition du « Scriptor », (...) fut d'abord d'aboutir à un produit (...) qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui.*
(GP, La disparition, 309) ;
- [32] (...) *sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation.*
(GP, La disparition, 310) ;
- [33] *On ne sait pas lequel des habitants de la maison a rédigé ce compte rendu sinistre, ni quel but il se proposait : dénonciation, confession, autosatisfaction, contemplation (...).*
(IC, L'incendie de la maison maudite, ALP, 320) ;
- [34] (...) *des calcinations, des congélations, des sublimations, des digestions, des distillations, des sublimations, des séparations, des incinérations, des fixations, des fermentations, des multiplications, et des projections (...).*
(JB, Adieu Sidonie, 160) ;
- [35] *Vous attachez trop de prix à vos petites obsessions-ambitions-opérations.*
(JB, La Trinité, 184).

La répétition de la terminaison [sjõ] permet d'insister sur la pluralité des actions scrupuleusement répertoriées. La symétrie des sonorités finales offre au texte une grande expressivité et rend les phrases rythmées, en mettant l'accent sur la pluralité de noms d'action.

Toujours dans le cadre de l'expressivité garantie par la récurrence régulière des mêmes sonorités, la figure favorise également la création de rimes dans les juxtapositions de substantifs appartenant au même champ notionnel, par exemple :

– des noms d'arbres dérivés de noms de fruits grâce au suffixe *-ier* [je] :

[36] (...) *le pin albinos fit face au cyprès d'Islande et le noisetier-baromètre au cocotier-églantier. Uther-pandragon avait tenu à ce que les cocotiers fussent croisés d'églantier afin que les noix de coco se couvrent d'épines (...).*
(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7, 128) ;

– des noms de magasins terminés par le suffixe *-erie* [-(ə)ri] qui désigne des lieux liés à une activité artisanale ou industrielle :

[37] *Queues dans les charcuteries, queues dans les boulangeries.*
(GP, Palindromes, ALP, 221) ;

– des appellations péjoratives de personnes, obtenues grâce à la suffixation en *-ard* [ar] :

[38] *On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard.*
(GP, La disparition, 14).

Qui plus est, on observe que dans [37] et [38], la structure rythmique des syntagmes est renforcée par un parallélisme : dans [37] selon le schéma *X dans Y, X dans Y'* – où X remplace le nom « queues » et Y/ Y' représentent les noms des magasins terminés par le même suffixe ; dans [38] selon le schéma *dans X-Y, dans V-Y', dans Z-Y''* – où X,V, Z remplacent les noms de liquides qui, par ailleurs, présentent une rime en [ol] sur la dernière syllabe, et Y/Y'/Y'' sont concrétisés par les noms de personnages terminés par le même suffixe. Ainsi, il est possible de constater que la rime fournie par l'homéotéleute contribue encore à l'effet de symétrie des énoncés.

L'homéotéleute se manifeste aussi, dans une moindre mesure, dans la classe adjectivale, où elle rehausse l'effet produit par l'énumération des qualificatifs. Les exemples recensés mettent en évidence une récurrence de certains suffixes adjectivaux : *-ique* [ik], *-eur* [œ:r] et *-ant* [ã]. Cela est à observer par exemple dans les fragments :

[39] *Il y a dans ce conte des énigmes énigmatiques. Il y a des renseignements météorologiques.*

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 20) ;

[40] *Si : trop charmeur, trop joueur, trop séducteur, trop menteur.*

(JB, La Trinité, 208) ;

[41] *Ou bien, terre, ouvre ta gueule béante et avale-le vivant !*

(JB, Adieu Sidonie, 55).

Tout comme dans les cas des noms, la récurrence des adjectifs se terminant par la même syllabe apporte de la symétrie aux descriptions de différentes entités : *énigmes énigmatiques*, *renseignements météorologiques*, un personnage *charmeur*, *joueur*, *séducteur*, *menteur* ou *gueule béante* qui avale un homme *vivant*. De plus, notons que dans [40] la répétition de l'adverbe d'intensité *trop* renforce encore l'effet de l'homéotéleute qui se situe sur l'axe de parallélisme construit à partir des éléments soulignés. La ressemblance phonétique entre ces éléments, indépendamment de l'orthographe et de la morphologie, prolonge le jeu sur les sonorités.

L'usage de cette figure qui pourvoit le texte d'un certain rythme ne se limite pas aux noms et aux adjectifs et concerne également différentes formes verbales. Dans ce dernier cas, nous adoptons la distinction formulée par Robrieux, qui, au sein de l'homéotéleute, distingue l'homéoptote, fondée sur la ressemblance des désinences verbales (Robrieux, 2000 : 74). D'abord, citons à ce titre un exemple relativement rare dans le corpus de l'homéoptote par la répétition des désinences d'infinitif :

[42] *Mais bah, bah, il faut vivre et non suivre !*

(JB, Adieu Sidonie, 39).

Le recours à ces formes impersonnelles du verbe répond avant tout à la recherche d'une rime exacte ([vi:VR] – [sqi:VR]) entre deux concepts opposés (X et non Y). L'identité des suffixes met paradoxalement en relief la relation d'opposition sémantique établie entre les éléments. En outre, la brièveté de la formulation et sa dimension prescriptive confèrent à l'énoncé une valeur de maxime.

Un effet du rythme et notamment de la rime est souvent produit aussi par l'accumulation des formes du participe passé :

[43] (...) *des dos furent tapotés, des pantoufles furent enfilées, des godets furent vidés, des explications furent réclamées, des cartes furent rangées, une nappe*

fut déroulée, (...) des assiettes furent récurées, des soupirs furent exprimés (...).
(JB, Adieu Sidonie, 75-76) ;

[44] (...) *dans un jus suri, un jus qui aurait trop bouilli, un jus qui aurait acquis un goût ranci ou moisi.*
(RQ, Le lipogramme en e, LP, 93).

Dans [43], le recours aux formes du participe passé s'explique par le parallélisme imposé à la phrase complexe construite à la voix passive. La symétrie syntaxique se trouve renforcée par l'emploi de l'homéoptote qui accentue l'effet de régularité. Dans [44], l'effet de la rime basée sur la désinence *-i* est garanti par l'accumulation des formes verbales du participe passé (*bouilli, acquis*) et des formes des adjectifs déverbaux (*suri, ranci, moisi*). Il est encore renforcé par l'emploi du pronom relatif récurrent « qui » [ki], dont la voyelle est accentuée et s'inscrit dans le rythme de la phrase. Ce « prolongement » du jeu sur les sonorités ajoute encore de la régularité et de l'harmonie au texte et permet d'étendre la rime à d'autres unités, pour gagner de l'expressivité. Précisons que cet exemple provient d'un texte lipogrammatique dans lequel la lettre *e* est interdite, rendant ainsi impossible l'utilisation de la plupart des participes passés réguliers. Nous reviendrons à ce sujet dans le chapitre 3.

De manière analogue, l'accumulation des formes du participe présent peut également contribuer à l'expressivité des fragments, par exemple :

[45] (...) *massacrant Pascal Achard à Granada, cachant l'Aga Khan dans sa jag à Macassar, acclamant la Callas à la Scala (...).*
(GP, What a man, ALP, 216) ;

[46] *Ce ramassant, l'autre Simon rangea le cric à sa place, puis sauta derrière son volant. Ce sautant, l'autre Simon grimpa de son côté. Ce grim pant, l'autre Simon appuya sur le truc, enclencha le machin, et la chose partit.*
(JB, Adieu Sidonie, 96).

Notons que dans ces cas l'usage intensifié de formes analogues vise aussi une expression caricaturale d'une suite d'actions par l'accumulation de verbes. C'est aussi un aspect important de l'emploi de cette figure.

Pourtant, l'emploi de l'homéoptote concerne le plus souvent les formes verbales personnelles, notamment de la troisième personne du singulier à l'imparfait, par exemple :

[47] *Et toujours une admirable obstination nous animait, nous poussait, nous conduisait, nous guidait, nous maniait, nous tirait, nous projetait, nous enfiévrant, nous bravait, nous émiettait.*
(JB, Adieu Sidonie, 241) ;

- [48] *Il enfournait joyeusement son petit charbon dans sa petite chaudière, fumait sa pipe, chantait des refrains du temps de la marine à voiles, et sifflait de tout son cœur en lâchant des ballons de vapeur mordorée dans le soleil levant.*
(JB, Adieu Sidonie, 98) ;
- [49] *On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait.*
(GP, La disparition, 14) ;
- [50] *Il frissonnait ; il suffoquait ; il s'affaiblissait.*
(GP, La disparition, 32) ;
- [51] *Un cri horripilant, où il y avait tout à la fois un lion qui rugissait, un chat qui miaulait, un milan qui huissait, un humain qui souffrait (...).*
(GP, La disparition, 44) ;
- [52] *L'Alhambra brûlait, l'Institut fumait, l'Hôpital Saint-Louis flambait.*
(GP, La disparition, 12).

La lecture des exemples ci-dessus permet de constater que la succession de verbes à la voix active confère au texte un dynamisme accru et que l'emploi de verbes conjugués au même temps et à la même personne, partageant ainsi une désinence identique, introduit un effet rythmique marqué dans le texte.

Il en est de même pour la récurrence des formes verbales de la troisième personne du singulier au passé simple, par exemple :

- [53] (...) *il y a, non loin, un l'on sait trop quoi qui vous distrait, vous agit, vous transite. Alors tout pourrit. On s'ahurit, on s'avachit : la raison s'affaiblit.*
(GP, La disparition, 42) ;
- [54] *Il tint, il toucha, il barra, il sonna, il rafla, il coupa, il rompit, il lança.*
(GP, La disparition, 235) ;
- [55] *Il pointa, il doubla, il abonda, il adoubla, il accoupla, il ficha, il corna, il battit, il posa, abattant, lui aussi, trois qs !*
(GP, La disparition, 235) ;
- [56] *Il n'était pas gai, ne salua pas les gardes-barrières, oublia lièvres et champignons, ignore le raisin.*
(JB, Adieu Sidonie, 99) ;
- [57] *Il s'étira, bâilla, sauta légèrement sur le sol et quitta la chambre (...).*
(JB, Rendez-vous chez François, BO11, 222).

La rime interne et le rythme, induits par la récurrence des mêmes désinences, attirent l'attention sur l'enchaînement des noms d'action énumérés. Dans l'exemple [55], on observe

également une volonté de prolonger le jeu sonore en suggérant une ressemblance assonantique entre les terminaisons verbales en *-a* [a] et le dernier substantif *as* [as].

Les exemples [43, 45-47, 49-56] montrent que l'emploi des homéoptotes est souvent intégré dans la figure du parallélisme. Les formes ayant les mêmes suffixes s'inscrivent dans les séquences symétriques plus étendues, qui dans la majorité des cas sont déterminées par les pronoms personnels sujet *on* et *il* ([49-50] et [54-55]), par les pronoms compléments *nous* et *vous* ([47,53]), par le pronom réfléchi *se* ([53]) ou relatif *qui* ([51]). Cette opération a souvent un double intérêt : premièrement d'insister sur la diversité d'actions énumérées et secondement d'accorder du rythme aux séquences narratives. Une telle intensité du rythme entraîne généralement un effet comique, exagéré. Comme nous l'avons mentionné au début de cette section, c'est également l'une des caractéristiques de cette figure.

Les exemples du corpus montrent que l'homéotéleute et l'homéoptote introduisent efficacement un jeu sur la ressemblance phonétique et morphologique des syllabes finales. Elles établissent la rime généralement évitée dans les ouvrages en prose, mais qui dans des textes oulipiens est utilisée de manière systématique et apparemment provocante. Elle contribue aussi à la mise en lumière d'autres figures d'ordre supérieur, telles que l'énumération ou le parallélisme, en introduisant une symétrie aux niveaux phonétique, morphologique et syntaxique. L'accumulation d'unités partageant les mêmes suffixes vise avant tout à intensifier la charge expressive des descriptions. Toutefois, la récurrence sonore dépasse fréquemment le simple effet euphonique : dans la plupart des cas, elle est poussée à un tel degré qu'elle frôle le grotesque. L'homéotéleute devient alors, le cas échéant, un vecteur d'hyperbole ou d'ironie implicite.

2.1.2.2. La paronomase

La paronomase est une figure basée sur le rapprochement des lexies à consonance très proche qui est une source de l'équivoque. C'est notamment envisageable lorsque les paronymes sont apposés dans le même texte, mais ce n'est pas toujours le cas. Les exemples du corpus montrent que l'application de la paronomase est double.

D'une part, les paronymes peuvent être juxtaposés *in praesentia*. Selon Morier, la paronomase « n'est souvent rien autre qu'un calembour dont on présente les deux termes » (Morier, 1961 : 817), et pour Robrieux, la ressemblance phonétique des mots rapprochés semble encore plus saisissante lorsqu'elle entraîne, par ses effets d'écho, « la fusion de deux champs lexicosémantiques » (Robrieux, 2000 : 76).

D'autre part, dans les textes étudiés, on trouve plusieurs exemples de la paronomase *in absentia*, qui se caractérise par la substitution des mots justes par leurs paronymes. Dans ce cas, le décodage du jeu implique la lecture de ce qui est réellement écrit et la reconnaissance de l'étrangeté ou de l'absurdité des combinaisons de mots proposées, ce qui permet par conséquent de passer au décryptage de ce qui était substitué.

Dans les deux cas, il apparaît toutefois que la paronomase, exploitée comme technique de jeu de mots, repose souvent sur le fait que, le long de deux continuités phoniques semblables, deux distributions différentes des lettres sont déployées sur le plan des signifiants, qui font émerger un nouvel énoncé.

Abordons, dans un premier temps, les cas de la paronomase *in praesentia*. Les exemples du corpus montrent qu'outre la ressemblance phonétique, qui est une condition *sine qua non* de sélection des mots juxtaposés, ces derniers sont souvent choisis selon le critère de l'association sémantique. Dans ces cas, le choix des paronymes semble souvent motivé par la juxtaposition « rapprochante », « renforçante » ou celle qui joue sur les connotations.

Le premier type concerne la juxtaposition des mots qui sont sémantiquement proches :

[58] *Nous avons tort, puisque notre barbe, soigneusement mal rasée, n'a jamais mis dans notre main la main d'une fille **pâmée**. **Pâmée**, **paumée**, croque la pomme. Nous n'avons rien croqué du tout, hein, Christian ?*
(JB, La Trinité, 24) ;

[59] *Voyons voir : le **nez**, le **nase**, le **nose**, le **pif** et, ruficarpe, le **paf**, le **pouf** auraient paru de l'ambre, de l'ombre, et même été du ciel (...).*
(JL, Exercices d'homosyntaxisme, LP, 174).

Dans [58], le jeu est basé sur les adjectifs paronymes : *pâmée* et *paumée* ([pame] : [pome]), véhiculant un sens de l'indisposition, de la vulnérabilité, de la défaillance. La relation paronymique et le rapprochement sémantique sont encore repris par l'introduction du substantif *pomme* [pom], faisant partie de la locution verbale « croquer la pomme », qui signifie « céder à la tentation ». Dans le contexte donné, la locution fait sans doute référence à l'intention de profiter de la vulnérabilité d'une femme *pâmée*, *paumée*. Une telle utilisation de mots aux sonorités similaires intensifie l'idée exprimée dans la phrase et la met en valeur.

Dans [59], il s'agit d'une relation se manifestant dans deux directions, en raison de l'usage double du mot *pif*. Ainsi, on observe deux groupes de paronymes : l'un qui est composé du substantif du registre standard *nez*, de son synonyme du registre argotique *nase* et de leur équivalent emprunté à l'anglais *nose* ([ne] : [na:z] : [no:z]). Dans ce groupe, *pif* en est également un synonyme. Le second groupe s'ouvre à partir de ce mot, étant en même temps

une onomatopée désignant un bruit ; ce second sens introduit l'autre série de paronymes qui comporte *pif* et deux interjections : *paf* et *pouf*, ([pif] : [paf] : [puf]). La paronomase participe à l'intensification de l'expressivité de cette brève séquence narrative, renforcée par la mise en série de lexèmes monosyllabiques, notamment ceux du second groupe initiés par la consonne occlusive sourde [p] (*pif, paf, pouf*), lesquels renvoient de surcroît à l'interjection « pif, paf, poum ! ».

Le deuxième type repose sur la juxtaposition des paronymes servant au renforcement d'une idée. L'unité lexicale introduite précise, affine ou développe la signification portée par le terme qui la précède, par exemple :

[60] *Tout de même, les cathédrales, ce sont les hommes qui les ont bâties pierre à pierre. Dieu y mit le menton, mais l'homme y mit la **patte**, et la **pâte**, et le **plâtre**. Enfin : et tout le reste, le génie et l'amour.*
(JB, La Trinité, 14).

Dans la triade des paronymes, deux termes font partie de locutions verbales se rapportant à l'engagement dans un travail ou à l'accomplissement d'un travail : « mettre la patte sur » et « mettre la main à la pâte ». Ces associations orientent l'interprétation du fragment sur l'implication de l'homme dans la création du monde qui l'entoure, en l'occurrence celle de l'architecture sacrée (*les cathédrales*). L'assemblage de trois paronymes monosyllabiques — *patte, pâte, plâtre* ([pat] : [pa:t] : [pla:tr]) — sémantiquement distants acquiert une nouvelle signification dans ce contexte. Dans cette perspective, la figure par la ressemblance formelle est stimulée par la juxtaposition des mots connotant l'intervention humaine croissante : de l'engagement personnel, égoïste (*l'homme y mit la patte*) à un engagement productif de plus en plus sérieux (*l'homme y mit la pâte*) et professionnel (*l'homme y mit le plâtre [...] et tout le reste*). Chacun des paronymes suivants fait référence à une implication humaine de plus en plus importante. La séquence est, en surplus, contrastée avec une vision passive de Dieu ou même son abandon (*Dieu y mit le menton*).

Troisièmement, la juxtaposition des paronymes *in praesentia* permet aussi de jouer sur des connotations, par exemple :

[61] (...) *il est souhaitable de voir une **Éthique** se fonder au même niveau que l'**Erotique**, c'est à dire fonder enfin sa propre validité.*
(PB, Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours, BO18, 365) ;

[62] *Ah Moby Dick ! Ah **maudit Bic** !*
(GP, La disparition, 88).

Dans [61], l'effet repose sur une paronomase qui met en relation deux substantifs aux sonorités proches — *éthique* et *érotique* — mais issus de champs lexicaux souvent opposés. Ce rapprochement phonique produit un jeu sur les connotations : éthique renvoie à la morale, à la raison normative, tandis qu'érotique évoque le désir, la passion. En les plaçant « au même niveau », l'auteur opère un renversement des hiérarchies symboliques, invitant à revaloriser l'érotisme comme domaine de réflexion éthique, ou à envisager une éthique fondée sur l'expérience corporelle. La paronomase, ici, ne se limite pas à un simple effet sonore. Il s'agit d'un exemple de jeu fondé sur les connotations activées par la similarité phonétique.

Dans [62], où un fragment du titre du roman américain d'Herman Melville *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) est cité, on trouve une expression de malédiction (*Ah maudit Bic*), par la permutation simple de deux consonnes, [b] et [d] dans les mots adjacents. La paronomase ainsi introduite sert aussi à insinuer une association culturelle entre les éléments juxtaposés. C'est l'interprétation de la première partie du passage qui est censée éclairer la seconde. De cette manière, le nom de la marque de stylos, Bic, qui connote l'acte d'écrire, se voit non seulement associé à une malédiction (*maudit Bic*), mais également assimilé au protagoniste du roman du XIX^e siècle, figure emblématique d'un adversaire redoutable (*Moby-Dick*). Cette substitution paronymique simple semble particulièrement productive, car elle comporte un véritable jeu de mots par l'association, produisant la surprise et l'engagement du lecteur.

L'examen des citations permet de constater que la paronomase *in praesentia*, bien qu'initialement motivée par des considérations phonétiques, repose également sur des relations sémantiques cohérentes entre les termes rapprochés. Le choix répond ainsi à une logique précise, excluant le hasard. La question des rapprochements analogues sera encore examinée plus en détail dans le sous-chapitre 3.6, à la lumière du modèle de formation de nouveaux proverbes et aphorismes.

Abordons désormais la paronomase par allusion, *in absentia*, qui requiert un effort interprétatif accru de la part du lecteur, tenu de s'appuyer sur le contexte pour opérer la substitution d'un mot donné par un autre, sous-entendu. Les exemples cités ci-dessous résultent du remplacement ludique de *ludé* (l'unité à l'état initial) par *ludant*²⁹ (l'unité transformée sous l'effet du jeu et correspondant phonétiquement à *ludé*, indépendamment de l'orthographe et la typographie). Outre les substitutions lexicales, nous porterons également notre attention sur les jeux reposant sur des allusions culturelles.

²⁹ Nous empruntons la terminologie à Pierre Guiraud (1976).

En ce qui concerne les substitutions, commençons par des exemples des microtextes constituant des échantillons explorant le potentiel de cette figure. Dans ces cas, le déchiffrement du jeu est facilité par le fait que son introduction est souvent annoncée par les auteurs, selon le principe que toute règle devrait être annotée en quelque sorte dans le texte qu'elle « gère » (cf. section 1.2.2.3. de la partie théorique). Ainsi, les oulipiens signalent l'emploi d'un jeu, par exemple dans les titres des textes, comme dans les cas des *Aide-mémoires* en indiquant ainsi une interprétation appropriée, par exemple :

[63] *J'envie et je hais les rois et leurs fèves. Riez Martiens : sous l'horreur nous n'aurons point de havre. Ils mettront Anne ou Renaud sous l'acier que j'eus. Un jus y est déjà, jus d'ozone. Est-ce orage ou Cèpe ? Temps brumeux d'une Electre ivre et docte. Aube, Renaud, vent, brouillard : est-ce ozone, azur aide ? Est-ce ambre ?*

[ʒãvieʒə̃lɛrwaelœrfɛ:vriemartɛ̃sulɔ̃rœrnunɔ̃rɔ̃pwɛ̃dəavrilmɛtrɔ̃anurə̃nosul
asjekəzyœ̃zyiɛdɛzazydozonɛsə̃ɔ̃razuseptá:brymødɛnɛlektrivredəktəbrə̃nov
ã:brujarɛsə̃ozonɛazyrɛdɛsã:br]

(PB, Aides-mémoires : Les mois et les jours, ALP, 266) ;

[64] *Hay, be seedy ! He-effigy, hate-sky jaky yellow man, oh peek, you are rusty, you've edible, you ex-wise he!*

[ɛbɪsɪdɪeɛfɪzɪɛtskɪzækɪjɛlɔmənɔpɪkjʊərʊstɪjʊvɛdɪbljʊɛkswɑzɪ]

(HM, Aides-mémoires : Alphabet anglais, ALP, 265).

À première vue, les textes semblent composés de phrases éparées, dénuées de logique. C'est leurs titres qui mettent le lecteur sur la bonne piste — celle de la recherche des noms des mois dans le premier et les lettres de l'alphabet anglais dans le second. Leur identification n'est toutefois pas possible au niveau de l'écrit, car ils sont dissimulés dans des continuités phoniques. Cela met en évidence la complexité des jeux paronymiques oulipiens, qui ignorent les frontières graphiques des mots. La paronomase se fonde sur des séquences de syllabes formant en graphie des parties de plusieurs signifiants, ou elle se place au niveau d'un segment d'un mot. Cela complique encore le décodage du jeu. En l'occurrence, dans ces cas, les titres explicites s'avèrent très utiles dans le contexte de l'identification des noms substitués.

Toutes les expérimentations ne s'accompagnent pas d'un guide interprétatif ; seule leur forme — telle une suite nominale disjointe — peut inviter à une quête de sens, souvent accessible uniquement par la lecture à voix haute, par exemple :

[65] *Ferme tes mains fouvre les douas en meme temps qu'moua et compte : nain, deuil, toit, carte, sein, scie, sexe, huitre, œuf et disque*

[nãdœjtwakartsɛ̃sɪsɛksɔ̃itroɛfedisk]

(PF, À Raymond Queneau : La multiplication du chien, BO4, 67).

Le découpage et la redistribution des sons et des lettres sur la ligne des signifiants font apparaître un nouvel énoncé : énumération des nombres de un à dix. Dans ce cas, on observe une substitution « proportionnelle », un pour un, où chaque élément de la liste de noms sans rapport sémantique correspond à un adjectif numéral. Bien que, dans l'exemple [65], le jeu ne soit pas annoncé de manière explicite, la forme même de microtexte expérimental dans laquelle il est utilisé fait qu'on peut s'attendre à une telle manipulation davantage que dans un texte narratif.

Ainsi, le jeu fondé sur le calembour inscrit dans la narration est le plus difficile à interpréter. Le lecteur ne reçoit aucun indice métatextuel, et les éléments du jeu sont souvent suffisamment liés sémantiquement pour former un ensemble cohérent. Ce sont néanmoins ces autres éléments du texte qui, éventuellement, lors d'une lecture orale, peuvent orienter vers une interprétation correcte, par exemple :

[66] *Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop.*
[ləkəkərito]
(RQ, Les Fleurs bleues, 34).

Dans ce cas, la visibilité du jeu est moindre, ce qui peut conduire à ce qu'il passe inaperçu. Cela n'empêche pas la lecture, mais ne permet pas d'activer le jeu proposé par l'auteur. Une interprétation littérale du fragment demeure donc envisageable, mais le déchiffrement du jeu enrichit la lecture et passe par l'activation de la dimension phonique du texte. En lisant la phrase à voix haute, l'onomatopée « cocorico » [kəkəriko] se détache de la continuité phonique. Elle correspond à l'écrit aux signifiants composant la phrase simple : *coq a ri tôt* [ləkəkərito]. La valeur du jeu repose sur le fait que les signifiants correspondent sémantiquement à l'onomatopée cachée. Cela confère aux signes une motivation dont les prive l'arbitraire saussurien dans le discours conventionnel. La paronomase permet, dans ces cas, de briser le caractère aléatoire du lien entre signifiant et signifié. Un tel effet peut être relevé, mais l'essentiel réside dans la portée ludique de ces pratiques.

Pareillement, l'engagement particulier de la part du lecteur est une nécessité dans le cas des jeux où une substitution est fondée sur des allusions culturelles. Ils sont particulièrement difficiles à déchiffrer pour l'interprétant, qui doit non seulement reconnaître la substitution, mais aussi identifier le point de référence.

Dans ce contexte, les éléments de la microculture oulipienne constituent l'un des motifs les plus exploités, que ce soit dans des séquences narratives [68-71] ou dans des jeux

introduits de manière moins structurée [67]. Par exemple, les auteurs font régulièrement allusion aux titres des œuvres [67-69] ou aux noms des membres du groupe [70-71]³⁰ :

[67] *Queneau : exercices de stylet*

[ɛgzɛrsisdəstɪlɛ]

(GP, 53 jours, 188) ;

[68] *Jean Queval qui portait sous le bras le manuscrit corrigé de l'édition anglaise des « exorcismes de style », qu'il préparait pour les éditions Droz, voit passer Lou nue et se trouve immédiatement saisi par l'amour.*

[ɛgzɔrsismdəstɪl]

(PF, JR, L'Hôtel de Sens, BO10, 211) ;

[69] *Le costume traditionnel de cérémonie dans les pays occidentaux n'est rien d'autre qu'une enveloppe rigide et gynocrate, destinée et interdite aux hommes tout geste gracieux. L'habit, mode d'emplois.*

[labimɔddɑplwa]

(JB, À Georges Perec : Sept à peu-près à la façon de Georges Perec, BO23, 106) ;

[70] (*Ramun Quayno dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis : « L'on n'inscrit pas pour assombrir la population »?*)

[ramɔkɛno]

(GP, Un Roman Lipogrammatique, LP, 92) ;

[71] *Puis Raymond Quinault qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ouvroir.*

[rɛmɔkino]

(GP, La disparition, 90).

Les exemples cités contiennent des références, respectivement, aux *Exercices de style* [ɛgzɛrsisdəstɪl] dans [67] et [68], à *La Vie mode d'emploi* [labimɔddɑplwa] dans [69] et au nom du fondateur du groupe, Raymond Queneau [rɛmɔkɛno], dans [70] et [71]. Alors que dans les deux derniers cas, les formes résultent du respect de la contrainte alphabétique organisant la structure du texte entier, dans les exemples [67-69], la paronomase est gratuite et contribue au jeu ludique. Dans deux premiers cas, le remplacement est motivé par des associations liées au caractère expérimental et à la richesse stylistique de l'œuvre de Queneau. La substitution du nom « exercices » [ɛgzɛrsis] par le nom *exorcismes* [ɛgzɔrsism] et du nom « style » [stɪl] par le substantif *stylet* [stɪlɛ], semble transmettre un commentaire ironique sur la nature éreintante et « fulgurante » de ce projet littéraire. L'exemple [69] illustre un cas où la phrase précédente sert à donner un contexte logique de l'emploi du jeu (*costume > habit*) et, ainsi, à justifier une telle redistribution des sons sur le plan graphique du signifiant. Cela dissimule toutefois davantage le jeu, car sa justification logique dans le contexte en rend la visibilité plus difficile.

³⁰ Les exemples de ce type des références sont aussi basés sur l'homophonie et la « rémotivation » orthographique, nous reviendrons donc sur cette problématique dans la section suivante consacrée à cette figure.

Outre les autoréférences, les oulipiens font recours à la paronomase en faisant allusion à différents titres de livres, le plus souvent sous forme de calembours, par exemple :

[72] *Proust à la recherche de l'étang perdu* ;

[alɑRƏʃERʃdələtãPƏRdy]

(GP, 53 jours, 188) ;

[73] *O, trapu à elfe, il lie l'os, il lia jérémiade lucide. Pétard ! Rate ta reinette, bigleur cruel, non à ce lot !*

(GP, Palindrome, LP, 99).

Dans les passages cités, on trouve des références aux titres suivants : [62] *À la recherche du temps perdu*³¹ et [73] *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*. La substitution des ludés (*du temps* [dytã], *charrette* [ʃarɛt], *Lancelot* [lãsəlo]) par les ludants (*de l'étang* [dələtã], *reINETTE* [RɛNɛt], *non à ce lot* [nɔ̃asəlo]) repose uniquement sur leur ressemblance phonétique. Le lecteur se trouve ainsi confronté à la nécessité de déduire quel élément de l'énoncé original a été remplacé dans le jeu, en s'appuyant sur la similarité des séquences syllabiques. La tâche paraît sans doute plus aisée dans le premier exemple, où le titre — bien que modifié — est restitué dans son intégralité. Dans ce cas également, un indice plus explicite est fourni pour orienter le déchiffrement : la modification d'un seul mot dans le titre long (*à la recherche de X perdu*) et l'information sur l'auteur de l'œuvre (*Proust*) permettent de trouver plus facilement la clé d'interprétation. Le dernier exemple est plus difficile à interpréter et ne devient lisible qu'à l'oral, car il ne fournit pas d'indices supplémentaires et ne cite pas le titre dans son intégralité. Celui-ci est au contraire fragmenté et réintégré dans la phrase sous forme d'éléments dispersés. Toutefois, étant donné qu'il s'agit, dans ce cas, d'un palindrome, la lecture orale est en quelque sorte forcée, ce qui augmente la probabilité de déchiffrer correctement l'énigme.

La paronomase est aussi utilisée dans les jeux faisant allusion aux personnages connus. Un emploi « emblématique » basé sur de telles références est à trouver dans *La Cantatrice Sauve*³², texte auquel nous nous référerons dans 3.3. Cependant, citons ici un exemple de calembours moins connus par allusions à des personnages historiques :

³¹ On relève un plus grand nombre de références paronymiques à ce roman et plus particulièrement à la phrase « Longtemps je me suis couché de bonne heure » dans *35 variations sur un thème de Marcel Proust* de Georges Perec, par exemple : *Longtemps je me suis touché de bonne heure*, *Longtemps je me suis coché de bonne heure* ou *Longtemps je me suis douché de bonne heure* (p.16).

³² Le titre lui-même est une allusion paronymique à la pièce d'Eugène Ionesco *Cantatrice Chauve*.

[74] *Georges m'a offert trois **chass Addams** (que j'ai toujours : *Black Marla, Addams and Evil, Home-bodies*) en échange d'un album de Charlie Brown que je lui avais rapporté d'Amérique.*

[jasadams]

(MB, À Georges Perec : Je me souviens, BO23, 88).

Dans cette phrase, le complément d'objet direct constitue un exemple de paronomase en jouant sur la ressemblance phonique au nom propre : Charles Addams, illustrateur américain célèbre pour ses dessins d'humour noir. Par métonymie, le groupe nominal renvoie ici non directement à l'artiste mais à son œuvre.

Dans le corpus, on trouve encore un autre type d'allusion culturelle par la paronomase, l'allusion toponymique :

[75] *J'imaginai aussi des villégiatures de rêve : (...) des **Guirros-Perrec** !*

(PB, À Georges Perec : Je me souviens, BO23, 109).

Le nom propre inventé repose sur une paronomase ludique, construite à partir de la permutation et de la déformation phonétique du toponyme réel Perros-Guirec, auquel se superpose le nom de Georges Perec à qui le texte source est consacré. Ce type de construction s'inscrit dans une logique de manipulation verbale caractéristique de l'œuvre de Perec lui-même, où l'attention portée aux sonorités, aux glissements et aux permutations langagières est centrale. L'invention du nom fonctionne comme un clin d'œil à l'esthétique oulipienne, qui explore les potentialités du langage à travers le jeu, la contrainte et la transformation.

Concluons que la paronomase employée par les oulipiens pour introduire les substitutions lexicales ou encoder les allusions culturelles remplit la fonction poétique du langage. Elle établit des liens entre des éléments non conventionnels dans le langage courant. Ce procédé engendre des associations inhabituelles entre les mots, souvent ambiguës et ne pouvant être déchiffrées qu'au niveau phonétique. Les jeux sur la paronomase témoignent de la complexité des structures de la langue et de la multifonctionnalité de ses composants. Les exemples cités semblent soutenir l'idée de Pougeoise, selon qui les écrivains contemporains « ne résistent pas au désir ni au plaisir de faire jouer l'ambiguïté des signifiants, non seulement à des fins ludiques, mais pour exploiter toutes les possibilités de cet *autre versant du langage* qui leur permet de délivrer (...) les règles d'une nouvelle poétique »³³ (Pougeoise, 2006 : 44).

Qui plus est, les oulipiens s'intéressent beaucoup à cette figure en raison de leur passion pour le développement de virtualités qui multiplient la lecture d'un même texte. Elles

³³ Les italiques sont de l'auteur de la citation.

peuvent potentiellement être activées par le lecteur voulant entreprendre le jeu proposé. La paronomase contribue ainsi à la dimension ludique des textes et stimule la relation entre l'auteur et le récepteur.

2.1.2.3. *L'homophonie*

L'homophonie est une figure fondée sur la similitude phonique, requérant un degré de précision supérieur à celui exigé par la paronomase. Les exemples extraits de la prose analysée révèlent l'intérêt manifeste des auteurs pour le potentiel expressif offert par cette figure. Jacques Roubaud souligne, à cet égard, que « l'usage du jeu de mots à des fins poétiques est grandement facilité par le fait que la langue a peu de syllabes, donc un nombre considérable d'homophones (...) » (Roubaud, 2002 : 161). Le décalage entre la graphie et la phonétique, générant une convergence sonore entre de multiples formes orthographiques, ouvre ainsi la possibilité d'une lecture plurielle du texte dont les oulipiens tirent profit. Souvent, grâce à l'homophonie

c'est bien la même phrase qui paraît présenter deux sens indépendants, mais ce n'est qu'une apparence, et il y a en réalité deux phrases différentes, composées de mots différents, qu'on affecte de confondre entre elles en profitant de ce qu'elles donnent le même son à l'oreille (Bergson, 1975 : 92).

Tout comme dans le cas de la paronomase, deux modalités d'introduction du jeu homophonique seront examinées dans les pages suivantes. Nous évoquerons, d'une part, des exemples de ressemblance explicite, marqués par la coexistence de deux homophones, et nous illustrerons, d'autre part, des cas plus ambigus, dans lesquels seul l'homophone se substituant au mot attendu est mobilisé. Notons ici qu'indépendamment du type de jeu, dans la majorité des cas répertoriés, l'homophonie concerne « les aspects des "unités distinctives", c'est-à-dire non les mots, mais les phonèmes ou groupes de phonèmes » (Pougeoise, 2006 : 242) donc la relation de la « synonymie » homophonique dépasse généralement les frontières des mots graphiques et se transforme parfois en une sorte de « paraphrase » phonémique.

En ce qui concerne les exemples de l'homophonie *in praesentia*, où deux unités correspondantes sont employées dans le même fragment, le ludant et le ludé sont juxtaposés avant tout en fonction de leur ressemblance phonétique, mais, dans certains cas, la répétition n'est pas gratuite et joue également sur le sens des unités homophoniques.

Commençons par l'observation du fait que la dimension mélodique des juxtapositions des homophones tend à primer. L'enchaînement de séquences syllabiques, se répondant

mutuellement ou reproduisant l'énoncé initial, engendre une forme de duplication donnant lieu à un effet de boucle. Compte tenu de la ressemblance parfaite des sons, cette régularité peut aussi être caricaturale, notamment lorsque le sens des mots écrits dans les deux versions est opposé. Par exemple, dans [76], la même séquence de sons est mise en boucle dans le texte :

[76] *Deux-là ? Mes lits ! Fous ! Le bord ! (...)*
Mélie fout le bordel. Ah !
 [dølamelifuləbɔ:r] [melifuləbɔ:rdɛla]
 (PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 218).

Dans ce passage, provenant du récit écrit sous la contrainte « cylindre syllabique »³⁴, les fragments interrogatif et exclamatif — *(D)eux-là ? Mes lits ! Fous ! Le bord !* — et affirmatif — *Mélie fout le bordel.* — sont homophones³⁵. Cela donne l'impression que la formule composée *de facto* de deux énoncés se répète en boucle. Le procédé repose sur un effet d'écho phonique. Cet exemple illustre également la manière dont les jeux homophoniques tendent à mettre en avant le signifiant lui-même, en explorant les virtualités expressives de sa matérialité sonore.

Dans l'autre exemple d'un microtexte expérimental, le passage [77a] :

[77a] *Que nos raies, montrées aux papelards, aient pété.*
 [k(ə)nɔrɛmɔ̃trɛɔpaplarɛpetɛ]
 (LE, Les homomorphismes : Homophonies, ALP, 162)

... est transformé de la phrase source [77b] :

[77b] *Queneau (Raymond), très haut pape l'a répété.*
 [kɔnɔrɛmɔ̃trɛɔpaplarɛpetɛ].

On observe l'exploitation des vers holorimes où, le long de deux continuités phoniques identiques, se déploient deux distributions complètement différentes des signes, donc une dissimilitude sur le plan du signifié. Dans la séquence mise en gras dans [77b], il est possible d'observer que le nom et le prénom du fondateur de l'Oulipo (Raymond Queneau) dans la version transformée [77a] de cette phrase correspond à la conjonction exclamative « que », à l'adjectif possessif « nos », à la forme du pluriel du substantif « raies » et à la première syllabe du participe passé « montrées ». Cet exemple met en évidence le fait que le décalage entre l'oral et l'écrit permet d'établir des rapports de ressemblance entre les mots au-delà de leurs frontières morphologiques. Cette particularité complexifie considérablement l'interprétation du jeu homophonique. Dès lors, une lecture à double niveau s'avère souvent nécessaire, mobilisant

³⁴ La contrainte par la mise en boucle de syllabes à laquelle nous nous référerons dans le sous-chapitre 3.7.

³⁵ Il y a d'autres variations similaires dans ce texte, mais elles reposent sur la paronomase, p.ex. : (...) *Amélie fout le bordel, Fou le borde, la Mélie (...)* Elle a mes lits « full board » (cf. le sous-chapitre 3.7.).

à la fois une attention au plan phonétique et une vigilance à l'égard des écarts sémantiques induits par l'écriture. Cette double lecture permet non seulement d'identifier l'identité sonore des segments, mais aussi de mieux saisir le contraste entre les mots et leurs référents. Il en résulte fréquemment un effet comique. Dans l'exemple cité, ce procédé se manifeste par la transformation burlesque d'une formule laudative (*Raymond Queneau, très haut pape*) en une expression triviale et volontairement grotesque (*que nos raies [...] aient pété*).

Les jeux comme celui-ci, par le découpage d'un énoncé en sons et leur redistribution par les lettres sur la ligne des signifiants qui font apparaître un nouvel énoncé, sont nombreux, mais rarement organisés à l'échelle d'une phrase entière. Il semble que souvent l'opération soit basée sur la décomposition d'un syntagme en syllabes et la recherche de leurs équivalents homophones au niveau des mots simples, par exemple :

[78] *La dernière fois que je vous ai vue / Un manteau couvrait votre beau corps nu.*
Corps nu : cornue. *Beuh ! pourtant, si : quelle subtile alchimie !*
 [kɔ:rnykɔrny]
 (JB, Adieu Sidonie, 235).

Le syntagme formé de deux lexèmes monosyllabiques (*corps nu*) a été transposé en substantif bisyllabique (*cornue*), tout en maintenant une continuité phonique rigoureuse : [kɔrny] : [kɔr-ny]. Une telle transposition conduit à une réinterprétation des paroles d'une chanson romantique citée en entraînant une mise en parallèle de deux concepts éloignés, l'un associé à l'érotisme et l'autre à la science.

Mais on observe cependant que parfois à l'envers, un mot simple est « développé » en unités lexicales porteuses d'un sens, mais aussi de syllabes sémantiquement libres, comme dans cette séquence :

[79a] *Le **consul**, **content** qu'on **convie** sa comptable au festin près des aubépines en fleurs, confesse que ses **concombres**, tels des cucurbitacées pourtant, ne sont pas d'une taille suffisante (...).*
 (LE, Textes à expurger, 5)

... transformée en :

[79b] *Le **con sul**, **con tent** qu'on **con vie** sa comp table au fes tin près des (z)aub é pines en fleurs, con fesse que ses **con com bres**, tels des cu cu r bit acées pourtant, ne sont pas d'une taille suffisante (...).*
 (LE, Textes à expurger, 5).

Dans cet extrait homophonique, on distingue trois types de paires homophoniques appartenant aux deux versions (« à expurger » et « expurgée ») du texte. Tout d'abord, les mots plurisyllabiques du texte source sont coupés en unités plus petites, monosyllabiques, par

exemple la forme verbale *convie* [kõvi] est divisée en l'adjectif *con* [kõ] et en le substantif *vie* [vi]. Ensuite, les mots plurisyllabiques sont repartis en deux mots monosyllabiques, dont un présente une version orthographique alternative par rapport à un mot effectivement existant. C'est le cas par exemple du substantif *consul* [kõsyl] coupé en substantif *con* [kõ] et en graphème *sul*, étant sans doute un variant orthographique simplifié de l'adjectif « saoul » [sul]. Enfin, les mots plurisyllabiques du [79a] sont divisés en mots monosyllabiques (ou leur version orthographique alternative) et en syllabes sémantiquement vides. Par exemple le substantif *concombres* [kõkõbr] est décomposé en trois éléments : l'adjectif *con* [kõ], le graphème *com* [kõ] faisant allusion au substantif « con » et une syllabe *bres* [br], « restée » après le découpage du mot. La comparaison des versions « à expurger » et « expurgée » démontre le potentiel du texte basé sur l'homophonie entre les unités. Les deux fragments mettent en évidence le fait que la coexistence *in praesentia* de réalisations graphiques distinctes d'une même séquence phonémique stimule une dynamique d'interaction entre signifiants, génératrice d'ambiguïtés particulièrement fécondes pour les mécanismes ludiques.

Cependant, le jeu basé sur la coprésence des homophones peut se limiter à une simple coïncidence phonétique entre des lexèmes isolés, par exemple :

[80] – (...) *elle tourne de l'œil au sommet des puy*.
 – *Et puis ?*
 [pɥi] : [pɥi]
 (JB, Adieu Sidonie, 28).

Dans cet extrait du roman, le nom d'une montagne volcanique (*puy* [pɥi]) et un adverbe (*puis* [pɥi]) sont juxtaposés. Dans ce cas, le jeu porte moins sur la relation sémantique entre les homonymes que sur la ressemblance même de leurs formes, qui rend le dialogue ambigu. L'effet d'écho peut être en même temps légèrement humoristique.

D'ailleurs, si l'on passe aux dialogues, les jeux homophoniques *in praesentia* se manifestent aussi dans des dialogues de sourds, où le mot mal compris par un locuteur et la forme que l'autre locuteur veut lui faire entendre coexistent et se succèdent directement en créant un effet d'écho, par exemple :

[81] *Je n'ai pas dit : je migre, mais : j'émigre.*
 [ʒənepadizəmi:grmɛʒemi:gr]
 (RQ, Les Fleurs bleues, 214) ;

[82] – *Monsieur, je vous donne cette rose. Elle vient de Picardie.*
 – *Pique, hardi !*
 – *Ho-ho, n'en jetez plus.*
 [elvjɛdəpikardipikardi]
 (JB, La Trinité, 64) ;

- [83] – *Oui, mais avec tout ça, hein ? Le gouvernement, il nous mène en bateau !*
 – *Tu l’as dit, bouffi et c’est bien fait pour nous. La prochaine fois, pour réagir, on ne s’y prendra pas **si tard** !*
 – *Cithare ?*
 [ɔ̃nəsiprãdrsitar**sitar**]
 (JB, La Trinité 208).

Les exemples cités illustrent la rencontre involontaire de sons donnant naissance à un jeu de mots. Le kakemphaton, qui provoque les malentendus présentés, est la source du comique. Dans l’exemple [81], on observe une confusion cocasse, basée sur les termes renvoyant aux types de déplacement (*je migre* : *j’émigre* – [ʒə**mi:gr**] : [ʒə**mi:gr**]). La répétition d’un mot mal entendu, à des fins d’explication, est inefficace, en raison de la ressemblance de ces séquences à l’oral (avec une opposition [ə] : [e]). L’impossibilité de sortir d’un cercle vicieux homophonique constitue la source du comique. Les jeux sont encore plus absurdes lorsque la distance sémantique entre le ludant et le ludé est plus importante, comme dans [82], basé sur l’identité phonétique entre le nom de la région administrative et économique de France (*Picardie* [pikardi]) et la réaction émotionnelle à la piqûre de l’épine de la fleur reçue, qui « attaque » le locuteur (*Pique, hardi !* [pikardi]). Cette remarque concerne également le passage [83], où le commentaire à propos du temps qui passe (*si tard* [sitar]) est pris pour le nom d’un instrument (*cithare* [sitar]).

Abordons à présent les substitutions homophoniques *in absentia*. Ce type de jeu, par son caractère fondamentalement équivoque, demeure particulièrement difficile à décoder — d’autant plus que les homophones choisis à la place des termes attendus permettent le plus souvent une lecture cohérente sans recours au décodage. Les exemples analysés révèlent que ces procédés incluent à la fois des substitutions lexicales simples et des jeux fondés sur des allusions culturelles.

Commençons par le premier type, où le jeu consiste à remplacer un mot par son homophone. C’est particulièrement le cas dans les expériences sur l’homophonie, envisagée comme moteur de substitutions lexicales dans la série des aide-mémoires. Même si, dans le cadre des échantillons oulipiens, ces substitutions relèvent uniquement du jeu, leur déchiffrement reste essentiel pour attribuer un sens aux séquences évoquées. Par exemple :

- [84] *Dors, hémi-face au lacis d’eau Docile à sol, femme ire et d’eau*
 [dɔ:remifasolalasilodɔsilasɔlfamiredo]
 (GP, Aide-mémoires : Gamme, ALP, 265) ;

[85] *L'un dit : Marr dit « mer ». Creux — dis-je—divan. Dreux dit : « Sam, Didi ? Manche ! »*

[lɛ̃dimɑ̃rdimɛʁkrødiʒədɪvɑ̃dʁødisɑ̃didimɑ̃ʃ]

(PB, Aide-mémoires : Les mois et les jours, ALP, 266) ;

[86] « *12 que tu sors ?* », « *11 tord de rire* », « *10 putez-vous* »

[du:zkətysə:rõ:ztordəriʁdispytevu]

(O, Aide-mémoires : Comptines traditionnelles, ALP, 266).

De prime abord, ces passages peuvent paraître anodins et dépourvus de tout contenu révélateur ou informatif. C'est justement cette cohérence problématique, accompagnée par les sous-titres suggestifs des *Aide-mémoires* (« Gamme », « Les mois et les jours », « Comptines traditionnelles ») qui suggèrent la présence d'un sens caché des passages. Ainsi, lors d'une lecture minutieuse, le lecteur repère des références dans une suite de syllabes : aux sons de la gamme (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do) dans [84], ou aux jours de la semaine dans [85]. Dans ce dernier exemple, la verbalisation des nombres *12*, *11* et *10* ([du:z], [õ:z], [dis]) vient compléter les syllabes initiales des énoncés suivants : « D'où est-ce que tu sors ? » [duɛskətysɔʁ], « On se tord » [õsətɔʁ], « Disputez-vous » [dispytevu], en remplaçant à l'écrit, respectivement, le pronom relatif « d'où », les pronoms « on » et « se », ainsi que la première syllabe du verbe « disputer ». L'homophonie, dans ces cas, remplit une fonction à la fois ludique et révélatrice en exposant la « duperie » du langage, où le signifiant ne coïncide pas nécessairement avec le sens apparent, dévoilant ainsi les tensions entre oralité et écriture. De plus, encore une fois, au-delà de l'accent mis sur le signifiant, le jeu homophonique constitue également un vecteur de relation entre le créateur et le destinataire du texte.

Quant aux allusions culturelles dans les jeux homophoniques, elles concernent le plus souvent des autoréférences. Dans les fragments suivants, des prénoms ou des noms d'oulipiens sont inscrits dans les phrases, dont la logique interne rend très difficile le décodage du jeu, par exemple :

[87] (...) *Javert se souvient que Valjean lui a sauvé la vie* (...).

[kəvalʒɑ̃]

(GP, La Vie mode d'emploi, 354) ;

[88] (...) *Boriet-Tory boit du Château-Latour* (...).

[dyʃato]

(GP, La Vie mode d'emploi, 353) ;

[89] (...) *une île est un espace clos de berges*.

[klodbɛʁʒ]

(GP, La Vie mode d'emploi, 353) ;

[90] (...) *Rouget de l'Isle était l'auteur du Chant du Départ* (...).
[dyʃã]
(GP, *La Vie mode d'emploi*, 353) ;

[91] (...) *visiter Lucques et Tien-Tsin* (...).
[lyketʃɛn]
(GP, *La Vie mode d'emploi*, 353).

La série de jeux homophoniques proposée dans le chapitre LIX du roman *La Vie mode d'emploi* permet à l'auteur d'appeler respectivement à [87] Jean Queval [ʒãkəval], [88] Jacques Duchateau [ʒa:kdyʃato], [89] Claude Berge [klodbɛʁʒ], [90] Marcel Duchamp [marseldyʃã] et [91] Luc Étienne [lyketʃɛn]. L'identification, au sein de ces énoncés, des séquences syllabiques correspondant aux noms propres ne devient possible qu'à travers une lecture à voix haute. Qui plus est, dans le roman lui-même, aucune indication n'est donnée quant au déchiffrement de ces noms propres, mais le jeu est explicité dans *l'Atlas de littérature potentielle*, dans la section « Apparition hypographique de l'OuLiPo dans *La Vie mode d'emploi* » (1981 : 394-395). Néanmoins, le décodage requiert de la part du récepteur un investissement interprétatif significatif, ce qui est susceptible de renforcer le lien entre l'auteur et son lecteur.

Les opérations fondées sur l'homophonie montrent que « la langue n'est pas un instrument neutre d'échange, ni même un simple objet de manipulation ludique, mais un champ de forces dont la littérature (« lis te ratures ») est le *révélateur* » (Leguay, 2000 : 12). Dans plusieurs fragments des textes étudiés, une lecture double d'un même signifiant « met au jour les doubles fonds du langage qui produisent de l'équivoque, de l'humour, ou du malaise » (*ibid.*, pp. 11-12). L'homophonie constitue ainsi un « engrais » pour les jeux de mots tels que calembours, fables-express, kakemphaton basés sur l'équivoque. L'écart entre l'orthographe et la phonétique françaises renforce davantage l'ambiguïté.

Les exemples montrent aussi qu'au-delà de la création des jeux homophoniques essentiellement ludiques (qui dominent dans le corpus), la figure permet encore de s'interroger sur le degré de conventionnalité des éléments du signe. La modification du signifiant est, pour le fondateur du groupe, mais aussi pour les autres oulipiens, une démarche qui correspond à la fonction phatique du langage visant à maintenir l'attention du lecteur en l'interpellant régulièrement par des énigmes de difficulté variable. Pour cette raison, on peut envisager le rôle supplémentaire de cette figure, qui n'affecte pas seulement l'esthétique du texte, mais aussi la pratique de la lecture et la relation entre l'auteur et le récepteur.

2.1.2.4. L'onomatopée

L'onomatopée est une figure qui permet l'imitation de bruits, naturels ou artificiels (des sons physiques), qui appartiennent à la réalité extralinguistique. Ses effets sont aussi rendus par les différentes parties du discours, y compris les interjections (tels que « boum »), ainsi que les verbes rendant des cris d'animaux (p. ex. « hennir », « bêler ») ou les substantifs dénommant des bruits du fond (p. ex. « claquet ») (Robrieux, 2000 : 77). L'onomatopée peut être envisagée comme un procédé de mimésis, en ce qu'elle cherche à refléter ou à imiter certains aspects du monde réel. En ce sens, cette figure peut permettre de (re)motiver l'arbitraire du signe au niveau de la prononciation. Il importe également de souligner que cette figure est presque toujours conforme au système phonologique de la langue qui la produit, ce qui « prouve que tout son à peu près articulé n'est vraiment naturel qu'en apparence », comme le constate Robrieux (2000 : 77-78).

Bien que l'onomatopée n'occupe pas une place centrale dans notre corpus, on peut observer que, dans la prose oulipienne, l'imitation de bruits peut viser une reproduction réaliste des scènes décrites, soit pour ajouter de l'authenticité au texte, soit, si l'imitation est exagérée, pour produire un effet comique (Robrieux, 2000 : 77).

En ce qui concerne le renforcement de l'authenticité du texte, quelques exemples du corpus montrent que l'onomatopée permet de rendre la marque du doute, de l'hésitation ou d'éclats de rire. Par exemple :

[92] *C'était pour, **heu**, pour quelque chose de, **heu**, d'urgent, (...) **heu** ?*
(JB, Adieu Sidonie, 46) ;

[93] *(...) il faudrait avoir le pinceau de, **auh**, Ingres, disons, le crayon de Flaubert, la plume de, **auh**, Fragonard (...).*
(JB, Adieu Sidonie, 119) ;

[94] ***Ha-ha**, peut-être, **heu-heu**, accepterait-il, **hi-hi**, en effet, **héhé**.*
(JB, La Trinité, 56).

L'utilisation des onomatopées dans la prose vise à transcrire fidèlement le rythme naturel de la parole spontanée. La narration dotée de cette figure devient plus dynamique. Cette capacité place l'onomatopée à l'opposé des jeux précédemment évoqués, lesquels se caractérisent par un éloignement intentionnel du langage naturel. Il convient toutefois de rappeler que même la quête d'authenticité, en littérature, repose fondamentalement sur le travail intentionnel, effectué sur le matériau linguistique qui permet de la récréer.

Quant à cette fonction purement imitative, dans le corpus, on trouve aussi quelques exemples d'imitation de cris d'animaux [95-96] ou de bruits d'objets [97-98], par exemple :

[95] *Pour l'heure, quelques **cui-cui** rares et d'ailleurs inaccessibles, attireraient son attention vers la cime des arbres (...).*

(JB, Rendez-vous chez François, BO11, 227) ;

[96] (...) *on l'avait en revanche surmonté d'un groupe vivant, mobile et pondérable, essentiellement composé d'une jeune vierge drapée dans un rideau de damas rouge; d'un singe savant répondant au nom de Toby, et qui répétait sans cesse : « **Ekk, ekk, ekk** », en battant du tambour (...)*

(JB, Adieu Sidonie, 10) ;

[97] *La moto fit **vroom-vroom**.*

(JB, Adieu Sidonie, 231) ;

[98] *Tout en bas, ça fait « **plouf** ».*

(JB, Rouge grenade, 132).

Les onomatopées visent à restituer le plus fidèlement possible les sons perçus par les personnages. Dans les deux cas, que le son soit transformé en nom commun et intégré à l'énoncé [95] ou qu'il soit cité avec une certaine distance, notamment par l'usage des guillemets [96, 98], l'onomatopée s'inscrit dans une tendance caractéristique du langage populaire, qui privilégie les citations aux descriptions plus élaborées (cf. Robrieux, 2000 : 78). Un tel usage de l'onomatopée témoigne d'un intérêt pour la langue quotidienne et vivante.

Quant au second aspect, l'emploi ludique de l'onomatopée permet de jouer sur la description caricaturale de la réalité. Un exemple célèbre du jeu sur la représentation hyperbolique des bruits de fond, poussé jusqu'au grotesque, est à trouver dans un chapitre des *Exercices de style* de Raymond Queneau, où l'écrivain réduit toute histoire de l'attente à un arrêt de bus à l'imitation des sons émis par le véhicule en question, par exemple « reuh, reuh », « vroutt » et « boum » (Queneau, 1947 : 39). Les rares exemples du corpus, toutefois moins chargés d'onomatopées, montrent que cette figure (entre autres par son emploi intense) peut contribuer à la ridiculisation des situations décrites, par exemple :

[99] *Ça barda. Ça castagna dans la cagna cracra. Ça balafra. Ça alla mal. Ah la la ! Splatch ! **Paf** ! Scratch ! **Bang** ! Crac ! Ramdam astral !*

(GP, What a man, ALP, 215) ;

[100] –*Pardonnez-moi, **chomp-chomp**, je ne sais pas tutoyer les femmes (...).*

– *Ne vous excusez pas, **glou-glou**, moi, c'est parce que j'ai l'habitude (...).*

– *Il me semble que, **crouch-crouch**, on ne se dit pas les mêmes choses en tu et en vous.*

(JB, Adieu Sidonie, 216).

Dans l'exemple [99], l'utilisation de l'onomatopée « pif, paf », réduite en *paf* et juxtaposée à d'autres onomatopées (*bang, crac*) est accompagnée d'autres instruments ayant un potentiel expressif. Ainsi, leur caractère explosif est renforcé par l'emploi des substantifs anglais *splatch* [splatʃ] et *scratch* [skratʃ], et le substantif argotique *ramdam* [ramdam], qui se caractérisent par une forte accentuation consonantique en [tʃ], [k], [ʀ]. L'allitération cacophonique ajoute de l'expressivité aux onomatopées. De plus, leur potentiel expressif est renforcé par l'introduction du rythme produit par l'homéoptote au niveau des finales de verbes bi- et trisyllabiques conjugués au passé simple (*barda, castagna, cracra, balaфра, alla*). En outre, la récurrence du sujet des verbes (*ça*), contribuant d'ailleurs à cette homogénéité vocalique en finales de mots, cadence la phrase par l'organisation de mots courts dans des propositions simples. Tous ces procédés opérant sur la sonorité des mots contribuent au caractère dynamique d'une scène marquée par le mouvement, l'effritement et le chaos.

Dans l'exemple [100], l'onomatopée *glou-glou* [gluglu], ainsi que celles empruntées à l'anglais, dérivées de verbes, *chomp-chomp* [tʃɔmptʃɔmp] et *crouch-crouch* [kɹaʊntʃkɹaʊntʃɪz] ('to chomp' — fr. 'mâcher' et 'to crunch' — fr. 'croquer') reproduisent les sons déplaisants du boire et du manger. Les onomatopées affectent donc l'expressivité du texte, pourtant leur emploi est mis en relation sémantique avec le contenu parlant des règles du savoir-vivre (par exemple : *je ne sais pas tutoyer les femmes*). Cette dissonance entre la théorie sur les règles du savoir-vivre et le comportement grossier du protagoniste produit un effet comique et insiste sur l'hypocrisie de ses paroles.

Les quelques occurrences d'onomatopées relevées dans le corpus ne permettent pas d'établir des caractéristiques d'emploi plus précises, mais elles révèlent néanmoins le potentiel expressif de cette figure. Leur utilisation confère au récit une vitalité accrue, autorise l'expression de sentiments ou la reproduction de sons réels, et met en évidence une dimension du discours souvent négligée dans un ensemble dominé par des expériences à forte technicité et des jeux formels.

2.1.2.5. La mimologie

Au sein de l'onomatopée, Robrieux distingue aussi la mimologie, qui reproduit « dans la graphie les particularités orales des personnages » (Robrieux, 2000 : 78). Il s'agit des accents régionaux, du bégaiement ou du zéaiement. Les rares exemples du corpus révèlent qu'elle contribue avant tout à des effets comiques, par exemple :

[101] (...) **ze** *zouera* du violone (...).
(GP, *La vie mode d'emploi*, 573);

- [102] – *Six grès que z'ai !*
(GP, Les horreurs de la guerre, LP, 110) ;
- [103] *Oooh, dit l'alchimiste devenu soudain pâle et bègue, un cheche, un vaval... un cheval... (...).*
(RQ, Les Fleurs bleues, 139) ;
- [104] (...) *d'un embrigadement co,co, collectif (...).*
(JB, Adieu Sidonie, 193) ;
- [105] (...) *une femme en automobile avec avec un pantalon de daim un chandail de tergal roulé des des chaussures (...).*
(JB, Adieu Sidonie, 109).

On observe que son rôle est réduit à la reproduction des défauts de prononciation. Dans [101] et [102], la substitution du pronom sujet *je* (*j'*) par la forme *ze* (*z'*) sert à imiter les difficultés liées à la prononciation correcte dues au placement de la langue trop près des incisives. Il en est de même pour l'imitation du bégaiement dans [103-105], concrétisée par la répétition saccadée des deux syllabes du nom d'animal bisyllabique « cheval » (*un cheche, un vaval*), de la première syllabe de l'adjectif « collectif » (*co,co, collectif*) ou de la préposition (*avec*) et de l'article indéfini (*des des*).

Malgré le potentiel comique important de cette figure, qui permet de caricaturer la parole, elle joue un rôle marginal dans les textes étudiés. Néanmoins, la mimologie apporte une touche expressive à la narration et s'inscrit clairement dans une recherche ludique de l'authenticité dans la prose.

Bilan du sous-chapitre 2.1.

Dans le cadre de ce sous-chapitre, nous avons entrepris d'examiner la contribution des procédés opérant sur les sonorités au modelage de la prose oulipienne. L'analyse du corpus a permis d'identifier un ensemble d'environ six cent trente unités fondées sur ce type de jeu. Bien que toutes les figures recensées participent au façonnement de la prose oulipienne, elles ne jouent pas un rôle équivalent et se caractérisent souvent par une distribution inégale ou une intensité expressive variable. Les données recueillies permettent ainsi de nuancer la place qu'occupent ces procédés dans la prose étudiée, où l'exploration méthodique des ressources de la langue se conjugue avec une recherche constante d'effets ludiques.

Ainsi, la figure la plus fréquemment exploitée est la paronomase, avec environ deux cent cinquante unités. Dans les textes étudiés, elle est utilisée de manière systématique pour introduire des substitutions lexicales ludiques, suggérer des relations inattendues entre les

signifiants ou encore encoder des allusions culturelles. Loin de se réduire à un simple jeu verbal, elle remplit une fonction poétique essentielle : elle ouvre le langage à des associations non conventionnelles et suscite souvent des interprétations multiples. Le travail sur la proximité phonique entre les mots témoigne de la passion des oulipiens pour l'exploration des virtualités du signifiant. Qui plus est, la paronomase contribue ainsi à la dimension ludique des textes, tout en sollicitant le lecteur en l'amenant à participer activement à la lecture et au déchiffrement du jeu.

L'allitération apparaît aussi comme l'une des figures les plus productives du corpus, avec près de cent cinquante occurrences. Elle contribue notamment à la dynamique interne du récit, mais également à la coloration des descriptions. N'oublions pas que l'allitération reste néanmoins tributaire de la lecture interprétative qui est forcément subjective. Son emploi témoigne cependant d'une sensibilité poétique des auteurs qui utilisent les ressources figurales pour ajouter implicitement, à travers des arrangements consonantiques de leurs énoncés, une touche sensible.

Les procédés, tels que l'homéoteleute et l'homéoptote, représentent ensemble environ quatre-vingts unités. Leur apport au rythme de la prose oulipienne est notable, dans la mesure où ils introduisent dans leurs textes des formes de rime généralement absentes des textes narratifs traditionnels. Le retour systématique des mêmes suffixes crée une symétrie phonétique, morphologique et parfois syntaxique, mettant en valeur des structures d'ordre supérieur comme le parallélisme ou l'énumération. L'accumulation de ces finales identiques intensifie l'expressivité des passages concernés et peut même conduire à des effets hyperboliques ou grotesques, lorsque la récurrence sonore est exploitée à l'extrême.

L'assonance joue un rôle plus limité dans le corpus, avec moins de cinquante occurrences. Son effet repose principalement sur la création d'un rythme interne fondé sur le retour des mêmes voyelles, ainsi que sur l'établissement de rimes vocaliques en fin de mot. La réception de cette figure dépend fortement d'une lecture attentive, voire orale, néanmoins, lorsqu'elle est repérée, l'assonance contribue à accroître la coloration poétique des passages et à introduire un décalage stylistique entre la forme élaborée et le contenu banal du message souvent exploité à des fins humoristiques ou ironiques.

Les jeux fondés sur l'homophonie, bien que moins nombreux (environ trente unités), jouent un rôle particulièrement significatif. Ils permettent d'explorer les doubles sens, de créer des équivoques ou de mettre en lumière les « doubles fonds du langage ». L'homophonie alimente également divers jeux de mots caractéristiques de l'écriture oulipienne, tels que les calembours ou les fables-express. Le recours à cette figure s'inscrit dans une démarche qui ne

viser pas uniquement l'effet ludique, mais aussi la mise à l'épreuve du lecteur, régulièrement interpellé par des ambiguïtés. Par ce biais, la figure influe autant sur l'esthétique textuelle que sur la dynamique de lecture.

Enfin, les onomatopées et la mimologie, quoique marginales (respectivement environ quarante et trente occurrences), révèlent un potentiel expressif notable. Leur présence confère vitalité et expressivité au récit. Même si leur fonction reste secondaire dans un ensemble dominé par des jeux formels plus complexes et techniques, ces figures participent à une recherche ludique d'authenticité qui n'est pas évidente dans le discours autour de la littérature oulipienne.

2.2. Les procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots

Dans ce sous-chapitre, nous nous intéressons aux opérations qui modifient ou mettent en jeu la structure morphosémantique des mots, soit par

l'interversion ou la suppression de lettres ou de syllabes, soit par un télescopage, soit par l'emploi de mots de familles proches, soit par une modification grammaticale des occurrences d'un mot ou bien par l'agencement de mots dans une phrase de façon à en faire une même lecture dans les deux sens³⁶ (Ricalens-Pourchot, 2019 :155).

Ces mécanismes contribuent aux créations insolites, ainsi qu'aux jeux avec la forme des mots. Nous proposons de les analyser en deux sections :

- dans la première (2.2.1.), nous nous référons aux opérations métaplasmatiques contribuant à la création des formes nouvelles qui : d'un côté, permettent d'imiter les fautes commises par les locuteurs (le pataquès et le malproprisme), et qui, d'un autre côté, contribuent aux innovations lexicales d'auteur à proprement parler (les néologismes de forme s'inscrivant dans les matrices lexicogéniques élaborées par Jean-François Sablayrolles, 2019³⁷) ;
- dans la seconde (2.2.2.), nous décrivons les procédés focalisés autour de la ressemblance et de la dissemblance qui sont à observer : d'un côté, entre deux occurrences d'une même forme prise dans des sens différents (la diaphore et

³⁶ En parlant des jeux morphologiques, l'auteure citée énumère aussi : anagramme, contrepèterie, lipogramme, aphérèse, apocope, mot-valise, verlan, apophonie, dérivation, palindrome, polyptote (Ricalens-Pourchot, 2019 : 154). Ces jeux ne se recouvrent pas entièrement avec ceux que nous aborderons dans ce travail, mais ils relèvent en partie des mêmes catégories ou processus.

³⁷ Nous incluons dans ce groupe d'éventuelles modifications classées par Robrieux comme contractions, extensions, déplacements (Robrieux, 2000 : 80-82) là, où elles s'inscrivent dans les cadres néologiques.

l'annomination), et de l'autre côté entre les unités issues de la même famille, dont le rapprochement morphologique contraste le plus souvent avec l'effet d'opposition résultant du contexte de leur emploi (le polyptote et la dérivation).

2.2.1. Les opérations métaplasmatiques

Cette section est consacrée aux différents types de métaplasmes, c'est-à-dire aux altérations portées au niveau du mot, l'écartant intentionnellement de la norme (2.2.1.1.) ou résultant en la création d'unités nouvelles (2.2.1.2.). Les figures auxquelles nous nous référons sont organisées autour des opérations de l'adjonction, de la suppression ou de la permutation³⁸ des phonèmes, des syllabes et des lettres, ainsi que des morphèmes grammaticaux et lexicaux. Devant la diversité des exemples, nous tenterons d'observer quels sont les motivations et les effets de ces interventions et de commenter la manière dont elles orientent la réception du message.

2.2.1.1. Le pataquès et le malproprisme

Nous examinerons ici deux figures voisines, dont l'expression repose sur la reproduction caricaturale des erreurs commises par les locuteurs lors d'une prononciation saccadée, précipitée et imprécise.

La première figure, le pataquès, consiste en la déformation d'un mot, en général due à l'ignorance (Robrieux, 2000 : 62). Elle sert à imiter une faute de liaison typique de la parole quotidienne ou à parodier les erreurs commises, par exemple, par les enfants.

La seconde opération, le malproprisme, consiste en emploi des barbarismes, des « régionalismes patoisant » (*ibid.*, p. 63) ainsi qu'en la reprise des fautes de grammaire commises par des personnes qui veulent paraître plus cultivées (*ibid.*).

Les deux procédés, non évidents et rarement inclus dans le répertoire des figures, en affectant le texte littéraire, semblent avoir deux objectifs principaux : l'un, de reproduire la langue courante en intégrant ses déviations, ses fautes et ses irrégularités — inspirantes pour les oulipiens —, et l'autre, d'introduire un ton comique dans la littérature potentielle.

³⁸ Les procédés énumérés ici font partie des techniques développées par le Groupe μ (1970). Ces termes définissent aussi les vecteurs des opérations auxquelles nous nous référons en suivant la logique de Robrieux. C'est la raison de notre décision de remplacer le nom « créations » de Robrieux par ce nom plus technique des métaplasmes et de se référer à ces opérations dans notre description.

Commençons par les exemples du recours au pataquès par la prothèse, c'est-à-dire par l'adjonction d'un phonème au tout début d'un mot (Robrieux, 2000 : 81). Elle permet de reproduire les fautes fréquentes des liaisons excessives, par exemple :

[106] *À moi-z-aussi, il m'a parlé.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 51) ;

[107] (...) *j'ai z'énormément réfléchi* (...).
(JB, Adieu Sidonie, 70).

Ces extraits rendent compte de l'hypercorrection consistant à introduire une liaison non motivée entre deux voyelles : dans [106], entre le pronom tonique *moi* et l'adverbe d'égalité *aussi* ([mwazosi] au lieu de [mwaosi]), et dans [107], entre la forme fléchie du verbe « avoir » et l'adverbe d'intensité *énormément* ([zeenɔʁmemã] au lieu de [zeenɔʁmemã]). La prothèse, généralement employée pour faciliter la prononciation de voyelles adjacentes, est fréquemment utilisée dans la langue courante sans qu'une contrainte phonétique la justifie réellement. Sa reproduction dans les répliques des personnages vise à renforcer l'authenticité de leur énonciation spontanée et naturelle. N'oublions pas, cependant, que son emploi littéraire reste avant tout ironique.

Le pataquès, dans une acception élargie, peut être aussi basé sur la suppression d'un élément par syncope. Son usage est souvent systémique et permet de restituer le rythme du parler quotidien qui respecte les règles de l'économie langagière. Ainsi, la suppression peut se manifester lors de l'élocution saccadée, hachée. Dans les exemples suivants, tel est le contexte de la réduction des syllabes intérieures dans les groupes : « je me demande » raccourci à *je mdemande*, « s'il vous plaît » réduit à *siouplait* ou « peut-être bien que oui, peut-être bien que non » noté *ptêt' ben qu'oui, ptêt' ben qu'non* :

[108] *Maintenant... je mdemande si... je mdemande... Enfin quoi, elle s'appelle bien Lamélie ?*
(RQ, Les Fleurs bleues, 79) ;

[109] *Hé là, hé, là, pas si vite, siouplait, fit l'autre avec un frémissement d'horreur.*
(JB, Adieu Sidonie, 177) ;

[110] *Ptêt' ben qu'oui, ptêt' ben qu'non, prenez garde !*
(JB, Adieu Sidonie, 109).

Outre la réduction des syllabes internes, la syncope peut parfois provoquer l'agglutination de mots distincts en une unité graphique, par exemple :

[111] *Ils payèrent, remercièrent, sourirent, dirent « salut », et repartirent du côté de Vert-Menthe, ousqu'ils pensaient que J. B. s'en était allé.*
(JB, Adieu Sidonie, 97).

On relève également, dans ce contexte, des cas de l'usage récurrent, quoique peu novateur, de l'aphérèse, par exemple :

[112] – **'Cune** idée.
(JB, Adieu Sidonie, 120) ;

[113] – **'erci**, lui fut-il répondu, à peu près uniformément.
(JB, Adieu Sidonie, 154).

Ces opérations n'entraînent cependant pas l'émergence de nouveaux sens. Il ne s'agit que de l'imitation de déformations populaires et plaisantes. La productivité de ces modifications semble donc plutôt faible, mais la figure rend compte des nuances typiques de la parole naturelle.

Le pataqués par la déformation des mots peut être aussi fondé sur la manipulation des consonnes, qui vise à faciliter la prononciation des mots. Ce type de jeu a été souvent pratiqué par Queneau dans ses romans préoulipiens (par exemple, dans *Saint-Glinglin* [1948] et *Le Chiendent* [1933]), où l'on trouve des unités telles qu'*osscurité* au lieu d'« obscurité » ou *ekcétéra* remplaçant « etcetera ». Les exemples du corpus montrent que cette dernière forme est aussi systématiquement reprise et reformulée par la permutation des consonnes [t] et [k], par exemple :

[114] *Dans la chapelle suivante, la figure d'un loup aux yeux de diamant noir rappelait l'aventure miraculeuse d'une petite fille, appelée Clotilde Zinner, qui, un jour, dans les bois, exétéra.*
(JB, Adieu Sidonie, 137) ;

[115] *Que si, un jour, vous sentez la nécessité de, exétéra, il sera bien temps de vous y mettre.*
(JB, La Trinité, 185).

La récurrence considérable de cette forme erronée semble faire partie d'un code interne des ouvrages, au point qu'elle se lexicalise en quelque sorte en leur sein. Le recours au pataqués relève d'une volonté de restituer la langue vivante dans la prose, tout en opérant une mise à distance ironique de l'usage inapproprié de termes employés par des locuteurs peu instruits.

Quant au malproprisme, un exemple représentatif de cette figure réside dans l'usage de formes non attestées, dérivées de manière intuitive à partir de modèles préexistants. Les effets comiques de ce type de formations pseudosavantes apparaissent dans les énumérations au moyen d'adjectifs ordinaux « prétendus », par exemple :

[116] (...) *primo*, il est vigneron dans la plaine de Gassin; *deuxio*, il est un vieil ami de Martin Clément (bien qu'il l'ait un peu perdu de vue depuis quelques

mois); **troisio**, il a trouvé tout à fait remarquable la conférence du matin;
quarto, je ne sais plus.
(JB, Rouge grenade, 189);

[117] *Primo* : il y a donc des gens qui écrivent « pour anniélé Imond »? Je trouve ça stupéfiant. **Deuxio** : de quel monde s'agit-il ? Tout le monde ne s'emmielle, ni se distrait de la même façon. **Troisio** : puisque je suis mon lecteur préféré, il va nécessairement s'agir des lecteurs qui me ressemblent.
(JB, Rouge grenade, 126).

Dans ces citations, au lieu de « secundo » et « tertio » en latin (s'inscrivant dans la suite logique de *primo*), l'auteur invente les formes *deuxio* et *troisio*, qui sont des hybrides français-latins par la synthèse des paires : « deuxièmement » — « secundo » et « troisièmement » — « tertio ». L'emploi des adjectifs déformés rend compte du recours au latin pour paraître plus cultivé, mais prouve aussi la créativité potentielle des utilisateurs moyens de la langue, tout en produisant un effet comique.

La portée stylistique de l'imitation des erreurs fonctionnant comme un contrepoint à la préciosité du registre soutenu adopté par les locuteurs cultivés peut aussi être observée dans les cas de fautes résultant de l'inadaptation du verbe à son sujet, par exemple :

[118] *Je sommes iroquoise, dit-elle, et je m'en flattons.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 38);

[119] *Je préférons l'eau pure.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 21).

Dans les deux cas, la forme verbale de la première personne du pluriel (*sommes*, *flattons*, *préférons*) remplace celle de la première personne du singulier, requise par le sujet de l'action. Selon Robrieux, cette substitution des formes illustre une tendance de l'imitation du discours des gens des classes supérieures par les représentants des classes inférieures (Robrieux, 2000 : 63). La reproduction des fautes vise essentiellement à tourner en dérision une parole marquée par une prétention à la supériorité.

Le pataquès et le malproprisme jouent un rôle important dans les textes étudiés, compte tenu de l'intérêt des auteurs pour le français vivant. Les auteurs miment des fautes dues à l'ignorance ou à l'empressement des protagonistes. Il est pertinent de noter le caractère controversé de ces figures, décrites par Robrieux, mais omises dans les dictionnaires et répertoires consacrés aux figures de style. Bien qu'elles imitent des fautes et des comportements langagiers authentiques, elles sont des figures très techniques, basées sur la logique et des schémas concrets. Les exemples analysés montrent que ces procédés présentent

une valeur stylistique et témoignent de la souplesse du langage. Ils sont également porteurs d'un grand potentiel comique.

2.2.1.2. *Le néologisme*

La création de mots nouveaux peut être à la fois un moyen pragmatique découlant du besoin de dénommer des phénomènes nouveaux dans un monde qui évolue, ou de transmettre un message de façon synthétique. Elle est également employée à des fins individuelles et pour des motivations subjectives, par exemple afin d'ajouter à l'énoncé de l'expressivité ou de jouer avec les mots. Toutefois, en parlant des créations oulipiennes, conscientes et ciselées, il est nécessaire de se référer au concept de la néologie littéraire, plus particulièrement aux créations d'auteurs (Sablayrolles, 2019 : 206), qui constituent un sous-type des innovations lexicales. La littérature leur « promet » une longévité particulière (*ibid.*, p.204), car les néologismes d'auteur sortent sporadiquement du contexte littéraire et sont exceptionnellement réemployés dans le discours quotidien. Pour cette raison, elles sont rarement sujettes à l'usure ou à l'altération de leur portée expressive. Or, les néologismes littéraires, « délibérés, frappants, destinés à produire un effet stylistique particulier » (Bacry, 1992 : 274), n'ont qu'une faible valeur utilitaire. Ils remplissent « une fonction essentiellement esthétique » et « ne serviraient à rien d'autre qu'à enjoliver l'expression » (Sablayrolles, 2019 : 92). Mais ce sont eux qui enrichissent la prose oulipienne en surprenant le lecteur, en l'obligeant à se pencher sur la forme même et à réfléchir sur la souplesse de la langue.

Comme les créations auxquelles nous nous référerons résultent rarement d'un besoin objectif de la dénomination, et plutôt répondent au besoin individuel et subjectif de la renomination³⁹, elles gardent leur statut de néologismes, n'entrant jamais (ou très rarement) dans le lexique communément employé. Leur emploi permet néanmoins de satisfaire plusieurs objectifs, entre autres étendre les domaines d'application d'une base lexicale donnée, représenter ou symboliser des choses rares, et garder dans la langue ce qui serait autrement irrémédiablement perdu (*cf.* Sablayrolles, 2019 : 94).

Étant donné la complexité du problème et le caractère très général de la description de cette figure dans les dictionnaires ou chez Robrieux, en analysant le corpus, nous avons suivi la classification des procédés lexicogéniques proposée par Sablayrolles (2019 : 127), qui reprend la division de la néologie en la néologie de sens, la néologie de forme et les emprunts.

³⁹ *Cf.* Sablayrolles (2007), « Nomination, dénomination et néologie : intersection et différences symétriques » in *Neologica : revue internationale de la néologie*, 2007, 1, pp.87-99.

Plus précisément, il conçoit deux matrices générales : internes (deux premiers cas) et externes (les emprunts). Au sein de la matrice interne, Sablayrolles distingue les procédés :

- morphosémantiques, parmi lesquels le procédé de la construction, qui englobe l’affixation, la flexion et la composition, ainsi que les procédés de l’imitation-déformation tels que l’onomatopée, la fausse coupe, la paronymie, le redoublement et le défigement syntaxique ;
- syntactico-sémantiques, qui regroupent les procédés du changement de fonction, tels que la conversion, la conversion verticale, la déflexivation, le combinatoire syntaxique ou lexicale et les procédés du changement de sens qui englobent la métaphore et la métonymie ;
- purement morphologiques, qui concernent la réduction de la forme comme la troncation, la siglaison et l’acronymie ;
- et phraséologiques, qui comportent la création d’expressions et le détournement.

En adoptant cette typologie à notre étude et au corpus, nous analyserons, dans cette section :

- dans le cadre des matrices morphosémantiques par la construction — les procédés de la préfixation et de la suffixation, ainsi que ceux de la déformation (dans ce groupe, quelques modèles de l’adaptation des emprunts en français compléteront la description) ;
- au même niveau, on discutera aussi des procédés par la composition — la composition *sensu stricto* ou par la substitution, ainsi que la mot-valisation, la factorisation et la compositation ;
- au sein des matrices syntactico-sémantiques — les procédés du changement de fonction par la conversion horizontale et verticale ;
- au niveau des matrices phraséologiques — un détournement dans le déchiffrement du sigle.

Dans notre description, nous suivrons l’ordre des procédés énumérés ci-dessus.

Commençons par des exemples de la préfixation. Bien qu’elle soit rarement appliquée par les auteurs dans la prose oulipienne, il est cependant possible d’observer quelques tendances dans ses emplois. Citons quelques préfixes les plus productifs :

– *ultra-*, signifiant « au-delà de »⁴⁰ qui sert à fournir un intensif aux adjectifs, par exemple « matinal », où, par rapport à la base adjectivale, il fonctionne comme un adverbe (Izert, 2011 : 539) et met en évidence (sans doute de façon quelque peu hyperbolique compte tenu de l’emploi du néologisme dans le contexte de cette phrase) un caractère extrême dans l’habitude de se lever aux aurores :

[120] *Des membres **ultramatinaux** d’un club sportif pratiquent l’aviron.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 141) ;

– *archi-* qui marque le degré intensif absolu indéterminé dans des créations de circonstance (Izert, 2011 : 537), ajouté par exemple à l’adjectif « mort » insistant ainsi de façon *quasi* grotesque (en raison de la nature de l’adjectif de base, non susceptible de degré de comparaison) sur l’état posthume du personnage :

[121] *Mais il n’y trouva nul occupant, hormis Albin qui baignait dans son sang, **archimort**.*
(GP, La disparition, 191) ;

– *anti-*, qui porte une idée opposée à celle exprimée par la base, par exemple par l’adjectif « loquace » :

[122] *Simon l’**antiloquace** fit hou-hou dans ses mains et partit au galop vers la limite de la forêt.*
(JB, Adieu Sidonie, 116) ;

– *anté-*, qui exprime l’antériorité, s’accôle à des adjectifs, par exemple « prandial », et permet de préciser l’horaire des promenades ayant lieu avant le repas :

[123] *Non, j’ai faim. L’heure du déjeuner approche. Je vous prie de m’excuser, je vais continuer ma promenade **antéprandiale** dont je n’ai pas achevé le circuit.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 29) ;

– *ex-*, qui se réfère à l’antériorité et, ajouté à l’adjectif « futur », permet d’introduire le paradoxe résultant de l’opposition entre le sens du préfixe et celui de la base dérivative dénotant l’avenir :

[124] *Tory (...) se consacra avec une noble ostentation aux pauvres **ex-futurs** réfugiés.*
(JD, Zinga huit, 197) ;

– *post-*, qui indique la postériorité et, collé au substantif « sentiment », contraste avec le substantif « pressentiment » :

⁴⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/ultra-> (consulté le 20.03.2025).

[125] *J'avais le pressentiment que je la reverrais. Je veux dire : j'ai le **post-sentiment** que j'avais le pressentiment, exétera.*

(JB, Adieu Sidonie, 192) ;

– *co-*, qui ajoute l'idée de réunion, de communauté et, collé au substantif « amoureux », souligne de manière tautologique la réciprocité du sentiment ; d'ailleurs, la répétition insistante de l'idée par la préfixation *a*, dans ce cas, une fonction plutôt comique :

[126] (...) *ainsi, l'on rencontre des **co-amoureux**. On se met alors à parler un langage commun code, chiffre, fait de mots de passe, de signes et de citations.*

(JB, La Trinité, 13).

Les préfixes latins présentés ajoutent notamment de l'intensité aux bases dérivatives, servent à déterminer le contexte temporel ou portent l'idée d'opposition. Leur emploi peut certes introduire une idée inédite, mais, le plus souvent, le néologisme ne paraît pas véhiculer un sens véritablement nouveau. Il tend plutôt à ajouter une nuance sémantique spécifique, notamment d'ordre ludique, qui dans le contexte et par la jonction des éléments stylistiquement incompatibles, produit avant tout des effets comiques (*cf.* Kacprzak, 2019 : 190).

Les mots nouveaux sont souvent aussi créés par l'ajout d'un suffixe. Il faut noter que la majorité des suffixations entraînent un changement de catégorie grammaticale de la base dérivative, mais nous citerons également quelques exemples où l'opération assume une fonction intracatégorielle.

En ce qui concerne le changement de catégorie grammaticale, on note que les verbes sont dérivés de l'acronyme Oulipo, par l'ajout des suffixes *-oter* et *-ouiller*, à valeur fréquentative et itérative, et *-ifier*, qui exprime une transformation. Collés au nom du groupe, ils mettent l'accent sur l'activité dynamique et engagée des oulipiens :

[127] *Cela ne ferme point la porte aux substantifs et aux verbes, si besoin est: **oulipoter**, **oulipotifier**, **oulipotouiller**, oulipotence, oulipoture, oulipotume, oulipotation, processus oulipotif (...).*

(JB, Genèse de l'Oulipo, 68).

Dans ce cas, puisque l'acronyme est terminé par la voyelle (*o*) et les terminaisons qui y sont accolées commencent par des voyelles, notons que, dans toutes ces créations, la consonne *t* « euphonique » est ajoutée pour faciliter la prononciation des mots dérivés. La même remarque s'applique également aux exemples [128] et [132]. La recherche de la forme verbale nouvelle donne l'occasion d'éviter l'emploi de verbes conventionnels et « dispense » les

auteurs de recourir aux périphrases, qui altèrent fréquemment le sens et l'expressivité de la base dérivationnelle.

Les adjectifs sont aussi créés grâce à la suffixation, bien que, dans notre corpus, ce modèle est plus rare. Citons quelques exemples créés par l'ajout des suffixes suivants :

– *-if*, permettant de qualifier celui qui accomplit le procès exprimé par la base, forme un adjectif *oulipotif* dérivé de l'acronyme du nom du groupe et se référant aux travaux exercés par les oulipiens :

[128] (...) *processus oulipotif* (...).
(JB, Genèse de l'Oulipo, 68) ;

– *-able* qui sert à former des adjectifs à partir de verbes et exprime la possibilité, qui sert à créer l'adjectif *rêvable* qualifiant ce qui peut être rêvé et formé à partir du verbe adjacent, conformément au schéma marqué par le soulignement :

[129] *Cette musique est belle, oui, et comme le spectacle manque un peu d'intérêt, tout cela laisse le loisir de rêver. D'oublier et de rêver. Oublier oubliable, rêver le rêvable, occupations bien vulgaires en définitive, et bien faciles, au sein d'une cathédrale la plus belle du monde, au son d'une musique la plus émouvante du monde.*
(JB, La Trinité, 195) ;

– *-ien* exprimant l'idée d'origine, d'appartenance ou d'agent, par exemple dans l'adjectif *annovigintien* qui résulte d'une opération encore plus complexe : tout d'abord, la composition basée sur deux mots empruntés au latin — le substantif « anno » (fr. 'an') et l'adjectif numéral « vinti » (*viginti*, fr. 'vingt'⁴¹) est effectuée, sans doute pour exprimer un sens d'« annorum viginti » ('âgé de vingt ans'). En second lieu, la composition en latin est « adaptée » au français par l'ajout du suffixe *-ien* (d'ailleurs d'origine latine) afin de créer un adjectif. Le contexte permet de déduire que l'adjectif qualifiant le *désespoir* détermine en fait l'âge de celui qui éprouve ce sentiment (un jeune homme de vingt ans) :

[130] *Le désespoir, fi donc, ce désespoir-là, **annovigintien** mais impérissable, vous ne savez pas ce que vous dédaignez.*
(JB, La Trinité, 67).

On observe, dans cette catégorie aussi, quelques rares cas de la dérivation des adverbes de noms, par l'ajout du suffixe *-ment*, comme dans le fragment suivant :

[131] *On se bisa, car c'était la coutume, et je me serrai contre Valentine, parce que nous avons peu de place et parce que c'est elle que j'aimais le mieux. Nous*

⁴¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/vingt> (consulté le 20.03.2025).

*commencions à deviser **collégiennement**, sur, mettons sur le dernier film de Bergman (Ingmar, pas Ingrid), lorsque s'approcha de nous le grand David.*
(JB, La Trinité, 177).

La suffixation permet l'introduction de l'adverbe qui définit la manière dont se déroule une conversation. La forme sert à synthétiser le sens du groupe « de manière collégienne », qualifiant un comportement un peu naïf ou insouciant des jeunes gens.

Passons à la suffixation qui n'entraîne pas le changement de la catégorie grammaticale. Il s'agit notamment de noms qui sont souvent dérivés d'autres noms (ou d'un acronyme [132]). Étant donné la forte hétérogénéité des suffixes et l'absence de régularité dans leur emploi, seuls quelques exemples seront ici retenus à titre illustratif, par exemple :

– *-ence, -ure, -tion, -tume* formant des noms abstraits d'action ou de résultat, qui permettent par exemple à la formation des substantifs *oulipotence, oulipoture, oulipotation, oulipotume* désignant les pratiques ou activités oulipiennes :

[132] *Cela ne ferme point la porte aux substantifs et aux verbes, si besoin est: oulipoter, oulipotifier, oulipotouiller, **oulipotence, oulipoture, oulipotume, oulipotation**, processus oulipotif (...)*
(JB, Genèse de l'Oulipo, 68) ;

– *-ade* utilisé pour créer des noms d'actions, par exemple *OuLiPiade* avec le remplacement de la voyelle *o* par *i*, et présentant une relation paronymique avec *olympiades* :

[133] *Autre point : cette année est une année Olympiades. Et pourquoi pas **OuLiPiades** ?*
(JB, Genèse de l'Oulipo, 231) ;

– *-esse* permettant de dériver féminin de noms masculins qui, ajouté à « challenger » propose une forme féminine de l'anglicisme, *challengeresse* :

[134] *La victoire d'Irène, sanctionnant sa défaite, avait déterminé des rapports quelque peu tendus entre les deux **challengeresses**.*
(JB, Rouge grenade 155) ;

– *-cide* désignant des agents qui portent atteinte par une action destructive à la vie des organismes vivants qui forme le substantif *hérissonicide* signifiant sans doute « assassin de hérissons » :

[135] *Le conte profite de l'occasion qui lui est fournie pour s'élever une fois de plus avec vigueur contre le **hérissonicide**, dont se rendent coupables les automobilistes sur les routes de France.*
(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7, 135).

En restant au niveau de la même matrice, passons aux exemples de la composition retenus dans les textes analysés. La composition *sensu stricto* permet de souder deux lexies dont les sens individuels contribuent au sens commun du néologisme. Cette opération permet non seulement d'enrichir le lexique dénommant des phénomènes complexes, mais aussi de condenser l'expression des idées portées en une unité. Le corpus révèle que les substantifs prévalent sur autres catégories, mais on trouve aussi quelques exemples d'adjectifs composés. Notons aussi que les unités varient en fonction du degré de la « fusion » des composants : on observera donc des compositions de mots liés par le trait d'union et celles dont la soudure en une unité graphique exige des modifications morphologiques plus ou moins importantes.

Commençons par les substantifs composés, dont les éléments constitutifs sont liés par le trait d'union, par exemple :

[136] *Vous vous donnez trop d'importance. Vous attachez trop de prix à vos petites **obsessions-ambitions-opérations**. Vous prenez tout à tout le monde.*
(JB, La Trinité, 184).

Les trois noms « obsessions », « ambitions » et « opérations » semblent être liés de manière assez lâche sur la base d'une relation de cause et effet. Le substantif créé, en accumulant les significations de trois composants, dénomme potentiellement le comportement productif (*opérations*) dû à une ambition (*ambitions*) démesurée (*obsessions*). Néanmoins, outre la complexité des motivations du comportement dénommé, il semble aussi que la ressemblance morphologique des composés est importante. La jonction homéotéleutique des trois noms suffixés en *-ion* garantit une certaine harmonie de la forme nouvelle (cf. la section 2.1.2.1.).

Le sens compositionnel d'un composé semble plus « stable » lorsque les éléments sont soudés et forment une unité graphique, par exemple :

[137] (...) *que tout le monde sorte, croyants et incroyants, croquants et claquedents, pour le croquemitaine que je suis, **croquemignon**, **croqueminette**.*
(JB, La Trinité, 225).

Les deux dernières invectives mises en gras sont construites sur le modèle du substantif péjoratif *croquemitaine* souligné. Ainsi, le moule productif : la forme verbale « croque-» + substantif, sert à créer les noms nouveaux par la soudure des substantifs « mignon » et « minette ». Quant à leur sens, le contexte permet d'assumer que les deux néologismes reprennent le sens du *croquemitaine*, se référant à un tyran sévère et terrifiant, en ajoutant quelques détails sur la cruauté discrète de ce personnage. En dehors de leur signification proche, on peut aussi observer une relation de ressemblance phonétique à dominante

cacophonique ([krɔkmitɛn] : [krɔkmiŋɔ̃] : [krɔkminɛt]) entre ces trois compositions (cf. la section 2.1.1.2.). Elle ajoute de l'expressivité à la phrase et pourrait d'ailleurs être une des raisons de leur formation. Qui plus est, Doppagne commente la tendance qui est à observer ici : les oulipiens adorent « se lancer dans une série de mots plus ou moins synonymes, s'échauffer, trouver une forme nouvelle qui, le plus souvent, se situe au milieu ou à la fin d'une cascade de termes » (Doppagne, 1973 : 105).

Une telle création demande parfois des modifications morphologiques des composants. Les adjectifs constituent le second groupe des composés, dont les éléments constitutifs subissent des modifications orthographiques, par exemple :

[138] *Ce fut pour apprendre le départ **matinocrépusculaire** de sa dame de cœur, dans la petite Spring Siata, et vers une direction inconnue.*
(JB, Adieu Sidonie, 22).

Dans ce cas, la prothèse en *-o-* contribue à la soudure euphonique du nom « matin » et de l'adjectif « crépusculaire ». L'opération a pour but de synthétiser l'expression et résulte en création de l'adjectif insistant sur le fait que le départ a lieu très tôt.

Au sein des compositions, Sablayrolles distingue le procédé par la substitution, qui consiste à « remplacer un segment de lexie (morphème ou non) par un autre avec lequel il entretient des relations sémantiques » (Sablayrolles, 2019 : 153). Sa valeur ajoutée réside dans le fait que le sens du mot nouveau doit être interprété en relation avec le mot original. Le corpus révèle que la substitution contribue notamment à la formation des noms, par exemple :

[139] *Non, mais des ouvrages dont les auteurs ont raconté, sans le savoir, une histoire précédemment vécue. Remarque bien que cette situation reprend le cas, très intéressant des prophéties par **posticipation**. Si les travaux des historiens étaient rédigés dans une langue suffisamment obscure, on les prendrait aisément pour des prédictions, car l'histoire est un éternel recommencement (...).*
(JB, Adieu Sidonie, 58) ;

[140] *C'est du rapt ! de l'**adulte-nappigne**⁴² !*
(RQ, Les Fleurs bleues, 249).

Le premier néologisme est basé sur la dérivation régressive qui consiste à supprimer *anti-* du substantif « **anticipation** » et à le remplacer ensuite par le préfixe *post-*, qui apporte un sens contraire par rapport au préfixe supprimé. L'exemple offre un jeu sur l'actualisation du sens du nom *prophéties* souligné par l'adjectif néologique, qui ne traduit pas de concept de

⁴² L'orthographe originale retenue.

prédiction de l'avenir (comme le fait le mot plus conventionnel dans ce contexte, « anticipation »), mais semble dénommer le concept d'une prédilection paradoxale *post-factum* à partir des données dont on dispose. Cette opération remet en cause la pertinence de l'emploi du mot « prophéties », ce d'où résulte le caractère comique du jeu.

Dans le fragment [140], le néologisme est créé par l'analogie à l'anglicisme « kidnapping » (fr. 'enlèvement'), composé du nom « kid » (fr. 'enfant') et du participe présent du verbe « nap » (fr. 'choper' dans le sens d' 'enlever'). La forme nouvelle résulte de la décomposition du nom de base et de la substitution du premier élément anglais par le nom français « adulte ». Un hybride ainsi créé est adapté au contexte (vu l'âge de la victime) et ouvre la voie vers de telles précisions potentiellement apportées à la base « -napping ».

Les noms *trimelles* et *prouverbes* résultent également de la substitution, mais, cette fois, les éléments remplacés ne sont pas morphèmes :

[141] – (...) *Elles ne se ressemblent pas énormément, mais, en y faisant bien attention, on peut découvrir que ce sont trois jumelles.*
– Des **trimelles** ?
(RQ, Les Fleurs bleues, 128) ;

[142] *Et autres **prouverbes** de vaste salaison issus du fin fond aussi faux que lorique de la sapience île de françoùese.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 35).

Dans [141], le substantif est composé par la substitution de la première syllabe de « jumelles » par l'adjectif numéral « trois » (« tri ») pour exprimer une idée des « triples ». Bien que la syllabe « ju- », contrairement à « tri », n'ait pas le sens d'un chiffre, l'auteur, en suivant le modèle attesté, procède comme si cette syllabe avait une telle fonction. Malgré le fait que la motivation de cette création est purement ludique et que l'analogie établie est erronée, la substitution montre le potentiel langagier de cette épreuve.

L'interprétation du second néologisme est plus délicate, mais le lecteur reste guidé par le message global de la phrase sur le caractère poétique de la langue française. Le néologisme résulte de la confrontation de deux substantifs : « prouesse » [prouɛs] et « proverbes » [prouvɛrb]. Sa construction est basée sur la substitution paronymique de la première syllabe du nom « proverbe » par la syllabe initiale du mot « prouesse » ([prou] : [prou]), de sorte que le néologisme *prouerbe* [prouvɛrb], paronymique par rapport au nom « proverbe », semble traduire le caractère hardi des proverbes en français.

La composition adjectivale par la substitution n'est pas couramment utilisée, mais elle permet aussi la création intéressante d'adjectifs originaux, qui condensent de nombreuses qualités en un seul mot, par exemple :

[143] (...) *ce devait être un spectacle à la fois ridicule et touchant, **ridichant-toudicule**.*

(JB, La Trinité, 69).

Dans le passage cité, le caractère *ridichant-toudicule* de la scène de confrontation du protagoniste avec des collègues signifie que l'événement décrit est à la fois « touchant » et « ridicule ». Le sens double est accentué par la permutation des syllabes entre les deux adjectifs évoqués auparavant. Il s'agit du remplacement de la dernière syllabe du premier adjectif par la dernière syllabe du second adjectif et de la substitution de la première syllabe du second adjectif par les deux syllabes initiales du premier adjectif, selon le modèle : ABC et DE > ABE - DBC. Cette solution vise à proposer une synthèse de deux concepts, à la fois sous la forme d'adjectifs composés pris individuellement et de leurs assemblages.

Dans une configuration similaire (en coprésence, quoique sans emploi des adjectifs de base inchangés), les adjectifs « silencieux » et « solitaire » sont introduits dans le passage suivant :

[144] *Le duc se promenait à cheval dans la forêt, **silenciaire** et **solicieux**.*

(RQ, Les Fleurs bleues, 160).

Un autre sous-type de la composition distingué par Sablayrolles est la mot-valisation. Celle-ci est considérée soit comme un procédé néologique (*cf.* Sablayrolles, 2019), soit, pour certains linguistes, comme une figure à part (par exemple Robrieux, 2000 ; Aquien et Molinié, 1999 ; Ricalens-Pourchot, 2019 ; Pougeoise, 2006). Étant donné que la mot-valisation porte généralement une nouvelle signification, nous adoptons l'approche de Sablayrolles.

Le mot-valise résulte du télescopage de deux mots qui partagent une syllabe commune. La figure est donc basée sur le rapprochement phonétique, morphologique et grammatical des mots. Dans le corpus, la mot-valisation concerne en grande partie les substantifs ; son emploi adjectival est par contre marginal.

En ce qui concerne les noms, citons d'abord les exemples plus évidents, étant donné que les mots qui composent des mots-valises sont aussi juxtaposés *in praesentia* aux formes néologiques. Par conséquent, le déchiffrement du sens des innovations est relativement facile :

[145] – *Je sommes iroquoise, dit-elle, et je m'en flattons. (...)*

– *Si vous pensez, monsieur, que vous parviendrez à vos fins trombinatoires et lubriques en me dégoisant de galants propos pour m'attirer dans votre pervers antre, moi, pauvre oiselle, pauvre **iroquoise** même, ce que vous vous gourez, monsieur ! ce que vous vous gourez !*

(RQ, Les Fleurs bleues, 38-39) ;

[146] *Encore un rapport entre cheval et alchimie. La **chevalchimie**.*
(RQ, Les Fleurs bleues, 260).

Dans [145], une *iroquoiselle* dénote une petite fille iroquoise comparée métaphoriquement, vu son âge et sa taille, à une « oiselle ». Les composants « iroquoise » [i-rə-kwaz] et « oiselle » [waz-ɛl] ont une syllabe commune, [waz], compte tenu de l'opposition sur [k] : [Ø]. Ainsi, le néologisme est basé sur le modèle de la répartition syllabique : ABC' + CD > ABC'D, où chaque lettre correspond à chaque syllabe successive de ces mots et C symbolise la syllabe commune.

Dans [146], la *chevalchimie* semble être une parascience (« alchimie ») liée aux chevaux. Le néologisme est fondé sur le même modèle que le précédent, comme les deux substantifs-composant « cheval » [ʃ(ə)-val] et « alchimie » [al-fi-mi] partagent une syllabe [al] (compte tenu de l'opposition sur [v] : [Ø]), qui est la dernière du premier mot et la première du second mot. Ainsi, le même schéma suivant de la formation peut être noté dans ce cas : AB' +BCD > AB'CD, où chaque lettre correspond à chaque syllabe successive de ces mots et B symbolise la syllabe commune.

Donnons encore un exemple de l'adjectif créé par ce procédé :

[147] (...) *processus oulipotif, voire **oulipositif*** (...)
(JB, Genèse de l'Oulipo, 68).

Le premier adjectif, souligné, résulte de la dérivation suffixale de l'acronyme du nom du groupe. Le second, mis en gras, qui intensifie en quelque sorte son expressivité, résulte du télescopage de l'acronyme « Oulipo » [u-li-po] et de l'adjectif « positif » [po-zi-tif]. L'opération est basée sur l'identité de la dernière syllabe du premier nom et la première syllabe du second mot : *ouli* <po> *sitif*. Dans cette forme, le message est encodé sur la dimension positive du travail du groupe.

Après Sablayrolles, nous distinguons aussi la factorisation : le sous-type de la mot-valisation, où la syllabe commune n'est pas centrale (Sablayrolles, 2019 : 151). Ce procédé est peu exploité et ne s'applique qu'aux adjectifs et aux substantifs. Présentons d'abord un exemple relevant de cette dernière catégorie :

[148] *Et ces cinq mots constituaient une affirmation autant qu'une interrogation, quelque chose qui pourrait être défini comme, peut-être, une **interrimation**.*
(JB, Adieu Sidonie, 189).

La factorisation dans le passage cité est plus facile à déchiffrer, car ses composants (qui partagent la dernière syllabe) sont coprésents en tant qu'unités indépendantes dans la phrase.

Quant au sens du néologisme, une *interrimation* semble se référer à une question (*interrogation*) qui suggère une réponse affirmative (*affirmation*). La forme nouvelle est construite sur le modèle de répartition syllabique : ABCDE + FGHE > ABC'HE, où chaque lettre correspond à une syllabe des substantifs — « interrogation » [ẽ-tɛ-Rɔ-ga-sjɔ̃], « affirmation » [a-fir-ma-sjɔ̃] — et E symbolise la syllabe commune. En outre, pour des raisons euphoniques, une permutation a été effectuée dans la syllabe C, où la voyelle [i] remplace la voyelle [ɔ] par analogie à la voyelle de la syllabe G. Le résultat est que la syllabe *-ri-* facilite la prononciation des séquences jointes.

Dans le corpus, on trouve de rares exemples d'adjectifs composés par la factorisation :

[149] *De toute façon, c'était trop tard. Le poids de mes désirs, longtemps accumulés, avait déjà fléchi ma colonne **vertébro-sentimentale**.*
(JB, La Trinité, 30).

Dans ce passage, l'adjectif mis en gras est composé de deux adjectifs : le premier, « vertébrale » au féminin, qui se trouve généralement en combinaison avec le nom *colonne*, et le second, « sentimental », aussi mis au féminin, signifiant celui « qui est à la fois sentimental et ce qu'évoque le deuxième élément »⁴³. La dernière syllabe de deux éléments n'est pas identique, mais assez proche vu qu'elle comporte un suffixe formateur d'adjectif *-al* : [vɛR-tɛ-bral] : [sã-ti-mã-tal]. Et c'est elle (et plus précisément le morphème dérivationnel) qui est le nœud de jonction des composants, selon le schéma ABC'' + DEFC' > AB[bro]DEFC', où chaque lettre correspond à chaque syllabe successive de ces mots, C' symbolise la syllabe avec le suffixe commun, et la syllabe C'' a été réduite à des consonnes suite à l'exclusion du suffixe commun (déplacé à la fin) et à l'ajout de la prothèse en *o*, souvent utilisée pour joindre les adjectifs dans la composition en vue d'éviter deux consonnes adjacentes. Grâce à cette opération, l'adjectif composé exprime les deux aspects inséparables de la vie humaine : le physique (« vertébral ») et le spirituel (« sentimental »).

Le dernier type de composition distingué par Sablayrolles que l'on peut identifier dans le corpus est la compocation (2019 : 148), c'est-à-dire la composition par l'apocope du premier mot et l'aphérèse du second, sans une syllabe partagée. Ce type de création n'est pas souvent pratiqué, mais on peut citer un exemple dans le fragment suivant :

[150] *Je viendrai passer tous mes **ouiquinades** chez toi, tiens.*
[wikinad]
(JB, Rouge grenade, 198).

⁴³ <https://www.cnrtl.fr/definition/sentimentale> (consulté le 11.08.2024).

Ce substantif néologique peut être interprété de différentes manières, car le contexte n'est pas explicite quant aux composants de ce nom. Pourtant, il semble résulter de l'amalgame du substantif emprunté à l'anglais « weekend » [wikɛnd], orthographié « ouikènde », et du substantif « promenade » [prɔmnad]. La compositation résulte de l'apocope de la seconde syllabe du premier mot et de l'aphérèse des deux syllabes initiales du second mot. Pour des raisons d'euphonie, la consonne [k] du premier nom est conservée et la prothèse en [i] est ajoutée entre deux syllabes commençant par des consonnes ([wik] et [nad]). Les significations des deux composants semblent s'actualiser mutuellement, pour désigner de manière synthétique le concept des promenades pendant le week-end.

En suivant le classement des procédés lexicogéniques, passons aux matrices syntactico-sémantiques, et plus précisément à la conversion. C'est un procédé basé sur un changement simple de la catégorie verbale, sans modification au niveau des affixes dérivationnels. Ce procédé permet de trouver des moyens d'expression synthétiques et directs, sans avoir besoin de recourir à des périphrases. La transcatégorisation en verbes domine la conversion en noms ou en adjectifs. Les exemples ci-dessous montrent qu'il s'agit de conversions d'unités lexicales (conversion horizontale), ainsi que de syntagmes (conversion verticale).

En ce qui est pour le premier type de la conversion horizontale, commençons par le groupe des verbes créés à partir de noms simples, comme dans les exemples :

[151] néologie > néologiser

*Ne **néologise** pas toi-même : c'est là privilège de duc.*

(RQ, Les Fleurs bleues, 42) ;

[152] calembour > calembourder

*Le sire de Ciry n'a qu'à bien se tenir : je le **calembourderai** de telle façon qu'il en perdra sa morgue.*

(RQ, Les Fleurs bleues, 147) ;

[153] nomade > nomader

*Et comment **nomadez-vous** ? demanda Cidrolin. À pied, à cheval, en voiture ? en hélico, en vélo, en auto ?*

(RQ, Les Fleurs bleues, 21).

On peut constater que la transformation en verbes des noms permet avant tout d'éviter le recours aux périphrases potentiellement moins précises que les formulations directes à partir de la transcatégorisation. Ainsi, au lieu d'utiliser des syntagmes verbaux conventionnels, tels que « créer un néologisme » [151], « attaquer par le jeu de mots » [152] ou « se déplacer, vivre comme un nomade » [153], les verbes mis en gras ont été créés. Notons que, dans ces

cas, la transcatégorisation ne s'effectue pas complètement sans ingénierie en forme des noms. On observe un ajout des marques flexionnelles verbales qui n'est pas, cependant, considéré comme un processus dérivationnel (cf. Sablayrolles, 2019 : 157).

Quant aux noms, leur création semble moins pragmatique et plutôt expressive. Citons un exemple de la transcatégorisation à partir d'une interjection :

[154] ha > un/une ha

*Ils s'assirent en rond à l'autre bout de la dépression et avalèrent des sans-ouïches, en inventoriant, avec **des ha !**, le contenu de leurs boîtes.*

(JB, Adieu Sidonie, 154).

Dans ce fragment, c'est *ha* qui remplit la fonction de nom, précédée d'un article indéfini. Notons que la forme reste inchangée, bien que le déterminant indique le pluriel. Comme pour l'onomatopée, on peut considérer que le recours à cette forme de « citation » de sons, dans ce cas de cris de surprise, plutôt qu'à leur dénomination, offre un plus grand potentiel expressif (cf. 2.1.2.4.). Il s'agit aussi d'un processus assez fréquemment observé de lexicalisation des onomatopées (cf. Ricalens-Pourchot, 2019 : 94).

Encore moins fréquente est la conversion en adjectifs. Citons un cas où le substantif composé est utilisé dans la fonction d'adjectif :

[155] *Devant le portillon de la clôture, Cidrolin voit s'effacer peu à peu toute cette activité **fait diverse**.*

(RQ, Les Fleurs bleues, 270).

L'objectif principal de cette conversion est de forger une association directe avec le nom à partir duquel l'adjectif est créé, pour éviter de perdre le sens et pour préserver les connotations de ce substantif particulier.

En ce qui concerne les conversions verticales, citons un exemple de la transcatégorisation d'une phrase en verbe :

[156] *Après avoir dit ses patenôtres et soulagé sa vessie dans l'escalier, il se dirigea vers la chapelle pour y entendre la messe dite par son chapelain Onésiphore Biroton. (...). L'abbé Biroton n'eut pas plutôt **itamissaesté** que le duc d'Auge l'entraîna sur le baile et lui dit (...).*

(RQ, Les Fleurs bleues, 40).

Le néologisme *itamissaester* est créé à partir de la formule latine *ite missa est* (« il était renvoyé »), après être préalablement soudé en un mot graphique. On pourrait supposer, étant donné la signification et le contexte d'emploi de la phrase latine (terminant la messe), que le néologisme est utilisé métaphoriquement dans le sens de faire partir quelqu'un, de lui dire

adieu. La création renforce la valeur poétique de l'énoncé, mais semble aussi apporter le détournement et la vulgarisation du sens de la formule.

On trouve aussi dans le corpus quelques cas rares de conversions des syntagmes en noms, par exemple :

- [157] *Ce n'étaient que les maigres approches d'un corps alourdi par l'énervement ou la mélancolie; le **tu-me-plais** au passage, en haussant les épaules l'heure triste au tarif de nuit, sans sourire et sans larmes.*
(JB, La Trinité, 21).

Dans le fragment suivant, on observe la conversion d'une phrase simple « tu me plais » en substantif. La forme verbale *plais*, son sujet *tu* et son complément *me*, reliés d'abord par un trait d'union en une unité graphique, sont sémantiquement interprétés comme une seule unité ; l'article défini confirme sa fonction nominale dans la phrase. La conversion d'une expression authentique de l'affection semble plus expressive que l'emploi du groupe nominal plus conventionnel (par exemple : « une expression de sympathie passagère »). Ces conversions semblent également remplir une fonction pragmatique.

Revenons encore à la matrice morphosémantique pour aborder le sujet des déformations peu productives qui constituent une part importante du corpus. Il s'agit des modifications orthographiques dont l'étrangeté interrompt la lecture et oblige le lecteur à chercher un mot juste, caché sous la forme néologique, par exemple :

- [158] (...) *le passant fit un bond en arrière tandis que grinçaient des freins de **houatures**.*
[waty:r]
(RQ, Les Fleurs bleues, 28) ;
- [159] (...) *je dérive du bas-latin mucare un vocable bien **françoué** selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques.*
[frāsue]
(RQ, Les Fleurs bleues, 42) ;
- [160] *La physique **nioutonienne** nous a permis de rejeter ces superstitions quelque peu matérialistes.*
[njutɔnjɛn]
(RQ, Les Fleurs bleues, 205) ;
- [161] *Tout ce joyeux monde (...) se mit à exécuter d'indescriptibles et navrantes **clouneries**.*
[klunri]
(JB, Adieu Sidonie, 11) ;

[162] *Et les **médèlènes** qe je trempe dens le thé⁴⁴ (...).*

[medlɛn]

(GP, Les Revenates, 62);

[163] *Flegmement, je prends **qelqe chèze** (...).*

[kɛlkʃɛz]

(GP, Les Revenates, 59).

Bien que ces modifications orthographiques soient dénuées de portée sémantique, elles n'en demeurent pas moins significatives, dans la mesure où ces déformations intensionnelles s'inscrivent dans l'esprit du *néo-français*, promouvant une orthographe simplifiée tout en préservant l'identité phonétique de mots existants. C'est notamment le cas des trois premiers exemples. Outre cette motivation « quenienne » de simplification de l'orthographe, dans les exemples [162] et [163], le recours aux manipulations est déterminé par le respect des règles du monovocalisme imposant l'emploi de mots comportant exclusivement une voyelle — la lettre *e*. Ainsi, en effectuant des transformations par substitution de lettres tout en conservant la prononciation originale (ou proche de celle-ci), les auteurs se réfèrent à des signifiants bien connus que le lecteur reconnaît lors d'une lecture minutieuse, et notamment orale. Ainsi, dans les cas cités, la similitude phonétique concerne les formes nouvelles suivantes : *houatures* [waty:R], qui correspond au substantif « voiture » [vwaty:R] dans [158], *françoué* [frãsue], noté conventionnellement « français » [frãsɛ] dans [159], *nioutonienne* [niutɔnjɛn], qui correspond à l'adjectif « newtonienne » [njutɔnjɛn] dans [160], *clouneries* [klunri], remplaçant le substantif « clownerie » [klunri] dans [161], *médèlènes* [medlɛn], qui remplace la forme « madeleines » [madlɛn] dans [162], ou *qelqe chèze* [kɛlkʃɛz], qui se substitue à « quelque chose » [kɛkɛʃo:z] dans le dernier exemple. Après avoir analysé un groupe vaste de telles modifications et substitutions, on note que l'encodage et le décodage de ces unités reposent sur le renoncement aux formes attestées pour les formes adaptées à la phonétique. Il s'agit avant tout d'une manifestation du potentiel langagier, surpassant l'usage conventionnel du langage en plaçant la fonction référentielle (la simple transmission du message) à un niveau inférieur à la fonction poétique (l'expérimentation de la forme). Ces expériences, en plus d'être ludiques, apportent une contribution à la discussion sur un caractère conventionnel et arbitraire des éléments du signe.

De telles modifications graphiques concernent également les acronymes, par exemple :

⁴⁴ L'orthographe originale retenue. La notation orthographique alternative des mots dans les deux fragments des *Revenantes*, à savoir *médèlènes* au lieu de « madeleines », *qe* remplaçant « que », *dens* au lieu de « dans », *qelqe chèze* pour « quelque chose » est due à la pratique du monovocalisme, dont le maniement sera abordé dans 3.1.

[164] (...) *le déficit de la Sécurité Sociale. Il a fallu prendre des mesures ; mais Monsieur ne cotise peut-être pas à la éssésse ?*

[eses]

(RQ, Les Fleurs bleues, 124) ;

[165] *Remarquez qu'il n'y a pas que l'achélème, il y a le pavillon de banlieue, le petit quatrième sans ascenseur, la roulotte immobile et j'en passe.*

[aʃɛləm]

(RQ, Les Fleurs bleues, 78) ;

[166] *Les céhéresses cernaient maintenant le châtaiu ; le plus héraut d'entre eux s'approcha du pont-levis et, par signes tant sonores qu'héraldiques, fit comprendre qu'il voulait transmettre un message au seigneur de ce lieu.*

[sɛɛrɛs]

(RQ, Les Fleurs bleues, 53).

Sur ces exemples, nous observons que les manipulations résultant de la « néo-francisation » concernent aussi souvent des transcriptions phonétiques d'acronymes tels que : [164] « SES » [ɛsɛs], [165] « HLM » [aʃɛləm] et [166] « CRS » [sɛɛrɛs].

Qui plus est, ce phénomène concerne aussi des emprunts, que nous ne considérons pas dans notre travail sous l'angle de la matrice externe des néologismes, car ce n'est pas leur caractère étranger qui est néologique, mais leur déformation graphique. Les exemples ci-dessous montrent que les manipulations audacieuses de Queneau⁴⁵ sont pratiquées aussi bien par d'autres oulipiens, par exemple :

[167] *On avala des sans-ouiches prudemment acquis auparavant, mais auxquels trois heures de canicule automobile avaient prêté un goût de moleskine (...).*

[sãwiʃ]

(JB, Adieu Sidonie, 30) ;

[168] *Moroses, les Simon mâchèrent des sandouiches rassis sans descendre de voiture.*

[sãdwiʃ]

(JB, Adieu Sidonie, 97) ;

[169] (...) *une grande marque de bloudjinzes (...).*

[bludʒi:nz]

(JB, À Georges Perec : Sept à-peu-près à la façon de Georges Perec, BO23, 106) ;

[170] – (...) *Crois-moi, achète-lui une tévé (...).*

– *Tu as fait un chopin, dit Sigismonde à Cidrolin.*

[ʃɔpiŋ]

(RQ, Les Fleurs bleues, 219) ;

⁴⁵ La prédominance de cette pratique est également confirmée dans les comptes rendus de réunions oulipiennes (cf. p.ex. *Genèse de l'Oulipo. 1960-1963*, pp. 96, 210, 231-232), où l'on trouve des propositions de la notation alternative des mots conventionnelles.

- [171] *Je pensais à votre prestige... à votre **standigne**...*
 [stãdɪŋ]
 (RQ, Les Fleurs bleues, 149) ;
- [172] (...) ***spiqueur** dans une station de radio clandestine (...).*
 [spikœʋ]
 (JB, Adieu Sidonie, 12) ;
- [173] – *On attend l'essence de fenouil, dit la fille sans bouger.*
 – ***Ouell, ouell.***
 [wɛlwɛl]
 (RQ, Les Fleurs bleues, 20) ;
- [174] (...) *c'est lui qui me guida vers les autres lieux **eup-tou-déite** « dans le vent »,
 comme l'on disait encore (...).*
 [œptudejt].
 (JB, La Trinité, 177) ;
- [175] *Leur mission était simple : elle consistait à **interviewer** tous les pompistes de
 chaque route.*
 [ẽtɛʋjuvɛ].
 (JB, Adieu Sidonie, 67).

Ces citations illustrent l'intérêt à la création des variantes orthographiques des emprunts adaptés au système français par le transcodage des sons qui ne sont pas présents dans le phonétisme français, avant tout dans le cas des substantifs empruntés à l'anglais : [169] « blue jeans » [bludʒi:nz], [170] « shopping » [ʃɔpiŋ], [171] « standing » [stændɪŋ] et [172] « speaker » [spikœ]. Dans une moindre mesure, il s'agit aussi [173] de l'adverbe « well, well » [wɛlwɛl], [174] de l'adjectif « up-to-date » [ʌptædeɪt], mais aussi du verbe anglais « to interview », adapté par l'affixe *-er* au système français [175]. Les exemples [167-168] témoignent de l'instabilité des formes et du caractère provisoire de leur inscription : « sandwich » [sãdwitʃ] apparaît systématiquement dans des versions orthographiques différentes, sans accord sur une variante préférée. Les adaptations bilingues des extraits s'inscrivent dans la tendance de la « francisation » des formes empruntées, qui suscite « un effet de surprise, souvent renouvelé par l'inconstance graphique de la présentation » (Doppagne, 1973 : 100).

Enfin, passons aux matrices phraséologiques pour mentionner l'emploi très rare, mais intéressant, du détournement dans le déchiffrement du sigle. Il est possible de classer cette opération comme une siglaison « à l'envers », car le sigle bien connu fait l'objet d'un nouveau décodage. Il s'agit d'UNESCO (l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture), qui est déchiffré comme :

[176] *U.N.E.S.C.O - Unifying Numerical Extractor and Spying clock Organism*
(PF, JR, L'Hôtel de Sens, BO10, 199).

Le sigle renvoie à un concept inventé par les auteurs et utilisé uniquement dans le cadre du récit, en référence au chronomètre qui constitue un leitmotiv de l'histoire décrite, car ses aiguilles, au cours du cycle de l'horloge, organisent les événements décrits dans le texte. La référence à la siglaison lexicalisée et la proposition de son déchiffrement alternatif sont plutôt humoristiques. Cette opération est censée choquer le lecteur par le développement inattendu de l'unité bien connue.

L'analyse des exemples retenus permet d'observer que les néologismes oulipiens sont des créations à usages concrets et ponctuels. Ils sont employés dans un contexte précis en remplissant une fonction poétique et expressive, plus rarement véritablement référentielle. Ainsi, les néologismes fonctionnent, dans la majorité des cas, comme hapax⁴⁶, ne trouvant pas d'autres contextes d'emploi. Néanmoins, il est possible de trouver de rares exemples de formes appartenant à l'idiolecte d'auteur, qui reviennent régulièrement dans le cadre d'un texte. La récurrence permet de s'y « familiariser » et les « lexicaliser » dans les pages de l'ouvrage. Tel est le cas du nom d'instrument *galoubiou* (dérivé de « galoubet »), employé systématiquement dans le roman *Adieu Sidonie*, par exemple :

[177] *Il apprend le galoubiou.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 66) ;

[178] – *Ainsi, vous jouez du galoubiou ? dit Simon à Stéphane. On prétend que c'est un instrument ingrat ?*
(JB, *Adieu Sidonie*, 68) ;

[179] *C'est un peu comme le galoubiou.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 70).

Un autre phénomène intéressant à mentionner est le « recyclage » de néologismes, créés par un auteur et réutilisés par d'autres oulipiens. Il s'agit notamment des innovations lexicales de Queneau, qui sont citées par les autres membres du groupe pour rendre hommage au père fondateur de l'Oulipo. Évoquons à titre d'exemple le substantif *brouchtoucaille*, employé par le fondateur du groupe dans son roman préoulipien *Saint Glinglin* (1948) et réemployé par Jacques Bens ou par François Le Lionnais dans les fragments des récits :

⁴⁶ Le concept critiqué par Sablayrolles dans le contexte des néologismes vu que souvent les corpus ne sont pas clos. Pour notre analyse on peut accepter cette notion dans le sens des « lexies qui ne sont attestées qu'une seule fois, et qui peuvent de ce fait poser des problèmes d'interprétation ou avoir des effets stylistiques particuliers » (Sablayrolles, 2019 : 46).

[180] *Plus loin, Raymond dépliait sa serviette en reniflant discrètement la brouchtouaille.*

(JB, Rendez-vous chez François, BO11, 228) ;

[181] (...) *les borogoves, Shoggoth, la parpue, Garap, brouchtouaille* (...).

(FC, La voie du troisième secteur, BO45, 171).

Le réemploi des néologismes n'est pas une pratique fréquente, mais c'est un phénomène intéressant parce qu'il fait preuve de l'intérêt des membres du groupe pour leurs créativité respectives. D'ailleurs, comme nous l'avons mentionné dans le sous-chapitre précédent, les oulipiens accordent généralement une grande importance aux références culturelles et littéraires, notamment aux autoréférences au sein du groupe. Les exemples cités dans cette section en constituent également la preuve.

Le recours à la néologie permet aux oulipiens de créer des formes recherchées et leur emploi est notamment ludique. Dans *Huit questions de poétique*, Roman Jakobson note que le néologisme littéraire surprend le lecteur par sa nouveauté ; il l'incite à prêter son attention sur la forme même du mot et il motive à la réflexion sur son sens (Jakobson, 1977 : 24). Telle semble son fonction principale. Les néologismes du corpus comblent rarement une véritable lacune lexicale. Leur objectif est aussi d'engager le lecteur, de le choquer et de l'impliquer dans le déchiffrement du sens des formes.

2.2.2. Les opérations basées sur la ressemblance et la distinction

Dans cette section, nous nous pencherons sur les cas de jeux sur les mots qui diffèrent des figures précédentes en ce qu'ils ne reposent pas sur la création lexicale *sensu stricto*. Ils servent, d'un côté, à jouer sur la similitude entre les formes de deux mots (voire à l'exploiter jusqu'à l'absurde) et, de l'autre côté, à mettre en évidence, non leur simple rapprochement, mais les oppositions que leur reprise permet de révéler. Dans un premier temps (2.2.2.1.), nous nous pencherons sur le double usage de formes identiques, caractéristique de deux figures de style : la diaphore et l'annomination. Dans un second temps (2.2.2.2.), nous analyserons le fonctionnement du polyptote et de la dérivation, en nous intéressant au rapprochement des formes dérivées.

2.2.2.1. La diaphore et l'annomination

La diaphore consiste en la répétition de la même forme d'un mot dans une phrase en lui donnant un autre de ses sens. Face au corpus recueilli, après Robrieux, nous la distinguons de l'antanaclase qui sert à « confronter, en les dissociant, deux termes prononcés par des

locuteurs différents » (Robrieux, 2000 : 68). Le corpus révèle que le rôle de cette figure est plutôt marginal. Citons deux fragments exploitant son effet :

[182] *Il y a longtemps que cela me trotte par la tête. Comme le reste, du reste. Trop de choses me trottent par la tête, aucune ne s'arrête jamais.*
(JB, Adieu Sidonie, 81) ;

[183] *Le conte conte pour vous.*
(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 33).

Dans les deux fragments, les auteurs juxtaposent deux signifiants identiques, homophones et homographes, renvoyant à des référents différents et, notamment, ayant des fonctions grammaticales différentes. Dans [182], la phrase non verbale est construite autour de la confrontation entre un substantif masculin *reste*, concernant « ce qui n'est pas la chose précédemment mentionnée », et une locution adverbiale *du reste*, synonyme de l'adverbe « d'ailleurs ». Dans le second passage, le substantif *conte*, synonyme de « récit », est associé à une occurrence verbale conjuguée de « raconter ». Malgré le potentiel expressif que l'ambiguïté peut conférer à la répétition, cette figure ne joue ici qu'un rôle mineur dans la modulation du sens. En réalité, la répétition des mêmes formes apparaît quelque peu maladroite.

L'annomination s'apparente à une variante spécifique de l'antanaclase, consistant à remotiver le sens d'un nom propre « en rappelant [celui] qu'il peut avoir comme nom commun » (Robrieux, 2000 : 68, cf. aussi Ricalens-Pourchot, 2019 : 181 ; Aquien et Molinié, 1999 : 57). Le corpus n'en offre qu'un seul exemple, où le jeu de mots repose sur une ressemblance paronymique, apparemment fortuite :

[184] *Au passage, la fréquence des bens de Bens est mise en doute.*
(NA, Le dernier compte rendu, BO42, 129).

Le jeu mis en œuvre dans ce passage repose sur la ressemblance entre l'adverbe « bien », substantivé et réduit à sa variante familière « ben » [bɛ̃] (dans son sens interjectif marquant l'approbation) et le nom de Jacques Bens [bɛ̃s]. L'emploi de l'annomination semble être conçu pour ironiser sur la fréquence avec laquelle le personnage exprime son approbation lors d'une réunion de groupe.

Le nombre restreint d'exemples ne permet toutefois pas de formuler des conclusions plus rigoureuses concernant la fonction de ces figures. Ils ne véhiculent pas de changements de sens particuliers, ne jouent pas sur le contraste entre les mots et ne produisent pas de

cacophonie particulièrement gênante. Ils résultent plutôt d'un jeu gratuit sur la récurrence qui peut avoir, à la limite, une valeur légèrement comique.

2.2.2.2. *Le polyptote et la dérivation*

Le polyptote et la dérivation sont basés sur le rapprochement morphologique ou grammatical qui permet d'« attirer l'attention du lecteur ou de l'auditeur sur un leitmotiv » de l'énoncé (Ricalens-Pourchot, 2019 : 57). Il peut se produire entre des mots de la même catégorie grammaticale ou, au contraire, être basé sur la juxtaposition de parties du discours différentes. À partir des exemples, nous chercherons à montrer qu'un tel choix lexical peut viser aussi bien une explication tautologique, à visée comique, d'un concept donné qu'un contraste de formes similaires ou des éléments qu'elles désignent.

En particulier, le polyptote consiste à reprendre, dans un énoncé, différentes formes d'un même terme, résultant notamment de la conjugaison (Robrieux, 2000 : 69). Si l'insistance en constitue l'une des fonctions principales, Fontanier souligne également que cette figure confère au discours une certaine énergie, en permettant de présenter une même idée sous des angles différents (Fontanier, 1977 : 353). Son effet se trouve renforcé lorsque le polyptote est intégré à des structures parallèles qui, elles, ne relèvent pas de cette figure (Aquié et Molinié, 1999 : 319).

Citons trois exemples de juxtapositions verbales illustrant la diversité des effets produits par la répétition de différentes formes des mêmes verbes :

[185] *En **attendant**, j'**attendis**. Et, pour **attendre**, je me livrai à l'étude des coutumes locales sous la haute direction de mon vieil ami Jean-André.*
(JB, La Trinité, 177) ;

[186] *les femmes (...) celles qu'on peut **sauter**, celles qu'on doit avoir **sautées**, celles qu'on ne **sautera** jamais (...).*
(JB, Adieu Sidonie, 17-18) ;

[187] *Demain, il va encore crier parce que je **n'aurai pas assez dormi**. Tant pis, je **dormirai** dans la voiture. Cependant, ce serait bien **si je dormais** un peu. Il faut que je **dorme**. **Dormons**.*
(JB, Adieu Sidonie, 81).

Dans le premier cas, le polyptote sert à souligner l'importance de l'action désignée par le verbe et met en relief un point temporel spécifique dans le déroulement de l'action. Il a pour l'objectif d'intensifier (d'une manière hyperbolique) l'impression d'une attente. L'usage triple des formes du verbe est hyperbolique et, potentiellement, semble traduire l'irritation d'un

personnage face à l'obligation d'attendre. Dans les deux cas suivants, cette figure introduit un effet de dynamisme en déployant un même verbe sur plusieurs plans temporels. Dans [186], cela met en valeur une certaine stabilité, régularité, voire immuabilité. Dans [187], la figure confronte en outre des actions inachevées à d'autres, projetées ou prescrites, soulignant ainsi une forme d'impuissance ou de difficulté à les accomplir. Ainsi, au-delà de ses effets hyperboliques, le polyptote possède un fort potentiel expressif, apportant de la vigueur à l'action décrite.

La dérivation est une autre figure qui joue un rôle assez important dans les textes analysés. C'est un instrument reposant sur la répétition des mots de la même famille, donc ayant le même radical (Robrieux, 2000 : 70). Le jeu peut se fonder sur la juxtaposition des mots dérivés à l'intérieur de la même catégorie grammaticale, ou s'inspirer de la transcatégorisation.

Au sein de ce premier groupe, qui n'implique pas de changements syntaxiques, citons trois exemples :

[188] (...) *les spectateurs font partie du spectacle.*
(JB, Adieu Sidonie,14) ;

[189] *Le camp de campagne pour les campeurs, s'il vous plaît ?*
(RQ, Les Fleurs bleues, 37) ;

[190] (...) *que peuvent entreprendre des personnes sensées dans une affaire insensée (...).*
(JD, Zinga Huit,141).

Le rapprochement observé dans le premier exemple semble résulter d'une explicitation redondante fondée sur le nom d'un événement (*spectacle*) et le nom de son participant (*spectateur*).

La juxtaposition des substantifs dans [189] est plus complexe et basée sur l'emploi du substantif *camp*, qui est à la fois une base dérivative pour le verbe « camper », dont le nom est dérivé du nom d'agent mis en gras. En surplus, un anglicisme (ayant la même étymologie latine – *campus*) a été ajouté à cette paire de mots. Nous avons donc deux mots dérivés d'une racine latine et un autre dérivé d'un terme français. Le jeu proposé est en fait tautologique, puisque ces mots dérivés n'apportent aucune information supplémentaire. Ils ne servent qu'à exploiter jusqu'à l'absurde la série associative du concept de *camping*. Il convient également de noter ici la modification orthographique de l'anglicisme, adapté au système français ([kãpiŋ] : [kæmpim]).

Dans [190], la juxtaposition de mots de la même famille est plus évidente et accentuée l'opposition entre une paire d'adjectifs, dont le second est dérivé du premier par préfixation. L'affixe même apporte un sens de la négation (*in-*) qui, nécessairement, introduit le contraste entre les concepts qualifiés par les adjectifs mis en opposition : *des personnes sensées et une affaire insensée*.

Le second groupe des exemples comprend des formes appartenant à différentes catégories grammaticales. Dans le corpus, nous trouvons des relations, par exemple, entre :

– l'adjectif et l'adverbe :

[191] *Ce conte est pour une sauterelle particulière particulièrement.*

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 33) ;

– le nom et l'adjectif (éventuellement participe passé utilisé adjectivement, parfois en tant que l'attribut du sujet) :

[192] (...) *il me semble que les obsessions sont de vieux boutons boutonneux de l'adolescence qui, au lieu de percer, se sont résorbés et poursuivent une médiocre existence de parasites internes.*

(JB, La Trinité, 18) ;

[193] (...) *il y a dans ce conte des énigmes énigmatiques.*

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 31) ;

[194] (...) *un ouragan plus obscur que l'obscurité même (...).*

(JB, Adieu Sidonie, 101) ;

[195] *Je m'aperçus alors de toute la différence qui sépare une épouse d'une maîtresse (même quand il ne s'agit pas d'une épouse légalement épousée (...)).*

(JB, La Trinité, 102) ;

[196] *La seconde réussite n'est pas réussie.*

(RQ, Les Fleurs bleues, 244) ;

– le verbe et le substantif :

[197] *Ceux pour qui conte le conte s'ils écoutent le conte qu'ils en soient remerciés. Les remerciements sont dans le conte.*

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 33) ;

[198] *anticipations mais n'anticipons pas.*

(JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 32).

La récurrence de toutes ces formes dérivées est avant tout tautologique. La ressemblance des mots ayant une origine commune est renforcée grâce à la « proximité doublement insistante, puisqu'à la conscience qu'a le sujet parlant de la parenté des deux mots s'ajoute

nécessairement la répétition *phonétique* qui permet de marteler une idée »⁴⁷ (Bacry, 1992 : 279). La figure est donc dotée d'un potentiel ironique. Or, dans quelques cas, la structure syntaxique — l'usage de la négation ([195-196] et [198]) ou le recours à la comparaison ([194]) — place les formes dérivées dans une relation d'opposition ou de contraste, qui peut être source de paradoxe, car, contrairement à ce que l'on pourrait déduire, compte tenu de leur racine, les substantifs ainsi actualisés n'ont plus la valeur qu'ils devraient avoir. Les phrases indiquent les idées absurdes de l'obscurité relativement claire [194], de l'épouse qui n'est pas mariée [195], de l'échec de la réussite [196] ou des anticipations qu'il ne fait pas prévoir [198].

Bilan du sous-chapitre 2.2.

Dans ce sous-chapitre, nous avons discuté l'ensemble des procédés relevant de la création lexicale et des jeux lexicaux employés dans la prose oulipienne. Le corpus étudié révèle une disproportion quantitative entre les différentes catégories recensées. Parmi elles, les néologismes occupent une place centrale, tandis que les autres procédés – pataquès, malproprisme, dérivation, polyptote, diaphore et annomination – se montrent nettement moins productifs. Cette distribution inégale n'en demeure pas moins significative, dans la mesure où chaque modèle de formation contribue, à sa manière, à la démarche expérimentale et à la dynamique ludique des textes oulipiens.

Les néologismes, avec environ quatre cent cinquante unités, constituent la catégorie la plus abondante et la plus diversifiée. Leur présence témoigne de la forte créativité lexicale des auteurs, mais également de la souplesse accordée au lecteur, constamment sollicité dans l'interprétation des formes inédites. Les innovations répertoriées ne visent que rarement à désigner des réalités nouvelles : il est peu fréquent qu'elles remplissent la fonction référentielle, elles relèvent plutôt d'un processus de renomination subjectif et en grande partie ludique, qui, motivé par les connotations ajoutées et attachées à certaines dénominations, consiste à «rebaptiser» les éléments de la réalité pour leur donner des noms plus convenables. Il s'agit souvent de néologismes élaborés pour intensifier l'effet stylistique du texte ou pour dévier les connotations ou les dénotations habituelles des mots. Qui plus est, une partie importante des exemples correspond en outre à des néographismes, c'est-à-dire à des modifications volontaires de l'orthographe de mots existants. Ces interventions s'inscrivent dans le projet du néofrançais et visent à redonner une cohérence phonétique et orthographique

⁴⁷ Les italiques sont de l'auteur de la citation.

aux mots ou à mettre en doute l'arbitraire du signe. Ainsi, même lorsque les néologismes présents dans la prose étudiée ne répondent pas aux modifications particulièrement productives, au-delà de l'effet de surprise que ces innovations produisent, ces déformations obligent le lecteur à se plonger dans la lecture et à déchiffrer la forme nouvelle.

Le deuxième groupe, plus restreint mais notable, est constitué des malproprismes et des pataquès comptant ensemble plus de soixante-dix unités. Bien que peu productifs, ces procédés présentent un intérêt particulier : contrairement aux jeux traditionnellement associés à l'esthétique oulipienne, ils ne découlent pas de manipulations techniques soigneusement élaborées, mais renvoient plutôt à des formes authentiques d'oralité, d'erreur simulée ou de maladresse assumée, qui participent à la recherche d'authenticité linguistique déjà évoquée dans le bilan précédent. Leur présence, bien que discrète, contribue à diversifier les modes de questionnement du langage et à introduire dans la prose des nuances expressives qui s'éloignent des mécanismes combinatoires typiques pour les jeux oulipiens.

Quant à la dérivation et au polyptote au nombre d'environ quarante unités, ces procédés reposent sur la manipulation systématique des morphèmes. D'une part, ils permettent de jouer sur des similarités formelles pour mieux mettre en valeur des oppositions sémantiques inattendues, qui prennent souvent une touche ironique ou paradoxale. D'autre part, ils servent à amplifier une idée, en exploitant un même signifiant selon plusieurs orientations morphologiques : la pensée se trouve alors « tournée » ou « infléchie » sous divers angles, ce qui lui confère une épaisseur supplémentaire. Le recours au polyptote et à la dérivation contribue ainsi à l'exploration méthodique du système morphologique, tout en renforçant le caractère spéculaire de la langue, dont les oulipiens exploitent la plasticité.

Enfin, l'usage de la diaphore et de l'annomination reste marginal dans le corpus. Ces figures, dont les occurrences se comptent en unités isolées, ne permettent pas de dégager des tendances systématiques. Elles confirment néanmoins la volonté des oulipiens d'explorer, ne serait-ce qu'occasionnellement, le potentiel de déplacement sémantique.

3. Les figures de mots face aux contraintes linguistiques dans la prose oulipienne

Outre un rôle stylistique incontournable des figures de mots décrites dans les chapitres précédents, les opérations qui permettent de jouer sur la sonorité des mots et sur leur structure morphosémantique présentent également des affinités avec les contraintes oulipiennes.

Notons que chez les auteurs de ce groupe, la créativité est particulièrement valorisée à la condition d'être encadrée par des règles élaborées par les oulipiens eux-mêmes, en vertu d'une liberté d'expérimentation maîtrisée. Autrement dit, ni l'invention spontanée ni l'originalité comme valeur autonome ne retiennent particulièrement leur attention. Leur intérêt principal réside dans la mise au premier plan du langage lui-même (Poier-Bernhard, 2018 : 138). Cette réflexivité se situe au cœur du projet oulipien, qui vise à révéler le potentiel du langage. Les contraintes servent ainsi à tester ses potentialités combinatoires et à évaluer et faire voir la viabilité de ses structures. Dans cet esprit expérimental, les oulipiens explorent la langue à tous les niveaux : sons, lettres, syllabes, mots, phrases, structures de textes entiers. Le jeu qu'ils pratiquent n'a rien de gratuit : il est rigoureux, conscient, méthodique. Par ailleurs, un texte écrit sous contrainte expose souvent sa propre règle, soit explicitement, soit de manière implicite (Roubaud, 1981a : 90).

Si la contrainte constitue l'axiome du texte, elle partage néanmoins certaines propriétés avec les figures de mots traditionnelles, notamment quant au travail sur la matérialité linguistique. Il est donc intéressant de mettre en parallèle ces deux systèmes afin d'en dégager les correspondances formelles et fonctionnelles.

Pour cette raison, dans ce troisième chapitre, nous nous intéresserons aux moyens et aux conséquences de l'adoption dans la littérature oulipienne de contraintes linguistiques. Dans ce contexte, nous nous poserons la question de la correspondance entre les figures de mots qui permettent de jouer sur la sonorité des mots ou sur leur structure morphosémantique et les contraintes. En donnant des exemples, nous tenterons de montrer la coïncidence entre ces dernières et certaines figures, étant donné la nature convergente de ces deux phénomènes langagiers focalisés sur les modifications au niveau des signifiants. Nous évoquerons aussi de nombreux emplois « stratégiques » des figures, là où elles permettent d'« assouplir » des règles imposées sur le texte en proposant une solution au jeu plus « relâché ». Dans ces cas, nous verrons comment les figures concourent à la réussite du clinamen : un « dérèglement » de règle, une « violation intentionnelle de la contrainte, à des fins esthétiques » (Roubaud, 2002 : 230).

Pour ce faire, en décrivant ces relations, nous nous inspirerons du tableau élaboré par Marcel Bénabou (1983 : 106) dans son texte « La règle et la contrainte ». Les procédés rassemblés dans sa « Table des Opérations Linguistiques et Littéraires Élémentaires » englobent les gestes fondamentaux de la création textuelle. Elles se distinguent de la classification des travaux oulipiens antérieure de Raymond Queneau reproduite dans l'*Atlas*

de littérature potentielle (1981 : 74-77), car Bénabou privilégie une approche linguistique. La démarche de Bénabou, prolongement critique du projet de Queneau, permet de comprendre que l'écriture oulipienne repose sur des opérations linguistiques réglées. En traitant la contrainte comme méthode qui permet de « passer du langage à l'écriture » (Bénabou, 1983 : 102), l'Oulipo a fait du texte un laboratoire où s'observent les mécanismes du langage. Cette approche met en évidence la valeur linguistique des contraintes qui nous intéressent plus particulièrement.

Ainsi, dans son tableau, Bénabou distingue huit types d'opérations linguistiques élémentaires : déplacement, substitution, addition, soustraction, multiplication, division, prélèvement et contraction. Plus précisément, dans la catégorie :

- du déplacement, l'auteur distingue, au niveau de la lettre, des procédés tels que l'anagramme, le palindrome, la métathèse ou le loucherbem ; au niveau du phonème, il recense le palindrome phonétique et la contrepèterie ; au niveau syllabique, il donne exemple du palindrome syllabique ou de la contrepèterie ; quant au mot il propose le palindrome et l'inversion ; au niveau du syntagme, il cite la réversion ou l'anastrophe ; enfin, au niveau de la phrase ou du paragraphe, il s'agit de l'algorithme de Mathews ;
- de la substitution, il regroupe les procédés tels que, entre autres : paragrammes et cryptographie au niveau de la lettre ; à-peu-près au niveau phonémique ; S+7, traduction antonymique, homosyntaxisme au niveau du mot ; proverbes, homophonie ou locutions introuvables au niveau du syntagme ou encore holorime et homophonie au niveau de la phrase ;
- de l'addition, il comprend, à l'échelle de la lettre, la prothèse, l'épenthèse ou la paragoge, et, du phonème le bégaiement ; quant aux syllabes : le bégaiement et la gémination ; au niveau du mot la redondance ou le pléonasme ; quant au syntagme : l'interpolation ou l'enchâssement et aux niveaux supérieurs : le tireur à la ligne ;
- de la soustraction, Bénabou énumère : l'aphérèse, la syncope, le lipogramme au niveau de la lettre ; le lipophonème quant aux phonèmes ; l'haplographie au niveau des syllabes ; le liponyme quant au mot ; l'ellipse, le zeugma au niveau du syntagme et le coupeur à la ligne et la censure au niveau de la phrase et du paragraphe ;
- de la multiplication, l'oulipien renvoie au tautogramme quant aux lettres ; à l'allitération, à la rime et à l'homéoteleute au niveau des phonèmes ; au bégaiement, à l'allitération, à la rime quant aux syllabes ; à l'anaphore quant aux mots ; à la

réduplication au niveau du syntagme ; enfin au refrain ou au leitmotiv quant aux niveaux supérieurs ;

- de la division, il se réfère aux procédés tels que la diérèse au niveau des syllabes ; la tmèse quant aux mots ; la dislocation phonique ou l'hendiadyoin au niveau du syntagme, et la dislocation au niveau de la phrase ;
- du prélèvement, il propose l'acrostiche au niveau de la lettre ; l'acronyme quant aux syllabes ; l'haïkaïsation quant aux mots ; les proverbes ou les rimes quant aux syntagmes ; le tireur à la ligne, le collage, la citation aux niveaux supérieurs ;
- de la contraction, Bénabou complète la grille par les procédés tels que la crase au niveau de la lettre ; le mot-valise quant aux mots ; l'amalgame syntagmatique au niveau du syntagme ou le résumé quant au paragraphe.

Comme on peut l'observer, le tableau n'est pas exhaustif et articule à la fois des opérations linguistiques usuelles et des contraintes élaborées par les oulipiens. Par ailleurs, comme le note l'auteur, elle comporte des opérations tant linguistiques que littéraires. Dès lors, nous nous bornerons à nous inspirer des classifications et des observations proposées, et, d'une part, nous maintiendrons la distinction entre les figures de mots analysées et les contraintes, et, d'autre part, nous procéderons à l'examen des quelques contraintes mentionnées dans le tableau ainsi que de celles qui n'y figurent pas, mais qui s'inscrivent dans la méthodologie adoptée par Bénabou et qui jouent un rôle déterminant dans les textes étudiés.

Par conséquent, ce chapitre se propose d'examiner la relation entre l'emploi des figures de mots et les contraintes linguistiques, qui exploitent les potentialités internes du langage et dont la réalisation passe par des procédés analogues à ceux des figures de mots, en soulignant leurs points de convergence fonctionnels. Ces correspondances permettent d'envisager la contrainte non seulement comme une technique formelle, mais aussi comme un mode d'accès privilégié à la compréhension du fonctionnement linguistique du texte littéraire.

L'ordre des sous-chapitres suivants correspond à l'importance du rôle des contraintes relevé dans le corpus. Nous nous référerons à la mise en œuvre du monovocalisme (3.1.), du lipogramme (3.2.), de la variation homophonique (3.3.), de la traduction homophonique (3.4.), du tautogramme (3.5.), des locutions introuvables et aphorismes (3.6.), et du cylindre phonétique (3.7.).

3.1. Le monovocalisme

Le monovocalisme constitue un sous-type de lipogramme, que Bénabou classe dans son tableau comme une opération par soustraction. Plus précisément, il est « un texte dans lequel une seule voyelle est utilisée » (Larousse, 2014 : 146) et, compte tenu de l'élimination des autres voyelles, il correspond à une opération consistant en la multiplication et la récurrence d'une voyelle arbitrairement choisie. Il peut être classifié comme une contrainte alphabétique, car le refus des voyelles interdites est en fait limité au niveau des lettres. Néanmoins, cette contrainte n'est pas sans incidence sur la structure phonique du texte, ce que nous avons partiellement mentionné dans le chapitre précédent en parlant de l'effet de rythmisation apportée par l'assonance, telle que la cadence du texte (*cf. ex. [1]*), ou en nous référant à la symétrie et à la régularité apportées par l'homéoptote (*cf. ex. [45]*). Dans les pages qui suivent, nous nous référerons donc notamment à l'assonance, appuyée souvent par les jeux homophoniques et paronymiques affectant le graphème.

Tout d'abord, il est possible de partir du principe que cette contrainte exploite les effets de l'assonance. Bien que ce soit la disposition des lettres, et non pas celle des phonèmes, qui organise le choix et la distribution des signifiants, on observe que l'utilisation systématique d'une seule voyelle à l'écrit se traduit le plus souvent par la récurrence d'un même son. En résultat, la mise en œuvre du monovocalisme entraîne une accumulation incontournable d'un phonème vocalique déterminé, ce qui permet de remarquer que la contrainte a un fort potentiel poétique, correspondant à celui de l'assonance sur le plan des figures. À titre d'exemple, citons un passage monovocalique saturé de [a] dans l'extrait de *What a man* :

[199] *Smart à falzar d'alpaga nacarat, frac à rabats, brassard à la Franz Hals, chapka d'Astrakhan à glands à la Cranach, bas blancs, gants blancs, grand crachat d'apparat à strass, raglan afghan à fulbalas, Andras MacAdam, mâchant d'agaçants partagas ayant à dada l'art d'Allan Ladd, cavala dans la pampa.*

(GP, *What a man*, ALP, 214-215).

Au niveau des lettres, on observe une réalisation presque parfaite de l'écriture comportant exclusivement la lettre *a*. Il est naturel que la multiplication de cette voyelle à l'écrit se traduise notamment par la dominance du phonème [a], comme dans le fragment du texte cité où il revient dans chaque syllabe : *Smart à falzar d'alpaga nacarat* [smartafalzardalpaganakara]. Si cette contrainte vise à affiner l'organisation formelle et orthographique du récit en fonction de la structure homogène imposée, la répétition d'une

même sonorité confère en conséquence à la narration une cadence singulière et y introduit une forme d'harmonie. Le rythme régulier garanti par l'assonance souvent met l'accent sur un dynamisme particulier de la description. Pourtant, notons que le texte n'est pas entièrement « cohérent » au niveau de la lecture orale : la seconde voyelle récurrente est [ã], ce que nous marquons par les soulignements des combinaisons des lettres $a+n$, $a+m$. De plus, à l'avant-dernière ligne, le soulignement ondulé indique la syllabe où, par le voisinage de la lettre y (employée sans doute à titre d'exception), la lettre a est concrétisée par le phonème [e]. Néanmoins, ces dérogations à la règle ne bouleversent pas particulièrement le caractère homogène d'un texte monovocalique et, dans une certaine mesure, assonantique.

On outre, il est possible d'observer, dans l'exemple ci-dessus, que la mise en œuvre du monovocalisme restreint de manière significative le vocabulaire dont dispose l'auteur. Afin de diversifier l'inventaire de mots « accessibles », il a recours aux emprunts (p. ex. : *chapka*) ou aux argotismes (comme *falzar*), qui constituent des alternatives « monovocaliques » par rapport aux mots du français standard comportant des voyelles interdites (respectivement : « bonnet », « pantalon »). La synonymie, qui peut s'avérer un procédé pertinent pour satisfaire aux exigences de cette règle, dépasse cependant le cadre de la présente étude, au centre de laquelle se trouvent les stratégies d'assouplissement de la contrainte par le biais des figures de mots.

Soulignons que, même si le monovocalisme est restrictif en matière de lettres autorisées, il ne l'est pas nécessairement sur le plan phonémique. Si, dès lors, il s'agit de contourner la contrainte, la stratégie la plus efficace consiste ainsi en une « remotivation » orthographique des mots qui n'affecte pas, ou peu, la réalisation phonique. Il s'agit de créer des graphèmes nouveaux qui, sur le plan phonétique, fonctionnent comme des homophones ou des paronymes des mots « interdits » ainsi substitués. En fait, seul le roman de Perec où les voyelles sont réduites à e , *Les Revenantes* (1972), semble épuiser le problème en rendant compte de plusieurs solutions systémiques. Intéressantes et efficaces, ces stratégies ont été explicitement dénommées par l'auteur dans les premières pages du livre et ainsi, les clinamens (c'est-à-dire des déviations introduites intentionnellement dans le système) auxquels nous nous référons ci-dessous deviennent de nouvelles règles.

Premièrement, en s'inspirant des normes de la phonétique anglaise, l'écrivain propose la création de nouvelles formes par le redoublement de la lettre imposée. La gémiation permet donc d'introduire dans le récit des mots contenant, selon la notation conventionnelle, la lettre i . Cette opération néologique (« néographique »), par multiplication de la lettre e qui

visé la substitution d'une autre, à savoir de la lettre *i*, permet de faire passer des mots qui, techniquement, ne devraient pas s'y trouver, par exemple :

- [200] (...) *l'extrémeeté de ses feengers*⁴⁸ (...).
[ɛkstremite], [fingers]
(GP, Les Revenantes, 126) ;
- [201] (...) *et terreeble Retrètes*⁴⁹ *de l'Empeere* (...).
[tɛribl], [ãpi:R]
(GP, Les Revenantes, 123) ;
- [202] *Certes, je le sé, c'est leebrement qe se leeqeede l'Edeepe*⁵⁰ (...).
[librəmã], [likid], [edip]
(GP, Les Revenantes, 113) ;
- [203] *C'est être decéedement débeele, reprend Hélène* (...).
[desidemã], [debil]
(GP, Les Revenantes, 129) ;
- [204] (...) *c'est bête et c'est treeste...*
[trist]
(GP, Les Revenantes, 137) ;
- [205] *Ce n'est enchevêtré de déneeher les clefs ;*
[deniʃe]
(GP, Les Revenantes, 138).

Les exemples ci-dessus montrent qu'en appliquant cette technique, sans abandonner la règle principale, l'auteur emploie des versions orthophoniques alternatives des mots : « extrémité » [ɛkstremite], « fingers » [fingers] dans [200], « terrible » [tɛribl], « empire » [ãpi:R] dans [201], « librement » [librəmã], « liquide » [likid], « Œdipe » [edip] dans [202], « décidément » [desidemã], « débile » [debil] dans [203], « triste » [trist] dans [204] et « dénicher » [deniʃe] dans le dernier exemple. D'autres exemples de cette opération figurent dans les citations [215-217] et [219], où l'on trouve les néographèmes de l'adverbe « frénétiquement » (> *frénéteequement*), du substantif « testicules » (> *testeeQles*), du verbe « répliquer » (> *répleequer*) ou de l'onomatopée « tik tak » (> *teek tek*). Les signifiants ainsi

⁴⁸ Comme c'est mentionné ci-dessus, ce texte comporte souvent de nombreux emprunts, qui remplacent les mots français dont l'utilisation ne respecterait pas la règle et l'emploi d'emprunts permet d'appliquer la règle selon laquelle *i* [i] est remplacée par *ee* [i] (comme dans cet exemple et dans [206-208] où « fingers », orthographié *feengers* remplace 'doigts', tout comme « eye » substituée 'œil' dans [208] ou dans [217] « let's see » qui est un équivalent d'« on verra »).

⁴⁹ La notation orthographique alternative du nom « retraite » selon la règle à laquelle nous nous référons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

⁵⁰ La notation orthographique alternative de la forme verbale « sais » (*sé*), du pronom relatif « que » (*qe*), du nom « liquide » (*leeqeede*) et du nom propre « Œdipe » (*Edeepe*), selon les règles auxquelles nous nous référons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

modifiés constituent des remplaçants homophones et paronymes des mots conventionnels, dont l'utilisation serait exclue à cause de la présence d'autres voyelles. Bien évidemment, au premier contact avec le livre, l'orthographe non conventionnelle de ces mots rend compliquée la lecture du roman, mais le récepteur est invité à s'accoutumer au système, car beaucoup de formes sont régulièrement reprises, par exemple :

[206] (...) de ses **feengers** experts encercle un membre frêle de l'Exêge⁵¹.
(GP, Les Revenantes, 97) ;

[207] Béréngère m'entre ses **feengers** dens le Q⁵².
(GP, Les Revenantes, 112) ;

[208] (...) c'est vrément chercher l'échec et se mettre le **feenger** dens l'eye !⁵³
(GP, Les Revenantes, 127).

Par ce fait, le décodage de ces formes est plus facile et devient « naturel » dans le cadre du jeu. Le « contournement » de la contrainte alphabétique dans l'encadrement de l'homophonie et de la paronomase permet à l'auteur d'élaborer le texte, en lui offrant une gamme plus vaste de lexies.

Deuxièmement, la réalisation efficace du monovocalisme est aussi possible à partir de la substitution directe des voyelles interdites par la lettre imposée. Dans les exemples ci-dessous, on observera que si, parfois, une modification est ponctuelle, dans la plupart des cas, elle s'avère adoptée systématiquement et régulièrement appliquée.

Le plus souvent, il s'agit du remplacement néologique (« néographique ») de la combinaison *ai* [ɛ] par la lettre *e* (et ses différentes variantes orthographiques : *é* [e] ou *ê*, *è* [ɛ]), par exemple :

[209] Je l'**hême**, certes, je l'**hême**, beggeve⁵⁴ Thérèse, et même je l'**hémé** dès cet enlèvement échevelé !
[em], [eme]
(GP, Les Revenantes, 29) ;

⁵¹ La notation orthographique alternative du nom « évêque » selon la règle à laquelle nous nous référerons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

⁵² La notation orthographique alternative de la préposition « dans » et du nom « cul » selon les règles auxquelles nous nous référerons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

⁵³ La notation orthographique alternative de l'adverbe « vraiment » et de la préposition « dans » selon la règle à laquelle nous nous référerons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

⁵⁴ La notation orthographique alternative du verbe « bégayer » selon la règle à laquelle nous nous référerons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

[210] *C'est célèbre dès l'extrême - Renaissance*⁵⁵ (...).

[RƏNESã:s]

(GP, Les Revenantes, 102) ;

[211] *Certes, mets je le décèle ézément* (...).

[mɛ], [ezemã]

(GP, Les Revenantes, 138) ;

[212] *Mets fêtes-les tère Chef, fêtes-les tère !*

[mɛfɛtletɛR]

(GP, Les Revenantes, 129) ;

[213] *Mets c'est vré, fêt l'Evêqe*⁵⁶.

[mɛsɛvɛ][fɛ]

(GP, Les Revenantes, 123) ;

[214] (...) *venez m'èder !*

[ɛde]

(GP, Les Revenantes, 103).

Les mots contenant la combinaison des deux lettres interdites, *ai*, sont remplacés par leurs variantes orthographiques homophones : [209] *hême*, *hémé* au lieu des formes fléchies du verbe « **a**imer » [eme], [210] *renessence* remplaçant le substantif « **re**naissance » [RƏNESã:s], [211] *mets* au lieu de « **ma**is » [mɛ], ainsi qu'*ézément* remplaçant l'adverbe « **ai**sément » [ezemã], comportant encore une substitution supplémentaire d'une consonne sourde [s] par une consonne sonore [z]. L'opération est également observée dans les syntagmes : [212] *mets fêtes-les tère* employé pour encoder la commande « **ma**is **fa**ites-les **ta**ire » [mɛfɛtletɛR], [213] *mets c'est vré* qui remplace l'opposition « **ma**is c'est **vr**ai » [mɛsɛvɛ], ou [214] *venez m'èder* étant une forme alternative de l'ordre « venez m'**a**ider » [vənemɛde]. À ce groupe, on peut également ajouter les mots des fragments auparavant cités : le nom *retrètes* [RƏTɛt] remplaçant la forme « **re**traites » cité dans l'exemple [201], *vrément* [vɛɾemã] au lieu de « **vr**aiment » dans [208], ainsi que les mots soulignés dans les citations qui suivent : [219] *trène* [tɾɛne] au lieu de la forme fléchie du verbe « **tr**ainer », [220] *ézé* [eze] remplaçant « **ai**sé » et [222] *écléré* [eklere] substituant « **é**clairé ». On observe qu'en s'abstenant de l'usage systémique de cette paire de lettres homophone par rapport à la voyelle simple imposée, l'auteur ouvre la voie à l'utilisation de mots qui seraient interdits.

Troisièmement, une autre modification orthographique fréquemment effectuée est basée sur la substitution de la paire *an* [ã] par *en* [ã], comme nous le marquons par les

⁵⁵ La notation orthographique alternative du substantif « **re**naissance » selon la règle à laquelle nous nous référerons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

⁵⁶ La notation orthographique alternative du nom « **é**vêque » selon la règle à laquelle nous nous référerons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

soulignements ondulés dans les citations ci-dessus, à savoir : de la préposition « **dans** » orthographiée *dens* [207-208], du nom « renaissance » écrit *renessence* [210], ou, dans celles ci-dessous, dans ce cas de la préposition « **sans** » notée *sens* [216].

Qui plus est, la ressemblance homophonique entre les lexies et leurs homophones potentiels adaptés orthographiquement aux règles du monovocalisme, permet d'éviter l'utilisation du graphème *u* dans les syllabes *qu* et *cu*, réduites alors à l'écrit à la lettre *q*. Plus précisément, selon le schéma adopté, la concrétisation phonétique de *Q* (majuscule) correspond à la réalisation alphabétique [ky] de cette lettre, tandis que *q* (minuscule) est réalisé à l'oral par la consonne [k]. Grâce à l'emploi systémique de ces principes, l'introduction, entre autres, de mots tels qu'« **éjaculer** », « **frénétiquement** » [215], « **testicules** » [216], « **répliquer** », « **évêque** » [217] ou « **exécuter** » [218] est possible, comme dans les fragments :

[215] (...) *j'éjéQle tellement frénéteement* (...) ⁵⁷.
 [eʒekyl], [frenetikmã]
 (GP, Les Revenates, 123) ;

[216] *sens* *cesser de me lécher les testeeQles* (...).
 [tɛstikyl]
 (GP, Les Revenates, 112) ;

[217] *Let's see répleeqe* (...) *l'Evêqe*.
 [replik] [evek]
 (GP, Les Revenates, 96) ;

[218] (...) *demandez et j'exéQte*.
 [ʒɛgzekyt]
 (GP, Les Revenates, 116).

Le caractère systématique de l'emploi de cette « micromatrice », qui peut être utilisée efficacement pour de nombreux mots, contribue à une lisibilité accrue des mots dont les formes ont été créées en réponse à des limitations imposées. Le lecteur dispose d'une clé d'encodage et de décodage, ce qui le rend « complice » du jeu. Les citations antérieures [202], [207] et [213], illustrent d'autres exemples d'application de ce « contournement » régulier de la contrainte : le pronom relatif « que » orthographié *qe*, le substantif « cul » noté *Q*, le nom « évêque » écrit *évêqe*. La même règle est utilisée dans le cas de l'adverbe « presque » noté *presqe* ci-dessous [220].

⁵⁷ La forme du verbe « éjaculer » offre en surplus un exemple de modification irrégulière par remplacement d'une voyelle interdite *a* par la lettre *e*.

Enfin, observons que les modifications par la substitution sont aussi fondées sur la relation de la paronomase entre le mot substitué et son remplaçant, par exemple :

[219] ***Teek tek, teek tek**, le temps se trène.*
[tiktektiktek]
(GP, Les Revenantes, 128) ;

[220] *C'est presque ézé de déceler les **epertements** de Bérengère.*
[epertəmã]
(GP, Les Revenantes, 137) ;

[221] *ce n'est chez elle **préblème** de vêtements.*
[prɛblɛm]
(GP, Les Revenantes, 91) ;

[222] *Le rez-de-**chessée** n'est écléré (...).*
[redʃəse]
(GP, Les Revenantes, 75).

Le remplacement par *e* des voyelles propres aux lexies mises en gras permet à l'auteur d'introduire des mots qui, selon la règle principale en vigueur, sont interdits. Étant donné le caractère régulier de ces modifications directes basées sur l'opposition vocalique minimale, la relation paronymique s'avère être suffisante pour admettre des associations phonétiques avec des formes substituées. Ainsi, on peut déduire que l'onomatopée « tic-tac » [tiktak] est remplacée ici par la forme *teek tek* [tiktek] dans [219], le substantif « appartement » [apartəmã] est substitué par *epertement* [epertəmã] dans [220], le nom « problème » [prɔblɛm] est noté comme *préblème* [prɛblɛm] dans [221] et la forme du nom composé « rez-de-chaussée » [redʃose] est réduite à *rez-de-chessée* [redʃəse] dans [222].

Tout comme nous l'avons souligné, une grande partie des mots qui ont subi une modification sont utilisés plusieurs fois dans le livre, de sorte que leur emploi systématique rend ces néographèmes « maîtrisés » ou « prévisibles ». Cependant, on peut distinguer aussi des utilisations ponctuelles (hapax), par exemple l'onomatopée dans [219], l'infinitif « bégayer » dans [209] ou le nom propre « Œdipe » dans [202]. Il s'avère cependant que, même dans ces cas, l'accoutumance à des modifications orthographiques régulières, motivées par l'homophonie ou la paronomase, oriente le lecteur vers un déchiffrement de plus en plus aisé, au fur et à mesure de la lecture de l'ouvrage.

3.2. Le lipogramme

Le lipogramme, qui consiste en l'interdiction d'utiliser une lettre particulière, est une invention préoulipienne et, en tant que contrainte, il a été simplement emprunté et adapté aux besoins du groupe. Il est pratiqué depuis l'Antiquité et est considéré par de nombreux stylisticiens comme une figure de style à part entière (cf. Ricalens-Pourchot, 2019 ; Pougeoise, 2006). Le lipogramme est donc basé sur l'empêchement (selon Bénabou — la « soustraction ») d'une lettre arbitrairement choisie par l'auteur. Les oulipiens proposent différentes formes d'exploitation de cette contrainte, telles que les *traductions* (par la reproduction d'un texte souche en éliminant des lettres), les *lipogrammes progressifs* (où une lettre est éliminée de chaque section du texte), les *lipogrammes du prisonnier* (par élimination des lettres qui « dépassent » le niveau d'une ligne, par exemple *l,t,j* par opposition à *a,m,i*) ou l'*asphyxie* (qui est un lipogramme phonétique, sans emploi de [R]) (Oulipo, 1981 : 211-217).

Il est logique que la difficulté de la contrainte « dépend de la fréquence des lettres [interdites] dans la langue choisie » (Oulipo, 1981 : 211). Néanmoins, à l'instar du monovocalisme, tout choix, quel qu'il soit, influe inévitablement sur le lexique accessible à l'emploi. Qui plus est, il affecte aussi les constructions syntaxiques ou les expressions fixes. Par exemple, l'interdiction d'utiliser la lettre *e* entraîne l'impossibilité de recourir à de nombreux pronoms, conjonctions, articles et autres déterminants, ainsi qu'à plusieurs adverbes contenant la voyelle proscrite (cf. Parayre, 2012 : 56). Il en va de même avec plusieurs formes verbales du premier groupe, ce qu'illustrent les exemples du chapitre précédent [49-55]. Ils montrent que la préférence pour l'imparfait et le passé simple garantissent la possibilité d'évoquer des faits du passé tout en respectant les règles du lipogramme, puisque, au niveau de l'écriture, les terminaisons de ces temps verbaux ne contiennent pas la lettre proscrite (la même règle exclut ou limite, par exemple, l'emploi du passé composé). Qui plus est, comme nous l'avons observé dans 2.1.2.1. ces choix contribuent souvent à la cohérence esthétique des phrases à dominante homéoptotique.

En résultat, on observe que l'emploi de cette contrainte inspire avant tout un recours à des moyens permettant de contourner la règle alphabétique. Parmi les nombreuses stratégies adoptées, nous nous concentrerons exclusivement sur celles qui correspondent potentiellement aux figures de mots. Nous citerons des exemples de la mise en œuvre de cette contrainte par le moyen de procédés tels que la troncation, la dérivation inverse, la suffixation alternative ou la conversion horizontale, qui permettent de contourner cette règle particulièrement contraignante. À cette fin, nous nous appuyerons sur des extraits de *La disparition* (1969), le roman le plus

long rédigé sous cette contrainte, élaboré au moyen d'un large éventail de procédés permettant de contourner cette limitation alphabétique.

Une technique relativement courante et simple permettant d'éviter l'usage de la lettre *e* consiste à procéder à la troncation de cette voyelle interdite. Il est souvent question d'une fausse coupe, qui ne repose sur aucun fondement morphologique ou phonétique ; elle s'accompagne généralement d'une déformation orthographique du mot :

– par l'aphérèse, par exemple :

[223] scription < description
(...) *tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la **scription*** (...).
(GP, La disparition, 309) ;

[224] stourbir < estourbir
(...) *qu'il s'agissait d'un gars maniant la provocation pour pouvoir un instant plus tard nous **stourbir** un coup fatal* (...)
(GP, La disparition, 273) ;

– par la syncope, par exemple :

[225] maldiction < malédiction
(...) *abolissait la voix dans la **maldiction** d'un gargouillis strangulant*.
(GP, La disparition, 129) ;

– ou par l'apocope, par exemple :

[226] arcan < arcane
(...) *l'**arcan** du savoir qui conduit au Nirvâna*.
(GP, La disparition, 145) ;

[227] infantil < infantile
*un instinct aussi constant qu'**infantin**⁵⁸ (ou qu'**infantil**)*.
(GP, La disparition, 310) ;

[228] l'iving room < le living room
*J'allai dans l'**iving** room où Augustus finissait sur un fruit sa collation du soir*.
(GP, La disparition, 141).

Les fausses coupes, lorsqu'elles concernent des noms ou des adjectifs, se présentent généralement sous forme d'hapax ou, plus rarement dans les cas de récurrence de ces mots, elles sont régulières. Dans l'exemple [228], la suppression de la première lettre de « living room » au sein du groupe nominal semble être motivée par la nécessité d'ajuster la forme de

⁵⁸ La notation orthographique alternative de l'adjectif « enfantin » selon la règle à laquelle nous nous référons ultérieurement dans ce sous-chapitre.

son déterminant à la contrainte (le>l') sans changement au niveau phonétique. Ce type de déglutination a un caractère occasionnel.

La nécessité d'éviter la lettre interdite conduit également, fréquemment, à une dérivation inverse [229] ou à une dérivation par une suffixation alternative [230-233], souvent erronées, par exemple :

[229] protagon (Ø) < protagoniste

*N'avais-tu pas, toi aussi, ton **protagon** dans Don Juan ?*
(GP, La disparition, 203) ;

[230] lacunal (-al) < lacunaire

(...) *sillon **lacunal*** (...).
(GP, La disparition, 128) ;

[231] archivaux (-al/-aux) < archives

(...) *d'importants stocks **archivaux** m'informant sur ma filiation* (...).
(GP, La disparition, 245) ;

[232] baudruchon (-on) < baudruche

*Puis, tout à coup, ainsi qu'un **baudruchon** lâchant son gaz sous l'action d'un dard l'incisant* (...).
(GP, La disparition, 299) ;

[233] balkanais (-ais) < balkanique

(...) *dans un patois **balkanais*** (...).
(GP, La disparition, 174).

Mais, plus rarement, la suppression de la lettre interdite entraîne également la conversion horizontale, se manifestant en conséquence par une modification du genre grammatical du nom, par exemple :

[234] (m.) migrain (Ø) < (f.) migraine

Arthur Wilburg Savorgnan souffrait d'un fort migrain.
(GP, La disparition, 219) ;

[235] (m.) guillotín < (f.) guillotine

(...) *lui garantissant pour un futur proximal l'incisif rasoir du grand Guillotin.*
(GP, La disparition, 101).

Malgré le fait que cette manipulation (tout comme la précédente) n'apporte aucune innovation sur le plan sémantique, elle permet d'utiliser les mots « interdits » dans le cadre du jeu, et implique en conséquence des modifications telles que l'adaptation du déterminant et de l'adjectif au genre grammatical nouvellement attribué. Bien que ces opérations néologiques ne soient pas très productives (elles donnent lieu à de nouvelles formes sans, pour autant,

engendrer de nouveaux sens), elles donnent un aperçu de la flexibilité du langage, qui permet des modifications métaplasmatiques « gratuites ».

Il est à noter que le lipogramme, en imposant la recherche de formes de substitution, ouvre néanmoins la voie à des créations plus productives. Elles reposent généralement sur la suffixation, permettant une dérivation « transcatégorielle », par exemple :

[236] patatration (n.) < patatras (interj.)
(...) *provoquant ainsi l'implosion, la titubation ou la **patatration** du ballon*
mais tout fut vain.
(GP, La disparition, 152).

[237] vindication (n.) < vindicatif (adj.)
(...) *il n'a jamais connu qu'un but : assouvir sa **vindication**, accomplir son*
talion dans la mort (...).
(GP, La disparition, 246).

Dans l'exemple [236], le nom d'action est créé par l'adjonction du suffixe nominal *-tion* à l'interjection « patatras », qui permet de se référer au bruit accompagnant une chute. Il renvoie donc explicitement à l'idée de lâcher le ballon. L'innovation obtenue grâce à la suffixation nominale permet d'éviter l'emploi du substantif « chute », comportant la lettre interdite, tout en transmettant l'idée d'une action soudaine de manière plus directe. Cela permet de formuler l'idée le plus précisément possible sans perdre l'expressivité propre à l'interjection. Dans [237], le substantif dérivé d'un adjectif peut servir d'alternative au substantif « vengeance », impossible à employer dans cette réalisation du lipogramme.

Parmi les opérations particulièrement créatives, nous observons aussi le recours à la siglaison néologique, qui est censée remplacer la formule figée non conforme au lipogramme, par exemple :

[238] – *Un assassinat ?*
– *Non, nous croyons plutôt à un infarctus.*
– ***N.d.D.** jura Ottaviani, nous accourons.*
(GP, La disparition, 136).

Au lieu d'utiliser le juron « nom de Dieu », qui entraîne l'emploi double de la lettre *e*, la création du sigle, en gardant uniquement les premières lettres de l'expression, semble toujours transmettre le message expressif, tout en respectant les règles du lipogramme. Toutefois, son décryptage dépend certainement de l'identification correcte de la forme originale, par le biais d'une association contextuelle, par le lecteur.

Les modifications présentées balancent souvent entre les erreurs volontaires et les modifications dues aux adaptations orthographiques. Il s'agit aussi des jeux des allusions paronymiques ou homophoniques moins régulières, auxquelles nous nous référons aussi dans les exemples [70-71]. Néanmoins, elles ont un potentiel néologique important, stimulé par la contrainte imposée.

3.3. La variation homophonique

La variation homophonique permet de créer « le plus grand nombre possible d'énoncés qui soient entièrement ou partiellement (parfois très partiellement) homophones » (Larousse, 2014 : 98) par rapport à un énoncé donné. Elle contribue à la reproduction d'un énoncé « source » de longueur variée (que ce soit un substantif ou une phrase entière) par la création des énoncés-homophones correspondants. En général, les deux versions ne restent pas en relation sémantique l'une avec l'autre, ce qui accentue davantage l'ambiguïté et le potentiel d'interprétations multiples d'une même séquence de phonèmes pris indépendamment des graphèmes.

La proximité entre cette contrainte et le phénomène d'homophonie est telle que, dans certains répertoires, cette variation est considérée comme un sous-type de l'homophonie, elle-même envisagée comme une contrainte (cf. Larousse, 2014 : 96 ; Oulipo, 1981 : 162). D'ailleurs, dans son tableau, Bénabou situe l'homophonie parmi les opérations par substitution au niveau du syntagme et de la phrase. Toutefois, dans le cadre du présent sous-chapitre, nous proposons d'opérer une distinction entre la figure et la contrainte à proprement parler. En outre, malgré une appellation pouvant prêter à confusion, il convient de souligner que la majorité des exemples relèvent plutôt d'une paronomase fondée sur la ressemblance entre l'élément remplacé et son substitut.

L'application de cette contrainte se traduit le plus souvent par le découpage et la redistribution des sons et des lettres sur la ligne des signifiants, qui font apparaître un nouvel énoncé. Elle constitue, en un certain sens, une « paraphrase » phonématique du texte source. L'exemple le plus célèbre de cette contrainte est sans doute *La cantatrice sauve* (1981). Cette *fable express* oulipienne est structurée en paragraphes entièrement paronymiques par rapport au nom de la chanteuse espagnole Montserrat Caballé [mõsɛɾakabaje]. Le texte en question propose une centaine d'exemples de réalisations phonétiquement proches du nom propre. Citons ici quatre passages parmi une centaine, par exemple :

- [239] *Mot ne sert qu'à oublier.*
 [monəsɛrkaublie]
 (PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 310);
- [240] *Monstre râle : canevas laid.*
 [mõ:stɾalekanvalɛ]
 (PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 318);
- [241] *Mon Chirac a baillé.*
 [mõʃirakabaje]
 (PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 308);
- [242] *Marseille à cabaret.*
 [marsejakabarɛ]
 (PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 311).

Bien entendu, dans ces exemples, la relation entre le nom de l'artiste et le message des textes cités courts repose uniquement sur la ressemblance phonétique entre les séquences des syllabes, sans relation sémantique. Le contenu des phrases est peu informatif et humoristique, du fait que l'axe principal de leur construction est déterminé par la chaîne de syllabes correspondant au nom de l'artiste espagnole. Les exemples varient quant au degré de ressemblance avec la séquence de départ, en présentant un écart de deux phonèmes, par exemple [mõsɛrakabaje] : [mõʃirakabaje] dans [241] ou de quelques phonèmes, par exemple [mõsɛrakabaje] : [mõ:stɾalekanvalɛ] dans [240]. Toutefois, *La Cantatrice Sauve* comporte un riche répertoire de séquences paronomastiques complexes, démontrant le potentiel de créer plusieurs énoncés à partir d'une séquence de sons plus ou moins proches.

Un autre exemple emblématique d'exploration du potentiel des substitutions paronymiques est proposé dans *35 Variations sur un thème de Marcel Proust*. Contrairement au cas précédent, la substitution se produit ici au niveau d'un seul lexème et ne concerne que le remplacement de la première consonne (cf. *métagramme* dans Aquien et Molinié, 1999 : 247). À travers le fragment « Longtemps je me suis couché de bonne heure » du roman *À la recherche du temps perdu* (1913) de Marcel Proust, l'auteur montre la richesse de paronymes verbaux en français :

- [243] *Longtemps je me suis **bouché** de bonne heure*
*Longtemps je me suis **douché** de bonne heure*
*Longtemps je me suis **mouché** de bonne heure*
*Longtemps je me suis **touché** de bonne heure*
 (GP, 35 Variations sur un thème de Marcel Proust, ANT, 17).

Ces variations minimales, correspondant aux métagrammes par le remplacement d'une consonne initiale, ne servent qu'à montrer (dans un but purement ludique) la multitude des

possibles réinterprétations d'un même fragment par une subtile substitution paronymique. Vu la similitude formelle des unités substituées, les phrases semblent facilement interchangeables, alors que les modifications présentent un impact important sur le contenu.

Les variations susmentionnées ont été réalisées en tant qu'« échantillons » de la contrainte, sans être intégrées dans un texte plus long. Cependant, le corpus montre qu'une telle substitution systématique peut aussi jouer un rôle organisationnel dans la narration. Ainsi, les différentes variations d'un même mot, revenant ponctuellement à la fin des chapitres successifs, peuvent constituer une sorte de « refrain » dans un roman. Tel est l'objectif d'exploitation paronomastique du lexème « voire » introduit dans *Adieu Sidonie*, dont le premier chapitre est clôturé par l'énoncé :

[244] (...) *Le résultat, le résultat, c'est que, bien entendu, les résultats sont maigres : car je ne sais pas capitaliser mes pauvres richesses. Mais bah, bah, il faut vivre et non suivre! Qu'en dites-vous, chauffeur de mon cœur, pilote de mon pote, brise-lames de mon âme?*
– *Voire, dit Simon-le-Taciturne.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 39).

Dans les pages suivantes du roman, pour chaque fin de chapitre, l'auteur propose les variations suivantes de cette particule d'assertion :

[244a] – *Voyre, dit le pas bavard.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 58) ;

[244b] – *Vouare, murmura Simon sans se réveiller.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 81) ;

[244c] – *Wharf, répondit Simon.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 102) ;

[244d] – *Vouère, dit Simon.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 125) ;

[244e] – *'soir, murmura Simon.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 148) ;

[244f] – *Noire, répondit Simon.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 162) ;

[244g] – *Poire, claironna Simon.*
(JB, *Adieu Sidonie*, 182).

Les exemples cités montrent que la forme vieillie de la confirmation, utilisée pour clôturer le premier chapitre, est ensuite reprise (plus ou moins précisément, en termes de paronomase) dans les chapitres suivants sous les formes correspondantes : *voyre* [vwa:R], *vouare* [vua:R],

wharf [va:rf], *vouere* [vwɛ:r], ou sous les formes de paronymes lexicalisés, qui se différencient par la consonne initiale variable : *soir* [swa:r], *noire* [nwa:r] ou *poire* [pwa:r]. D'ailleurs, la récurrence et l'intégration de ces « substituts » paronymiques dans une structure analogue caractérisant chaque version de la phrase source, construite selon le schéma : paronyme/homophone (mis en gras) + verbe désignant l'action de parler (souligné) + nom du protagoniste (marqué par le soulignement ondulé), visent à instaurer la symétrie des parties du roman, ainsi qu'à fournir la rythmicité dans l'histoire décrite. Là encore, ces figures et ces contraintes contribuent à une forte poétisation de la prose. Leur emploi est néanmoins purement ludique.

3.4. La traduction homophonique

Les traductions constituent un groupe large de recherches et travaux oulipiens. Elles comprennent différents types : *homophoniques* (y compris *homovocaliques* et *homoconsonnantiques*), *homosyntaxiques*, *homosémantiques* (avec une modification de la forme littéraire), *translexicales* (interchangeant les vocabulaires entre deux textes), ainsi que *diasémiques* (en changeant l'ordre des éléments du texte source), *transsexuelles* (par inversion du genre grammatical) ou *grammaticales* (par modifications du temps, du mode, de la personne de verbes) (Oulipo, 1981 : 143-158). Ces procédés sont associés à de nombreux mécanismes langagiers, mais nous nous concentrerons ici sur le premier type relevant de l'homophonie repertoriée par Bénabou, qui correspond aux figures de mots par ressemblance des sons, et dont l'effet est fréquemment renforcé par une dynamique néologique.

Les traductions homophoniques sont fondées sur la transposition des séquences syllabiques d'une langue vers une autre. L'auteur ne conserve que la structure phonique de l'énoncé source, indépendamment des fortes dissimilarités sur le plan du signifié. Malgré le nom suggestif de cette contrainte, il s'agit le plus souvent de ressemblances moins précises qu'homophoniques ; on parlera donc plutôt de jeux paronymiques. Ils reposent sur une recherche de ressemblances entre deux systèmes phonétiques différents, comme le français et l'anglais, qui permet par exemple la « transcription » paronymique de l'extrait : « A thing of beauty is a joy for ever » [athɪŋəvbjʊtɪzɑdʒɔɪfɔːɪvə] du poème *Endymion* de John Keats (1818) :

[245] *Ah, singe débotté, Hisse un jouet fort et vert.*

[asɛ̃:ʒdebɔteisœʒwɛfɔ:revɛ:r]

(MB, La traduction homophonique, LP, 111).

Le même jeu peut aussi concerner la correspondance entre français et latin, comme dans les fragments suivants, adaptés au français, qui renvoient aux citations latines de *De rerum Natura* de Lucrèce : « suave, mari magno tubantibus aequora ventis » [suavemarimagno tubantibusekvoraventis] et « e terra magnum alterius spectare laborem » [eterramagnum alteriusspektarelaborem] :

[246] *Sue avec Marie, ma guenon ; Turbans, gibus et cors à vent tisse.*

[syavekmarimagənḏtyrbaãzibysekə:ravãtis]

(MB, La traduction homomorphique, LP, 111) ;

[247] *Ether à magnum allaite et ris Oû se pique, tarée, la bohême.*

[etɛ:ramagnymaletɛeriusəpiktarelabœm]

(MB, La traduction homomorphique, LP, 111).

Tout comme dans les variations homophoniques, dans les cas des allusions paronymiques bilingues, la signification des séquences « traduites » en français n'est pas pertinente, puisque leur rôle est uniquement d'imiter phonétiquement des phrases sources en anglais et en latin. Le jeu proposé démontre qu'il est possible de trouver des ressemblances (et équivalences) phonétiques même à travers des systèmes phonétiques et orthographiques différents.

Si les exemples d'« échantillons » de la contrainte ci-dessus témoignent d'une certaine ambiguïté qui peut naître de la juxtaposition de formes phonétiquement presque identiques, ils sont assez facilement déchiffrables vu que, dans le texte analysé, les phrases traduites sont juxtaposées aux phrases de départ. Dans le corpus, on trouve cependant des cas où le passage source n'est pas présent dans le texte comportant la « traduction homophonique ». Pour cette raison, et compte tenu de la longueur et de la complexité du texte « traduit », la reproduction des phrases étrangères requiert, de la part du lecteur, une connaissance de la langue étrangère et demande une implication particulière à la lecture du passage encodé. Pour illustrer la transcription des sons d'un système linguistique à un autre, sans point de référence, citons l'extrait suivant du récit :

[248] *Aie peussiud a peusseunn ouise enn equestrimeli longue naique hou ouase ouaireng a sôft failt hete tremmd ouise bréde ennstaide ov rébeune.*

[aipøsiydapøscænwizɛnekəstriəlilḏ:gnekuwazwerɛ̃gasoftfeltɛttremdwizbredɛ̃stedovr ebœn]

(HM, À Raymond Queneau : For zeu french, BO4, 69).

L'exemple fait allusion au récit de Queneau proposé dans les *Exercices de style*. Cette fois, il ne s'agit pas de traduire des mots d'une langue en mots phonétiquement proches d'une autre langue, mais de transcrire des sons de l'anglais dans le système orthographique français : « I

persued a person with an extremely long neck, who was wearing a soft felt hat trimmed with bread instead of ruban » [aɪpəsjudəpɜːrsənwitænikstriːmlilɒŋnekhuːwəzwɛəriŋəsɒftfɛlthættrɪmdwɪðbrɛdɪnstɛdʌvrɪbæn]. Le potentiel créatif de la contrainte semble ici moins exploité que dans les transpositions lexicales de textes étrangers. Il convient toutefois de reconnaître la justesse avec laquelle sont rendus les traits considérés comme typiques de l'anglais parlé par des francophones. On dirait qu'en quelque sorte, une telle interprétation de la contrainte peut correspondre aussi à la mimologie qui consiste en l'imitation du parler étranger par le locuteur français.

Ce type de « traductions », et plus précisément les transcriptions approximatives des mots étrangers à la manière française, sont également observables, quoique dans une moindre mesure, pour l'italien, souvent entrecoupé de l'anglais, par exemple :

[249] *Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà wie sind lost.*

[ɛskiuzsmavisɛ̃dlɔst]

(RQ, Les Fleurs bleues, 18) ;

[250] *Sanx, dit-il, et à rivedertchi.*

[sãksearivedɛʁʃi]

(RQ, Les Fleurs bleues, 22).

Plus concrètement, dans ces exemples d'échanges polyglottes, on observe des traductions homophoniques mimologiques imitant de manière ludique la façon de prononcer ces mots par les Français. Il s'agit de transposer la prononciation à la française de phrases empruntées à l'anglais (éléments mis en gras) et à l'italien (fragments soulignés) aux règles de l'orthographe française, afin de transmettre les énoncés suivants : [249] « excuse us (...) mais we find lost » [ɪkskjʊːsəsmawɪfɑɪndlɔːst] et [250] « thanks (...) et arriverderci » [θæŋksəˌiːvədəɛʁʃi]. Ce qui paraît particulièrement intéressant dans ce cas, c'est la transition entre le français, l'anglais et l'italien, qui, grâce à cette expérience oulipienne, sont virtuellement assimilés, réduits à un système. Malgré la notation alternative, non codifiée des éléments étrangers, les phrases restent déchiffrables et interprétables. Cela correspond aux prémisses à la fois expérimentales, ludiques et simplificatrices des travaux oulipiens. Pourtant, ces réalisations de la contrainte semblent moins productives que les exemples de la traduction des unités significatives en autres unités significatives, car celles-ci n'apportent pas de sens supplémentaire introduisant un véritable jeu. Elles servent cependant à une imitation dans un objectif humoristique.

On peut constater une correspondance importante entre les objectifs, la manière et l'effet de l'utilisation de la traduction homophonique (en fait aussi paronymique) et des figures de mots telles que la paronomase, l'homophonie, la néographie (qui, en l'occurrence, leur est subordonnée) et la mimologie.

3.5. Le tautogramme

Le tautogramme, classifié par Bénabou comme une opération par multiplication, est défini comme « un texte dont tous les mots commencent par la même lettre »⁵⁹, principalement par une consonne. D'ailleurs, il convient de noter que, dans de nombreux ouvrages et dictionnaires (*cf.* Robrieux, 2000 : 79 ; Mazaleyrat et Molinié, 1989 : 351 ; Aquien et Moliné, 1999 : 371 ; Pougeoise, 2006 : 444), le tautogramme est reconnu comme une figure de style. L'obligation d'employer régulièrement une lettre choisie se traduit le plus souvent par la récurrence du phonème consonantique qui correspond à cette lettre (*cf.* ex. [12]). Par conséquent, il existe une affinité formelle entre l'allitération et le tautogramme. Dans l'exemple ci-dessous, c'est la lettre *z* qui organise la production du récit :

[251] *Dans la zone zoologique, bon zigue, zigzagait l'ouvrier zingueur, zieutant les zèbres mais zigouillant plutôt les zibelines. Zut, suis-je déjà à Zwijndrecht, à Znaïm ou à Zwevegem, à Zwicken ou sur le Zuyderzee, à Zermatt ou à Zurich.*

(JL, Tautogramme, LP, 113).

La lettre *z* est initiale pour presque tous les mots, ce qui ne reste pas sans influence sur le plan phonétique et se traduit par une utilisation intensifiée du phonème [z], qui donne de la régularité, mais aussi de la « dureté » au texte. Par la multiplication de la même consonne vibrante, à l'écrit et à l'oral, l'auteur obtient des effets semblables à ceux que l'allitération offre aux textes : ici, l'expressivité gagnée grâce aux sons fricatifs récurrents.

Bien que les auteurs parviennent à produire des textes assez complexes en choisissant les mots justes avec soin, la règle est parfois problématique, car de nombreux mots utiles pour conserver la continuité de la narration ne trouvent ni leurs synonymes ni d'équivalents commençant par la lettre imposée. Dans le corpus, on trouve un exemple qui montre que la mimologie par l'utilisation de la forme non standard, imitant un défaut d'élocution, facilite l'exploitation du tautogramme :

⁵⁹ <https://oulipo.net/fr/contraintes/tautogramme> (consulté le 10.03.2025).

[252] *Z'ai nom Zénon.*

Au zénith un zeste de zéphyr faisait zézayer le zodiaque.

(JL, Tautogramme, LP, 113).

La phrase ouvrante la citation est créée grâce à l'imitation de zézaiement : la forme du pronom personnel sujet dans la phrase simple « J'ai nom Zénon » [ʒenɔ̃zenɔ̃] est remplacée par la lettre *z* dans : *Z'ai nom Zénon* [zenɔ̃zenɔ̃]. Grâce à ce procédé, d'une part, il est possible d'exploiter efficacement le tautogramme, qui suppose que chaque élément de la phrase commence par *z* et le pronom personnel dérogerait à ce principe. De l'autre part, grâce à cette substitution consonantique de *j* par *z*, les syllabes voisines sont homophoniques (*Z'ai nom* [zenɔ̃] : *Zénon* [zenɔ̃]), ce qui procure une rime et enrichit davantage la valeur phonétique.

On note cependant un rôle plutôt marginal de cette contrainte dans le corpus. Son but semble purement expérimental et ludique, mais, en même temps, peu productif.

3.6. Les locutions introuvables et aphorismes

L'un des exercices régulièrement pratiqués dans le cadre des expérimentations des membres de l'Oulipo consiste en la création d'aphorismes et des « locutions introuvables ». Ces jeux consistent à inventer des formules qui imitent les structures des proverbes. C'est précisément la régularité formelle qui fascine les oulipiens, car elle permet d'exploiter le potentiel d'un modèle en conservant une structure donnée, tout en remplaçant certains éléments par d'autres analogues. Bénabou classifie ces expériences comme opérations par substitution au niveau du syntagme et de la phrase. Cependant, dans le contexte de notre étude mettant de côté les structures syntaxiques et se concentrant sur les mécanismes opérant au niveau du mot, il apparaît qu'en particulier l'homéotéleute, l'assonance et la paronomase jouent un rôle déterminant dans la création d'aphorismes. Leur formation n'est pas axée sur la charge sémantique — la transmission d'une sagesse n'étant pas l'objectif premier de ces formes brèves —, mais sur les relations phonétiques et morphologiques qui s'établissent entre les termes juxtaposés.

Comme un élément essentiel de ces constructions oulipiennes est la rime, c'est l'homéotéleute [253] ou la rime assonantique [254-255] qui sont à la base des expressions créées, par exemple :

[253] *Le chemin qui mène à l'espérance passe par l'expérience.*

(MB, Un aphorisme peut en cacher un autre, BO13, 266) ;

[254] *Qui doute de **tout** flatte l'**égout**.*
(MB, Proverbes, LP, 198) ;

[255] *Couper l'herbe dans la **soupe** : gâcher une affaire à la dernière **minute**.*
(MB, Locutions introuvables, BO25, 148).

Dans les exemples cités, on observe notamment l'effet de la rime obtenue grâce à l'emploi, dans ces phrases, des paires des mots-clés dans les constructions symétriques terminées respectivement par : [253] des suffixes nominaux -ance/-ence [ã:s], [254] des voyelles finales [u] -ou/-u-, [255] la syllabe d'une rime approximative [up] : [yt].

Plus rarement, l'effet de symétrie et de rime est lié à la paronomase, qui permet une correspondance encore plus étroite entre les mots mis en relation et autour desquels se construit l'aphorisme ou la locution introuvable, par exemple :

[256] *Les petits **cris** font les grands **écrits**.*
(MB, Un aphorisme peut en cacher un autre, BO13, 266) ;

[257] *Les petits **honneurs** font les grands **bonheurs**.*
(MB, Un aphorisme peut en cacher un autre, BO13, 266) ;

[258] *La **foi** ne serait pas la **foi** si elle n'était la **loi**.*
(MB, Un aphorisme peut en cacher un autre, BO13, 266).

Dans les exemples cités, on observe que les substantifs mis en relation ne diffèrent que par un phonème. Dans les deux premiers cas, le premier mot est « contenu » dans le second, qui compte à son tour une voyelle ([kri] : [ekri]) ou une consonne ([ɔnœ:r] : [bɔnœ:r]) en plus. Dans le dernier exemple, les mots monosyllabiques ne diffèrent que par la consonne initiale ([fwa] : [lwa]).

La rime obtenue par l'homophonie de voyelles finales caractérisant la majorité de ces créations peut avoir une valeur mnémotechnique, car ces ressemblances régulières stimulent la mémorisation des proverbes ancrés dans une tradition orale (cf. Leguay, 2000 : 63). Toutefois, dans les pratiques oulipiennes, l'exploitation du proverbe s'inscrit dans une logique de « subversion », reposant sur l'incongruité entre une forme élaborée — dont la cohésion repose précisément sur le rapprochement phonétique — et un contenu délibérément trivial ou dénué de portée sémantique. Ainsi, l'absurdité des énoncés produits n'est pas accidentelle : elle déplace l'attention du lecteur de la fonction référentielle vers la fonction poétique, valorisant la matérialité sonore et rythmique du langage au détriment de sa signification. Ce contraste, fondé sur la disjonction entre forme et contenu, constitue le fondement de l'humour oulipien et la source même du plaisir ludique que ces manipulations formelles engendrent.

3.7. Le cylindre phonétique

Le cylindre phonétique, non répertorié dans le tableau de Bénabou mais correspondant au type d'opération par multiplication, est « un texte qui se mord la queue d'une manière si parfaite qu'on ne sait plus où est la bouche et où est la queue » (Oulipo, 1981 : 183). La contrainte n'est pas fréquemment exploitée par les auteurs, mais présente un fort potentiel poétique grâce à la correspondance paronymique entre les énoncés. En mettant l'accent uniquement sur la forme, et plus particulièrement sur sa couche sonore, ce projet explore la récurrence des syllabes mises en boucle, comme dans les séquences régulièrement revenantes du récit *Hôtel de Sens*, par exemple :

[259] *Fou le borde. La melih (...)*
Fous le bordel, Amélie ! (...)
Houle borde, lame l'if. (...)
Houle borde, lame l'if.
(PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 216) ;

[260] *Fous le bordel, Amélie ! (...)*
« Hors de l'amee ! » (...)
« l'y fout le b... » (...)
le bord de lame, li-fou.
(PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 203) ;

[261] *Le bord de lame, li fou. (...)*
Borde l'ame ? Elis foule. (...)
Hors de l'amee ! L'y fout le b...
(PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 217).

Il apparaît que les syllabes agencées en boucle ne correspondent pas systématiquement à des unités porteuses de sens. Ce procédé vise à éloigner le lecteur d'une interprétation logique des énoncés, afin de recentrer son attention sur les parallélismes phoniques permettant de créer des énoncés paronymiques [fu-lə-bɔʀ-dɛ-la-me-li-ɔʀ-də-la-me-li-fu(t)-lə-(b)-lə-bɔʀ-də-lam-li-fu...∞]. La primauté de la fonction poétique sur la fonction référentielle est particulièrement visible dans ce type d'expériences.

Bilan du chapitre 3

L'examen des contraintes linguistiques oulipiennes met en évidence leur affinité avec les figures de mots, en particulier l'homophonie, la paronomase, le néologisme (avant tout, le néographisme) et, dans une moindre mesure, l'assonance, l'allitération ou la mimologie. Les contraintes, loin de ne constituer que des obstacles arbitraires, créent ainsi un espace où les

figures se réactivent et se reconfigurent, donnant lieu aux expériences sur le potentiel langagier et à des effets spécifiques influant sur la lecture de la prose oulipienne.

Premièrement, relevons la fonction stratégique des figures dans la mise en œuvre des contraintes. Le lipogramme constitue ici l'exemple le plus éclairant. L'interdiction d'une lettre force l'écrivain à recourir à des procédés permettant de créer des nouvelles formes se substituant à celles interdites. Le contournement de cette contrainte entraîne souvent le recours aux procédés néologiques : suffixations, conversions, dérivations inverses ou fausses coupes. D'ailleurs, notamment dans le cas du monovocalisme, l'établissement des nouvelles formes, correspondant par l'homophonie ou la paronomase avec celles existantes, permet aussi de contourner la règle tout en maintenant la cohérence textuelle. Dans ces cas, les figures ne sont pas de simples ornements, mais de véritables outils pour assouplir la contrainte et favoriser le clinamen. De plus, les figures remplissent systématiquement une fonction stratégique dans le cas de l'invention de locutions. Fondées sur la rime garantie par l'assonance dans les finales des mots ou par l'homéotéleute et la paronomase, ces formules privilégient les jeux phoniques au détriment du sens. Par ailleurs, le contraste entre la cohésion de la forme et la trivialité du contenu de ces formules fonde l'humour oulipien et illustre la valeur ludique de ces expérimentations. Qui plus est, certaines contraintes ne se limitent pas à des effets locaux, mais influencent l'organisation même du texte. La récurrence des sons identiques ou proches par l'homophonie ou la paronomase à travers la mise en œuvre des variations homophoniques ou du cylindre phonétique peut, par exemple, fonctionner comme un refrain dans la prose. De plus, l'exploitation systématique de matrices orthographiques dans le monovocalisme ou dans le lipogramme crée une régularité perceptible qui guide le lecteur dans son décodage. Dans tous ces cas, la figure au service de la contrainte exerce une fonction organisatrice et imprime sa logique à l'ensemble de l'œuvre.

Deuxièmement, certaines contraintes systématisent des phénomènes que l'on retrouve traditionnellement dans l'emploi des figures : l'assonance ou l'allitération. Plus précisément, inévitable dans le cas du tautogramme et du monovocalisme, la répétition de voyelles ou de consonnes crée des cadences particulières, instaure une harmonie sonore et contribue à la musicalité de la prose. Ainsi, on retrouve dans l'emploi de ces contraintes alphabétiques des points communs avec les figures opérant sur la simple répétition des phonèmes. Il s'agit d'une certaine régularité, qui résulte toutefois de l'analogie entre figures et contraintes. Quoi qu'il en soit, l'effet produit par ces procédés revêt une valeur poétique.

Troisièmement, certaines contraintes et figures remplissent les mêmes fonctions, notamment la fonction poétique et la fonction ludique. La variation homophonique ou la traduction homophonique correspondent directement aux figures telles que l'homophonie et la paronomase et ont le même potentiel : celui de donner naissance au décalage entre la cohérence phonétique, l'incohérence graphique et l'incongruité sémantique qui produisent un effet comique. Dans certains cas, comme lorsque l'écriture imite volontairement un défaut d'élocution (par exemple, dans les traductions homophoniques), la contrainte se double d'un effet mimologique qui intensifie encore l'expressivité du texte.

Cette dimension réflexive rapproche la contrainte de la figure, tout en la distinguant nettement. La figure de mots vise un effet stylistique ; la contrainte, elle, conditionne la genèse du texte. Là où la figure illustre une intention, la contrainte en est la prémisse. Elle ne sert pas l'expression, elle la fonde. Elle se distingue par sa double nature : abstraite, en tant que formule potentielle, et concrète, en tant qu'instanciation textuelle. Le passage entre ces deux surfaces (de la contrainte vers sa concrétisation par la figure) illustre la manière dont l'écriture à contraintes articule théorie et pratique, structure et actualisation. Dès lors, la contrainte permet de penser la langue comme un système génératif où la règle devient moteur de créativité. La figure permet d'actualiser ce système.

Conclusion des chapitres 2 et 3

Les figures de mots jouent un rôle important dans le projet oulipien. L'analyse du corpus a permis de répondre à la question concernant les fonctions que remplissent ces procédés dans les expériences des oulipiens ainsi que dans une esthétique de la contrainte.

Tout d'abord, notons que l'étude des figures de mots dans la prose oulipienne montre combien elles sont constitutives de l'esthétique du groupe et combien elles débordent de la simple fonction « ornementale » pour devenir des instruments de poéticité et de jeu. Les figures répondent à une double visée : mettre en exergue une forme pour attirer l'attention du lecteur et engager celui-ci en bouleversant la lecture par des manipulations et des configurations inhabituelles des mots, dues notamment aux multiplications, aux substitutions ou aux soustractions.

Quant aux fonctions remplies par les figures étudiées, la première, poétique, constitue sans doute l'axe central de ce travail d'expérimentation.

Concernant les procédés opérant sur la sonorité des mots, l'assonance et l'allitération impriment un rythme, structurent le texte et attirent l'attention sur certains mots par la récurrence phonique. L'assonance contribue à donner au texte une coloration particulière, selon la qualité de la voyelle choisie. Elle peut instaurer une rime, atypique dans la prose, contribuant parfois à une boucle sonore, mais son effet reste généralement plus discret que celui de l'allitération. Là où l'assonance est souvent interprétée à travers la « couleur » de la voyelle mise en valeur, l'allitération, fondée sur la répétition consonantique, possède une force rythmique et énergique beaucoup plus marquée : la récurrence des consonnes choisies « martèle » l'énoncé, souligne le poids d'un mot ou d'une expression, et confère à la phrase une intensité particulière. De ce phénomène dérive l'harmonie imitative, qui combine les consonnes à valeur particulière pour suggérer une correspondance sonore entre la forme et le contenu. L'adéquation reste toutefois subjective. À l'inverse, la cacophonie, qui résulte parfois de la redondance récursive des consonnes, rompt délibérément cette homogénéité harmonique : en rapprochant des consonnes dissonantes, elle attire l'attention sur la matérialité de l'énoncé et, par son caractère provocateur, elle produit des effets de surprise qui peuvent être grotesques, comiques ou simplement parodiques. D'autres figures opérant sur la sonorité des mots, l'homéotéleute et l'homéoptote accentuent la cadence de la prose en créant des rimes qui harmonisent les descriptions, d'autant plus que celles-ci reposent souvent sur les énumérations. La fonction poétique est remplie aussi par la paronomase et l'homophonie qui exposent les duperies du langage et mettent en évidence la distance entre ce qui est dit et ce qui est entendu.

Quant aux procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots, l'usage récurrent de néologismes – créations délibérées, frappantes et rarement utilitaires – confirme que l'objectif n'est pas tant de combler une lacune lexicale que d'exploiter le potentiel esthétique de formes nouvelles. Ces créations insolites attirent l'attention du lecteur et l'invitent à percevoir la langue dans sa dimension créatrice. Les manipulations néologiques, loin d'entraver la compréhension, en renouvellent au contraire les modalités en révélant le potentiel des ressources du langage. Ce travail sur la langue contribue à éloigner les textes oulipiens du conventionnel et à affirmer une ambition fondée sur la mise en valeur de la forme elle-même.

La deuxième fonction, essentielle dans l'esthétique oulipienne, est la fonction ludique. Pour ce qui est des figures opérant sur la sonorité des mots, celles comme la paronomase et l'homophonie en sont les meilleures illustrations. Leur portée dépasse le jeu formel : elles engagent aussi le lecteur par des allusions culturelles et littéraires. Les noms des membres du

groupe, les titres d'œuvres, les références partagées deviennent ainsi matière à jeu de mots créant une connivence avec le lecteur. L'homophonie, de plus, pousse le jeu vers des effets d'écho et de boucle caricaturale : dans les holorimes, calembours ou comptines, elle crée des dialogues de sourds où le sens se brouille au profit de l'expérience sur le signifiant et le lecteur est invité à explorer le potentiel qui en découle. La fonction ludique se manifeste aussi par les autoréférences et les jeux intertextuels, qui introduisent une dimension parodique et humoristique, et invitent le lecteur à participer à la découverte de la richesse des substitutions et des combinaisons.

En ce qui concerne les procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots, les jeux de ressemblance et de distinction, mais aussi les néologismes, engagent le lecteur dans une lecture attentive qui repose sur le plaisir de la découverte. Ce rôle ludique n'est pas anecdotique : il constitue un principe structurant de l'écriture oulipienne, qui fait du texte un espace de jeu intellectuel où le lecteur est convié à participer à l'expérience.

La troisième fonction, moins systématique, mais tout aussi significative, est la fonction mimétique.

Au sein des procédés opérant sur la sonorité des mots, certaines figures cherchent à restituer les sons du réel et l'onomatopée en est l'exemple le plus direct : elle tente d'imiter la réalité sonore sans passer par une élaboration stylistique sophistiquée. Son emploi intensifie la vivacité de la narration et confère au texte une touche d'authenticité, mais il peut aussi basculer dans le comique, l'exagération ou la ridiculisation. La mimologie, qui reproduit des défauts de prononciation, combine elle aussi authenticité et dérision. Ces procédés témoignent d'une volonté de faire entrer le réel dans l'écriture.

Pour ce qui est des procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots, cette fonction est remplie par le pataquès et le malproprisme, qui permettent l'imitation des erreurs et de la langue parlée et restituent une forme d'oralité. Cette authenticité n'est cependant jamais naïve : elle est construite, travaillée, tout en s'inspirant du quotidien, se présente comme un objet artificiel, voué à la mise en valeur de ses propres mécanismes.

Ainsi, les figures analysées remplissent des fonctions poético-esthétique, ludique et mimétique. Celles opérant sur la sonorité des mots embellissent et rythment le texte, elles provoquent et amusent par leurs jeux et leurs détournements, elles imitent ou caricaturent les bruits du réel. Les figures jouant sur la structure morphosémantique des mots se caractérisent par une exploitation systématique de ce que les oulipiens appellent « la divine potentialité du

Verbe» (Oulipo, 1973 : 36) et leur emploi exploite le potentiel de l'adaptation des formes existantes ou créées aux besoins du contexte déterminé par l'auteur.

La valeur des figures de mots ne réside pas seulement dans l'effet ponctuel qu'elles produisent, mais dans le projet global auquel elles participent : celui de transformer la prose en espace expérimental. Par l'emploi surintensif du langage, par le contraste entre la sophistication de la forme et la banalité du contenu, les oulipiens parviennent à faire du roman une sorte de poème (Tahar, 2019 : 242). D'ailleurs, François Le Lionnais lui-même a reconnu, dans son second manifeste, que « la poésie est un art simple et tout d'exécution. Telle est la règle fondamentale qui gouverne les activités tant créatrices que critiques de l'OuLiPo » (Le Lionnais, 1973 : 19). Les exemples du corpus montrent effectivement que, dans les textes étudiés, les jeux introduits présentent souvent de nombreux points communs avec la poésie, à savoir : les écarts par rapport à la norme, l'exploitation du plurivoque, l'attention particulière accordée au signifiant, l'emploi de mots non seulement pour ce qu'ils dénotent, mais aussi pour ce qu'ils peuvent évoquer à travers leur face sonore et leur rythme, voire l'intentionnalité de s'opposer à l'arbitraire saussurien par la recherche des formules dans lesquelles des rapports entre signifiants et signifiés sont mis en évidence. Le lecteur sollicité par des jeux sur les sonorités est invité à dépasser la lecture traditionnelle pour explorer le potentiel du langage.

Enfin, le parcours des contraintes étudiées montre que leur interaction avec les figures de mots se décline selon plusieurs fonctions : poétique, en mettant en valeur la musicalité du langage ; ludique, en exploitant l'absurde des formes manipulées par la modification formelle ou la substitution, et en jouant sur le décalage entre forme et sens, et enfin stratégique, en fournissant des outils de contournement qui rendent possible la transgression créative des contraintes. Dans tous les cas, l'écriture sous contrainte supportée par l'emploi des figures révèle la plasticité du langage : elle ne le réduit pas, mais l'oblige à se réinventer. Loin de limiter la liberté de l'auteur, les contraintes oulipiennes ouvrent un espace d'invention où la règle devient le moteur même de la créativité et les figures contribuent à l'exploitation du potentiel langagier. Dans tous les cas, l'objectif est moins de transmettre un contenu que de révéler le potentiel du langage et de faire de la prose un véritable « ouvroir ». L'emploi de ces procédés témoigne d'une littérature qui refuse le conventionnel pour se définir comme espace expérimental, où la contrainte devient principe de création et où le texte, au-delà de ce qu'il raconte, témoigne d'une réflexion sur ses propres ressources d'énonciation.

PARTIE II

POUR LA TRADUCTION DES FIGURES DE MOTS DES OULIPIENS EN POLONAIS

I.

LE CADRE THÉORIQUE

Dans le cadre de cette partie théorique, nous aborderons la problématique de la traduction des figures de mots en tant qu'éléments ancrés dans la langue source. Pour ce faire, dans le premier chapitre, nous commencerons par retracer les différents aspects de la traduction littéraire, premièrement en présentant un aperçu des approches théoriques qui structurent la réflexion dans ce domaine, et secondement en identifiant les facteurs qui façonnent la dynamique du processus traductif. Dans le second chapitre, nous porterons notre attention sur la traduction des figures de mots dans les textes composés selon une « logique du signifiant », en analysant les défis spécifiques qu'ils posent au traducteur, ainsi qu'en présentant les stratégies permettant de restituer la richesse des innovations lexicales et des jeux de langage dans la langue cible.

1. La traduction des textes littéraires

La traduction littéraire dépasse le simple transfert d'un message d'une langue à une autre. Elle implique une mise en relation de deux systèmes linguistiques et culturels souvent éloignés, ce qui en fait un processus de médiation particulièrement délicat. Toute traduction peut être envisagée comme une extension des potentialités interprétatives d'un texte au-delà de ses limites linguistiques. Il s'agit alors de l'ambition de *recréer* le texte dans une langue étrangère en transmettant le contenu ainsi que ses valeurs formelles et le contexte.

Par ailleurs, la traduction littéraire implique fréquemment une transformation du texte source. Elle suppose toujours une prise de position de la part du traducteur face aux choix qui s'offrent à lui. Qui plus est, la traduction littéraire relève davantage de l'« imitation » que d'une reproduction fidèle de l'original : une imitation visant à restituer l'essence du texte source tout en assumant l'intervention du traducteur (*cf.* Rabau, 2002). Une traduction littérale s'avère, dans ce cas, illusoire ; il s'agit plutôt d'une recréation fondée sur l'interprétation, qui respecte les enjeux du texte source tout en les adaptant aux contraintes de la langue d'arrivée.

Ce chapitre a pour objectif d'analyser les principaux facteurs qui influencent le choix des stratégies en traduction littéraire. Dans 1.1., nous présenterons quatre grandes approches théoriques appliquées à la traduction des textes, allant de la primauté accordée au texte source à la liberté créative du traducteur dans la langue cible. Le sous-chapitre suivant (1.2.) portera sur quatre facteurs façonnant la dynamique de la traduction : nous y examinerons la question de la distance entre langue source et langue cible, le rôle respectif du traducteur et du lecteur dans ce processus, ainsi que les particularités traductives propres à certains genres littéraires, en accordant une attention particulière aux textes relevant d'une « logique du signifiant ».

1.1. Un aperçu des approches de la traduction des textes littéraires

L'histoire de la traduction reflète l'évolution constante des conceptions traductives, passant d'une vision axée sur le simple transfert linguistique vers une approche valorisant la recreation de l'original dans un autre contexte linguistique et culturel. Les modalités d'appréhension de la traduction varient selon les époques, les contextes culturels et les finalités poursuivies.

Au XVII^e siècle, les traducteurs s'autorisaient une liberté à l'égard du texte source. Leur objectif n'était pas tant la fidélité littérale que l'adaptation à la sensibilité et aux connaissances du lectorat cible. Cette pratique pouvait impliquer des coupes, des ajouts, voire une réécriture partielle du texte, dans le but de le rendre plus accessible et esthétiquement agréable (Guidère, 2010). À partir du XVIII^e siècle, un renversement s'opère : la fidélité à l'original devient progressivement un critère central. La priorité se déplace vers la préservation du contenu, du style et des visées de l'auteur. Les traducteurs cherchent alors à restituer les nuances issues de l'étrangeté culturelle du texte source, entre autres à travers l'usage de calques ou d'emprunts ou de transferts simples (Ballard, 2013). Ce changement marque une ouverture à l'altérité, parfois au détriment de l'adaptation culturelle. Aux XIX^e et XX^e siècles, la tension entre fidélité au texte source et adaptation à la culture cible devient plus nuancée. Les traducteurs visent à préserver l'esprit du texte source tout en facilitant la compréhension des références et des spécificités culturelles pour le lecteur. Cette évolution se retrouve dans la théorie contemporaine de Georges Mounin (1955) qui distingue deux stratégies de traduction à travers la métaphore des « verres colorés » et des « verres transparents ». Dans le premier cas, le lecteur perçoit encore les teintes de la langue source, révélant l'altérité du texte traduit ; dans le second, toute trace de l'étrangeté linguistique ou culturelle est estompée, donnant l'illusion d'un texte rédigé directement dans la langue cible.

Cette distinction fait écho aux notions de « foreignization » et de « domestication » discutées par Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility* (1995) : la première stratégie consiste à maintenir les marqueurs culturels du texte source, en assumant leur étrangeté, tandis que la seconde tend à les adapter aux « normes » de la culture d'arrivée. Les approches contemporaines tendent à attribuer à la traduction une fonction spécifique : celle de médiatiser l'altérité, de la rendre perceptible sans pour autant entraver la lisibilité du texte. Le traducteur endosse alors le rôle d'un médiateur, chargé de faire apparaître les différences culturelles tout en atténuant une éventuelle opacité, afin de faciliter l'accès à l'interprétation du texte pour le lecteur cible (cf. Cordonnier, 1995).

Dans les sections qui suivent, nous procéderons à une mise en perspective de quatre orientations théoriques contemporaines structurantes dans le champ des études en traduction, à savoir : l'approche sourcière et cibliste (1.1.1.), l'approche dynamique (1.1.2.), l'approche interprétative (1.1.3.) et l'approche selon laquelle la traduction est un acte à la fois linguistique et littéraire (1.1.4.). Il s'agit de présenter les approches théoriques par lesquelles la traduction peut être étudiée comme une pratique plurielle relevant simultanément des dimensions linguistique, artistique, cognitive et culturelle.

1.1.1. L'orientation « sourcière » et « cibliste »

Le passage d'un texte source à un texte cible n'est jamais neutre : il obéit à un double système de contraintes, celles de la langue de départ et celles de la langue d'arrivée. Selon le dictionnaire *Terminologie de la traduction*, l'approche « sourcière » vise à reproduire fidèlement la lettre du texte original, en important dans la traduction des éléments linguistiques et culturels propres à la langue source (Delisle et al., 2004 : 106) alors que la stratégie « cibliste » cherche à produire un texte naturel et fluide pour le lecteur de la traduction, tout en respectant les usages et les conventions culturelles de la langue cible (*ibid.*, p.110). La première option est orientée vers la fonction poétique du texte source, tandis que la seconde semble privilégier la fonction communicative, visant la lisibilité dans la langue cible.

Les partisans de l'approche sourcière valorisent la fidélité à l'original – dans la forme, dans la syntaxe, voire dans la structure du texte de départ. Cette posture, parfois perçue comme idéaliste, alimente les critiques traditionnelles de toute traduction, présentant celle-ci comme inévitablement imparfaite du fait de son statut secondaire par rapport à l'original (cf. Mounin, 1955). À l'opposé, les ciblistes privilégient l'effet produit sur le lecteur. Norman Shapiro par exemple, plaide pour une écriture qui évite toute intrusion maladroite des

structures de la langue de départ, estimant qu'une bonne traduction ne devrait pas « sembler traduite »⁶⁰. Cette orientation cherche donc à effacer les marqueurs d'étrangeté au profit de la lisibilité et de la fluidité stylistique.

Henri Meschonnic dans *Pour la poétique II* (1973) critique ces deux extrêmes. Il dénonce l'approche sourcière, qu'il associe à un calque formel et à une distorsion du texte – ce qu'il qualifie d'« idéologie poétisante du mot » –, tout en s'opposant à l'approche cibliste, qui tend à naturaliser l'œuvre traduite au point d'en masquer l'origine étrangère. Il devient alors nécessaire de relativiser la radicalité de ces positions, qui peuvent se révéler complémentaires dans certains contextes traductifs. Comme le rappelle Friedrich Schleiermacher (2008 : 17), le traducteur peut soit « rapprocher le lecteur de l'auteur », soit « rapprocher l'auteur du lecteur ». Le choix entre ces deux stratégies dépend du type de texte, de son intention et du contexte de réception.

1.1.2. La recherche de l'équivalence dynamique

Tandis que l'approche précédente met l'accent sur les différences entre le texte original et sa traduction, il est également envisageable d'orienter la recherche vers les équivalences qu'ils présentent. Dans son ouvrage intitulé *Toward a Science of Translating* (1964), Eugene E. Nida distingue deux formes d'équivalence entre le texte source et le texte cible : l'équivalence formelle, qui vise à conserver la structure et la forme de l'original, et l'équivalence dynamique (ou fonctionnelle), qui cherche à reproduire le même effet que celui produit par le texte source. Pour Nida, l'acte de traduire ne se limite pas à un simple transfert linguistique : il s'agit d'opérer une « domestication » culturelle, esthétique et sémantique, afin de restituer dans la langue cible la fluidité de l'expression et de reproduire, autant que possible, un effet de réception équivalent à celui du texte source (*ibid.*, p. 159 et 1986 : 36). Tout déplacement peut être justifié dans le cadre du processus traductif, dès lors qu'il vise à restituer un effet de l'original. Dans cette perspective, toute modification relève d'une logique proche de l'approche cibliste. La notion d'équivalence dynamique constitue ainsi un enjeu transversal, qui invite à penser la traduction comme un espace d'équilibre mouvant entre fidélité au texte source et lisibilité de son intention dans la langue cible.

⁶⁰ Cité par Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility*, 1995 : 1.

1.1.3. L'approche interprétative

Au cœur de l'approche interprétative ne se trouve pas le produit fini – à savoir le texte traduit – mais bien le processus lui-même : celui par lequel un message, formulé dans un système linguistique et culturel donné, est reconstruit dans un autre, tout en conservant son intention et son effet sur le destinataire. En ce sens, cette approche se distingue clairement des modèles comparatifs, qui privilégient l'analyse des divergences entre langues et textes.

Selon Danica Seleskovitch et Marianne Lederer (1984), la traduction est avant tout un acte de compréhension et de reformulation du sens du message. Le traducteur ne se limite pas à établir des correspondances systématiques entre les structures des langues en présence, mais s'emploie à restituer un sens global du texte, appréhendé dans son intégralité. La traduction ne saurait donc se réduire à un exercice de transcodage, qui ne représente, selon les auteures, qu'un aspect marginal de l'activité traduisante. L'interprétation du texte requiert, de ce fait, la mobilisation de connaissances extra-linguistiques. Le traducteur accède progressivement au contenu du message, et parvient très tôt à en saisir une signification globale, qu'il reconstruit en tenant compte des paramètres pragmatiques, culturels et cognitifs de l'énonciation. Sa tâche consiste, selon Seleskovitch et Lederer, à restituer « les idées exprimées par les énoncés plutôt que les énoncés eux-mêmes » (*ibid.*, p.8). La traduction peut ainsi être envisagée comme un cas particulier d'interprétation. Il s'agit d'une opération cognitive complexe, indissociable de la situation de communication dans laquelle elle s'inscrit, et qui suppose une activité interprétative constante de la part du traducteur.

Plus précisément, selon Seleskovitch et Lederer ce processus se déploie en trois phases distinctes : la phase « sémasiologique », celle de la déverbalisation, et la phase « onomasiologique » (ou de « reverbération »). La première étape correspond à la compréhension du texte source : le traducteur en extrait le sens par une analyse contextuelle du discours, dépassant les niveaux lexical ou grammatical. Cette étape a pour objectif d'élaborer une représentation mentale cohérente du message. La phase de déverbalisation consiste ensuite à détacher le sens de sa forme linguistique initiale, pour le maintenir en mémoire sous forme d'unités de sens abstraites. Enfin, la dernière phase consiste en la reformulation du message dans la langue cible : il ne s'agit pas de reproduire la forme du texte initial, mais d'en restituer le contenu dans un cadre linguistique et culturel différent, en respectant les normes propres à la langue d'arrivée.

À l'instar de la théorie de Nida, l'approche interprétative privilégie non pas les correspondances linguistiques directes, mais les équivalences textuelles d'ordre plus général,

relevant davantage de l'analogie fonctionnelle et pragmatique que de l'identité formelle. En outre, la prise en compte de la situation de communication s'avère fondamentale. Le fait de négliger ses éléments reviendrait à produire un texte autonome, qui risque de relever davantage de l'adaptation que de la traduction. Selon Lawrence Venuti, un texte étranger recèle une multitude de possibles sémantiques, qui ne sont fixés que de manière provisoire dans une traduction donnée, en fonction d'hypothèses culturelles variables et de choix interprétatifs propres à des contextes sociaux spécifiques (Venuti, 1995 : 18). En ce sens, la traduction exige une fidélité non à la lettre, mais au sens du texte source, qui peut différer profondément de la somme des significations des mots ou des structures du texte de départ.

Dans cette perspective, le texte cible doit non seulement reproduire les idées exprimées par l'auteur, mais également rendre leur charge expressive, leur dimension implicite et les présupposés culturels qu'elles mobilisent. La théorie interprétative de la traduction invite ainsi à dépasser les approches formalistes, en considérant la traduction comme un acte cognitif complexe, indissociable de sa situation de communication.

1.1.4. La traduction en tant qu'acte linguistique et littéraire

La traductologie du XX^e siècle s'est construite en étroite interaction avec la linguistique qui lui a fourni ses premiers cadres théoriques. La traduction constitue un terrain privilégié pour interroger les relations entre les langues, comme l'indique Jakobson en écrivant que « l'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage et le principal objet de la linguistique » (Jakobson, 2003 : 80). John Catford reprend cette idée dans *A Linguistic Theory of Translation* (1965), affirmant que la traduction, en tant qu'acte linguistique, doit naturellement être appréhendée à travers le prisme de ce domaine.

Cependant, si cette orientation a permis d'instaurer des bases méthodologiques à la traductologie, elle a montré ses limites notamment dans le domaine littéraire, en raison de son approche strictement formelle. De nombreux traducteurs – en particulier ceux engagés dans la traduction de la littérature – ont contesté une réduction du processus traductif à une simple opération linguistique. Selon Edmond Cary, la traduction littéraire est d'abord un acte littéraire (Cary, 1958 : 8).

Chez Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, la tension entre rigueur scientifique et visée artistique est manifeste. Dans *La Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958), l'analyse linguistique n'est pas envisagée comme une fin en soi, mais comme un moyen de guider les choix du traducteur et de mieux comprendre les mécanismes du passage d'une

langue à l'autre (Vinay et Darbelnet, 1958 : 23-24). Une position analogue est appuyée par Mounin, qui conçoit la traduction comme « un art fondé sur une science » (Mounin, 1963 : 16), dans la mesure où la rigueur méthodologique propre à la linguistique n'exclut pas la part créative de l'activité traductive.

Qui plus est, dans *After Babel* (1975), George Steiner avance que toute traduction, surtout littéraire, constitue un acte d'écriture *quasi* autonome. Elle engage une subjectivité, un imaginaire du traducteur, et s'apparente à une forme de création. On trouve la même idée chez Meschonnic qui dans *Pour la poétique II* (1973) insiste sur la nécessité de concevoir la traduction comme un acte poétique. Il ne s'agit pas simplement de transposer un contenu d'une langue vers une autre, mais de produire, dans la langue d'arrivée, une œuvre nouvelle, porteuse d'un rythme, d'une voix, d'une subjectivité singulière. La traduction devient ainsi une écriture à part entière, qui ne se définit plus en relation de dépendance vis-à-vis de l'original. Dans cette optique, elle accède au statut de texte « autonome », digne d'être lu, interprété et critiqué en tant que tel. Meschonnic affirme en ce sens que « si la traduction d'un texte est structurée comme un texte, elle fonctionne comme un texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparente par rapport à l'original » (Meschonnic, 1973 : 307). De plus, Antoine Berman appelle à dépasser les approches fondées sur la mesure des écarts entre deux versions, pour proposer une critique des traductions attentive aux choix esthétiques, aux stratégies discursives et aux positionnements culturels du traducteur. La conception bermanienne de la traduction culmine dans l'idée que toute traduction vise, au-delà de la fidélité, une autonomie esthétique : « une traduction ne vise-t-elle pas non seulement à “rendre” l'original, à en être le “double” (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? une œuvre de plein droit ? » (Berman, 1995 : 42).

Ainsi, loin de s'opposer, les dimensions linguistique et artistique de la traduction apparaissent comme complémentaires. La linguistique fournit des outils d'analyse nécessaires à la compréhension des mécanismes traductifs, tandis que la liberté créative en révèle les enjeux esthétiques et culturels. Comme le suggérait Jakobson, la traduction poétique relève d'une transposition créatrice : forme suprême de fidélité non pas à la lettre, mais à l'esprit du texte (Jakobson, 2003 : 86).

1.2. Les facteurs façonnant la dynamique de la traduction

Quelles que soient les différences entre les approches sur la traduction présentées ci-dessus, il en résulte que celle-ci peut être définie comme toute opération supposant l'existence d'un texte source, d'un texte cible, ainsi qu'un rapport de ressemblance entre ces deux textes, de telle sorte que le texte cible puisse être perçu comme une représentation adéquate du texte source dans une autre langue.

Partant de cette définition, nous examinerons, dans ce sous-chapitre, les facteurs susceptibles d'influencer les stratégies de traduction : la distance entre la langue source et la langue cible et le potentiel qu'elles apportent (1.2.1.), les rôles respectifs des acteurs de ce modèle communicatif – d'une part, du traducteur (1.2.2.), et d'autre part, du lecteur de la traduction (1.2.3.) – ainsi que les caractéristiques propres au message, en l'occurrence le texte littéraire, dont le genre et les enjeux spécifiques peuvent également influencer sur la dynamique de la traduction (1.2.4.).

1.2.1. La langue source et la langue cible

L'un des enjeux majeurs du processus de traduction réside dans la relation entre les langues concernées. En principe, plus elles appartiennent à des familles ou groupes éloignés, plus il est difficile de restituer un contenu équivalent par des moyens comparables, en particulier lorsque le texte source repose sur des procédés formels tels que les jeux phonétiques, les rimes, les calembours, les acrostiches ou encore les néologismes. Cette difficulté apparaît notamment dans des contextes de grande créativité lexicale.

Il semble alors naturel que la traduction soit plus ardue entre langues très différentes, comme le français et le polonais, et plus aisée entre langues proches, par exemple au sein du groupe roman. Toutefois, comme le rappelle Jacqueline Henry (2003 : 132), cette corrélation n'est pas systématique : même des langues apparentées peuvent exploiter des types de jeux linguistiques distincts. Les évolutions propres à chaque langue, ainsi que leurs traditions scripturales, influencent la nature des procédés employés. Par exemple, le français, grâce à la souplesse de la relation signifiant/signifié et à sa richesse en homonymes (Camproux, 1979 : 109), se prête particulièrement aux calembours et à la paronomase, alors que l'italien, à l'orthographe plus stable, privilégie l'homonymie et la polysémie.

Qui plus est, notons que si la langue source détermine en grande partie les contraintes de traduction, la langue cible joue également un rôle décisif. L'impossibilité de reproduire un

mot ou un procédé à l'identique ne rend pas nécessairement le jeu de mots intraduisible ; la difficulté peut inciter le traducteur à recourir à des solutions créatives compensatoires, afin de préserver l'effet recherché. Il est important de souligner que chaque langue possède ses propres jeux et procédés stylistiques, constituant un répertoire particulier dont le traducteur peut s'inspirer. Dans ce processus, la relation entre la langue du texte original et la langue cible peut constituer autant un défi qu'une source d'inspiration pour l'élaboration d'une traduction fonctionnellement équivalente.

1.2.2. Le rôle du traducteur

Loin d'émerger *ex nihilo*, l'acte traductif est façonné par une pluralité de facteurs culturels, historiques, esthétiques et personnels. Le traducteur n'est donc pas uniquement un « technicien » du langage, mais un véritable médiateur entre deux langues et deux cultures. En tant que tel, il assure la communication entre deux univers distincts, rendant intelligible un texte enraciné dans une culture étrangère (Gaszyńska-Magiera, 2013). Cela requiert une connaissance approfondie de la culture source (Mounin, 1963 : 236), ainsi qu'une capacité à faire des choix parfois jugés « infidèles », mais esthétiquement ou pragmatiquement pertinents. Le traducteur se voit ainsi investi de la mission de transmettre au lecteur cible les implicites d'une autre culture (*cf.* Cordonnier, 1995), en restituant l'intention profonde de l'œuvre originale.

Notons que selon Michaël Oustinoff, l'activité traductive repose sur trois composantes fondamentales : la position traductive du traducteur, le projet de traduction et son « horizon » (Oustinoff, 2003 : 64). La position traductive renvoie à la conception que se fait le traducteur de la traduction elle-même et influence directement ses stratégies de traduction. Le projet de traduction en découle : il oriente les choix lexicaux, stylistiques et culturels, en fonction des objectifs poursuivis. Quant à l'horizon, il désigne « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui “déterminent” le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (Berman, 1995 : 79).

Umberto Eco, quant à lui, illustre la complexité du travail traductif en évoquant la figure d'un traducteur confronté à une série de décisions délicates : respecter l'intrigue principale, préserver l'effet esthétique recherché et, parfois, renoncer à certaines correspondances terminologiques pour conserver l'impression sensorielle d'origine (Eco, 2003). Dans *Dire presque la même chose*, il cite l'exemple d'un passage en français caractérisé par des allitérations et des jeux sur les sonorités spécifiques. La difficulté, pour les

traducteurs italiens, consistait alors à préserver la cadence, le rythme et la musicalité du fragment, sans tomber dans des répétitions maladroitement ou des tournures artificielles (*ibid.*, p.98). De tels choix traductifs illustrent la tension permanente entre fidélité lexicale et préservation de l'effet esthétique. Ce qui pourrait être perçu comme une infidélité ou une erreur par rapport à l'original relève souvent, en réalité, d'une stratégie consciente et nécessaire pour faire dialoguer deux univers linguistiques et culturels distincts.

Ainsi, dans toute traduction – et plus encore dans le domaine littéraire, qui relève en quelque sorte de l'acte créatif – le traducteur adopte une posture singulière, oscillant entre transparence et visibilité de son travail dans le texte cible. Il manipule un texte agissant comme un créateur-interprète. Sa tâche implique une responsabilité à la fois herméneutique et culturelle, conditionnant les modalités selon lesquelles une œuvre étrangère peut être intégrée – et légitimée – au sein de la culture cible.

1.2.3. Le profil du lecteur

Si le rôle du traducteur est généralement considéré comme déterminant dans le processus traductif fondé sur ses compétences, la réflexion traductologique tend souvent à reléguer au second plan le rôle du lecteur. Loin d'être simplement passif, le destinataire du texte traduit constitue pourtant un acteur à part entière de la communication littéraire, susceptible d'influencer les choix traductifs à différents niveaux vu que, comme le remarque Eco dans *Lector in fabula*, sa « compétence (...) n'est pas nécessairement celle de l'émetteur » (Eco, 1985 : 64). Dans ce contexte, la définition du profil du lecteur (de ses compétences et de ses exigences) confronté à la distance entre la culture source et la culture cible peut déterminer les outils de traduction choisis par le traducteur. Dès lors, selon Magdalena Mitura (2012 : 123), l'acte de la traduction repose sur deux types d'opérations : d'une part, l'interprétation du texte source par le traducteur ; d'autre part, l'évaluation par ce dernier des compétences cognitives du lectorat cible.

Dans cette perspective, Roman Lewicki (2000) rappelle que le texte traduit n'a pas vocation à se substituer à l'original, mais bien à en offrir une représentation destinée à un lectorat qui, n'ayant pas accès à la langue source, souhaite néanmoins entrer en contact avec la réalité qu'il véhicule. Par conséquent, le lecteur modèle accueille avec bienveillance les marques d'étrangeté, dès lors qu'elles sont perçues comme vectrices d'authenticité. Cette ouverture à l'altérité culturelle autorise le traducteur à préserver, voire à valoriser, certains éléments spécifiques à la culture d'origine.

Une autre situation se présente lorsque le texte repose sur des innovations ou des jeux langagiers, et donc sur le rôle actif du destinataire du texte. Dans ce cas, le lecteur de la traduction doit avoir accès au jeu au même titre que le lecteur de l'original, ce qui implique généralement de s'éloigner de l'original et de puiser dans les ressources de la langue de traduction, car l'implication du lecteur dans le processus de lecture ou la création d'un effet approprié chez lui sont prioritaires par rapport à la transmission d'informations.

Ainsi, le profil du lecteur cible potentiel exerce une influence non négligeable sur les décisions du traducteur, qui s'inscrivent dans une stratégie globale de réception. La prise en compte de ce facteur humain est indispensable pour garantir à la traduction littéraire son efficacité communicationnelle et sa pertinence interprétative.

1.2.4. La spécificité du texte littéraire

La traduction des textes littéraires implique une relecture approfondie du texte original, de ses références culturelles, ainsi que de ses dimensions esthétiques, intertextuelles et stylistiques. Ces éléments participent pleinement à l'effet et au sens du texte, mais leur importance varie selon le genre et la visée initiale de l'œuvre littéraire. Par exemple, dans le cas des romans réalistes, l'enjeu principal réside souvent dans la restitution fidèle des spécificités culturelles du contexte source. En revanche, d'autres genres, tels que la poésie en prose, exigent du traducteur une attention particulière à la forme de l'énoncé, voire à son artifice.

Par exemple, dans des romans à dominante réaliste, comme *Loin de Rueil* (1944) de Raymond Queneau ou *Les Choses* (1965) et *Un homme qui dort* (1967) de Georges Perec, l'objectif principal de la traduction consiste à restituer le contexte culturel d'origine. Ces textes font souvent référence à des univers éloignés du lectorat cible, notamment à travers les toponymes, ou des références culturelles sans équivalents directs. Pour combler ces écarts, le traducteur peut recourir à diverses stratégies : la traduction directe, la recherche d'un équivalent fonctionnel, l'ajout de descriptions explicatives ou encore le recours aux notes de bas de page. La traduction de *Loin de Rueil* de Queneau par Anna Wasilewska (*Daleko od Rueil*, 2021), par exemple, comporte plusieurs annotations destinées à éclairer le lecteur polonais sur des réalités propres au contexte français. Cependant, dans certains cas, les éléments culturels employés dans l'original nécessitent des explications complémentaires, intégrées en préface ou en postface. C'est le cas, entre autres, de la traduction d'*Un homme qui dort* – *Człowiek, który śpi* (2020), où p.ex. certaines allusions littéraires modifiées par

Perec – comme celles à Apollinaire – se révèlent difficiles à restituer en polonais : moins évidentes pour le lectorat cible, ces références font l’objet d’un éclairage interprétatif en postface.

Lorsque le texte s’écarte du registre réaliste pour explorer des formes ludiques, poétiques ou purement expérimentales, la tâche du traducteur se complexifie considérablement. Il ne s’agit alors plus seulement de transmettre un contenu ou un contexte étranger, mais également de restituer les effets esthétiques, la dynamique rythmique et les jeux formels qui structurent l’œuvre. Comme l’affirme Henry, le traducteur qui vise une réception équivalente à celle de l’original doit mobiliser une vaste palette de solutions pour transposer jeux, humour ou effets stylistiques propres au texte source (Henry, 2003 : 41).

Il est évident que cette problématique prend une acuité particulière dans les œuvres des auteurs affiliés à l’Oulipo, où le langage devient le moteur même de la création littéraire. Dans ces textes, fondés sur des contraintes formelles telles que les permutations ou les répétitions de lettres ou de phonèmes, le sens procède directement de la forme elle-même. Traduire un texte oulipien revient alors à reconstruire un système poétique dans une autre langue, en respectant à la fois la signification, la structure, le rythme et le caractère souvent expérimental, où le jeu avec la langue se situe au cœur même du processus de création.

Des ouvrages tels que les *Œuvres complètes de Sally Mara* (1962) ou les *Exercices de style* (1947) de Queneau illustrent bien la difficulté de la traduction de textes fondés sur la matière même de la langue. Ces textes mobilisent des dispositifs formels et stylistiques dont la transposition exige du traducteur une élaboration créative approfondie. Par exemple, la version polonaise des *Exercices de style – Ćwiczenia stylistyczne* (2005) par Jan Gondowicz – témoigne de cette créativité. Le traducteur y fait preuve d’une grande liberté d’invention, assumant pleinement une interprétation individuelle du texte source. Ainsi, certaines sections, fondées sur des manipulations phonétiques ou morphologiques, sont transposées en polonais à l’aide de procédés équivalents : les lipogrammes, les apocopes, les jeux homophoniques ou homéotélutiques, reproduisant ainsi la contrainte formelle imposée par l’auteur du texte tout en s’appuyant sur les ressources propres au polonais. Cependant, la langue cible et le caractère du texte source parfois incitent Gondowicz à réinventer certaines opérations, à les enrichir, tout en restant fidèles à l’esprit de l’original et en jouant avec les spécificités langagières du polonais. C’est un procédé manifeste également dans la traduction des *Œuvres complètes de Sally Mara – Działa zebrane Sally Mary* (2003) – où, en particulier dans la dernière partie, de nombreux passages ont été profondément remaniés, voire ajoutés par le

traducteur, dans le but de restituer le caractère de l'œuvre au moyen des ressources linguistiques propres à la langue polonaise. Ainsi, tout en s'éloignant parfois de la forme et du sens strict du texte de départ, le traducteur privilégie la spécificité du texte source et en préserve la dynamique générale essentielle. Le traducteur devient alors co-auteur de l'œuvre traduite.

Ce paradoxe – où la double contrainte, celle imposée par l'auteur et celle inhérente à la traduction, devient un moteur de créativité – met en évidence que le traducteur, tout comme l'auteur, doit déployer une ingéniosité particulière pour produire un texte à la fois contraint et esthétiquement abouti. Les démarches de Gondowicz mentionnées ci-dessus s'inscrivent dans cette logique, étant parfois perçues non pas comme de simples traductions, mais comme des adaptations qui trouvent leur légitimité dans la préservation de l'intention esthétique du texte (Dąbska-Prokop, 2007 : 35). Comme Urszula Dąbska-Prokop le souligne, la démarche traductive ne saurait se réduire à composer un inventaire de figures, mais consiste également à transposer un projet poétique, avec ses enjeux esthétiques – en acceptant, nécessairement, une part de recréation et de jeu (*ibid.*, p.11).

Enfin, selon Jean-René Ladmiral (1979), il est illusoire de dissocier style et sens, le style constituant une dimension intrinsèque du message. Les deux font partie intégrante de l'information à transmettre dans la littérature et doivent être traités à ce titre dans la traduction. Comme le confirme Henry, le style n'est pas un « ajout plaqué sur une base purement sémantique » (Henry, 2003 : 105), la spécificité esthétique du texte source influence alors aussi sur la dynamique de la traduction.

2. La traduction des figures de mots

La difficulté de la traduction devient majeure dans le cas des textes littéraires qui exploitent les moyens d'expression stylistique de la langue source ou qui reposent sur des jeux de langage impliquant des manipulations de la forme sonore et morphosémantique des mots. Dans ce type de production créative, la fonction esthétique tend à primer sur la simple fonction communicative et informative : traduire consiste alors non seulement à transmettre un contenu, mais également à reproduire un style qui ne peut pas être considéré comme un ajout superflu dont la restitution serait donc d'une importance secondaire en traduction (*cf.*

Oustinoff, 2003 : 59). L'opération requiert des compétences qui dépassent le strict domaine linguistique et mobilisent une créativité apte à recréer les effets du texte original dans un contexte culturel différent. L'acte de traduction renouvelle potentiellement la portée de l'original, dans la mesure où les figures sont des matrices de créativité relativement universelles.

D'autant plus que l'original présente déjà lui-même un caractère d'étrangeté, comme s'il s'agissait d'une « traduction » en langue artificielle d'une pensée qui pourrait être exprimée plus simplement dans une langue « naturelle » (Di Blasio, 2015 : 147). La traduction, dès lors, se doit de préserver cette étrangeté. Chaque mot y revêt une charge esthétique, voire symbolique, souvent profondément enracinée dans la culture source. Dans ce contexte, traduire revient à négocier, dans l'écart entre les langues, ce qui doit être rigoureusement conservé et ce qui peut être librement adapté dans la langue cible. Il s'agit donc d'un processus profondément créatif, où chaque unité de traduction devient un enjeu de sens, de forme et de réception.

Ce chapitre est consacré à l'étude des particularités que pose la traduction des figures de mots et des jeux de mots. Nous commencerons par examiner les difficultés spécifiques que présente ce type de traduction, souvent étroitement liées aux caractéristiques propres à la langue source (2.1.) pour aborder ensuite les principales techniques permettant de rendre ces figures dans la langue cible, en tenant compte des enjeux linguistiques et culturels qu'elles impliquent (2.2.).

2.1. Les difficultés de la traduction des figures de mots

La traduction des figures de mots, des jeux lexicaux et, plus largement, des manipulations formelles du langage soulève des enjeux qui dépassent largement la simple transposition du sens d'une langue à une autre. Traduire des innovations lexicales, des configurations particulières de mots, revient à affronter un défi singulier, où la complexité réside moins dans l'équivalence strictement sémantique que dans l'équivalence fonctionnelle et la charge stylistique, symbolique et expressive que le contenu véhiculé. Autrement dit, la traduction de telles figures suppose une attention particulière portée à l'effet produit sur le lecteur, à la densité stylistique du texte et à la manière dont le langage devient, lui-même, objet de jeu.

Cette perspective semble rappeler que chaque langue est un système dynamique et qu'un jeu s'exerce aussi bien dans la langue source que dans la langue cible. En même temps,

il serait illusoire de croire à une correspondance directe entre les figures de mots d'un texte original et leur transposition dans une autre langue. Parmi les obstacles majeurs à cette transposition figurent : l'incommensurabilité des systèmes linguistiques (2.1.1.), la poéticité des figures de mots (2.1.2.), les limites de la traduisibilité de la forme signifiante (2.1.3.) et l'ampleur de l'impact de certaines figures qui peut se limiter à un fragment du texte ou s'étendre à l'ensemble de celui-ci (2.1.4.).

2.1.1. L'incommensurabilité des systèmes linguistiques

Un des obstacles majeurs à la traduction des figures de mots réside dans l'hétérogénéité des systèmes linguistiques. Théoriquement, il semble logique que rendre un jeu en utilisant les mêmes procédés et les mêmes mots soit plus facile entre des langues génétiquement proches. Si on observe les jeux dans les *Œuvres complètes de Sally Mara* (1962) de Queneau, ou plus particulièrement dans sa dernière partie, *Sally plus intime*, et les jeux au sein de ses traductions en espagnol (2014) et en polonais (2005), il semble évident que ceux-ci sont restitués plus fidèlement en espagnol qu'en polonais. Dans ce dernier cas, le traducteur a modifié ou complètement remplacé plus de la moitié des jeux proposés par Queneau. En revanche, grâce à ce procédé, il offre au lecteur un accès aux jeux de langage disponibles dans sa langue. Toutefois, comme cela a été souligné dans le passage relatif à la langue source et à la langue cible (1.2.1.), même les langues les plus proches présentent des divergences significatives : elles ont évolué de manière autonome et développent souvent des préférences pour d'autres formes d'innovations ou de jeux langagiers. Dès lors, une traduction « fidèle » paraît, indépendamment de la paire de langues, soit impossible, soit inévitablement imparfaite.

Cette dissonance entre deux systèmes rend la transposition d'une figure, par exemple d'un jeu paronymique ou d'un néologisme, particulièrement difficile, car certaines modifications reposent sur la structure phonologique ou orthographique de la langue source, ainsi que sur ses doubles sens ou sur les relations spécifiques entre le signifiant et le signifié. Dans cette optique, il serait naïf d'ignorer les contraintes propres à chaque langue qui possède ses propres ressources pour le jeu qui ne sont pas nécessairement transposables dans la traduction. Ce qui est facile à reproduire dans une langue « voisine » peut devenir pratiquement impossible dans une langue au fonctionnement très différent. Si la restitution du sens ou la préservation de la forme peut parfois paraître relativement aisée, la reproduction simultanée de la forme et du contenu qu'elle engendre peut, en revanche, s'avérer impossible.

Toutefois, la théorie interprétative de la traduction rappelle à cet égard que l'objet de la traduction n'est pas la langue en tant que système, mais le texte dans sa globalité. Il ne s'agit donc pas de transposer des unités linguistiques, mais de reproduire un effet qui émerge d'un usage particulier de la langue et de ses éléments par un auteur donné, dans un contexte précis. Le sens à traduire dépasse la somme des significations des mots ; il englobe la fonction du langage, les effets visés par l'auteur et la dynamique discursive (Henry, 2003 : 108).

Ainsi, la distance entre deux langues ne constitue pas une barrière infranchissable. Le traducteur, à l'instar de Jan Gondowicz mentionné précédemment, bénéficie souvent d'une latitude créative qui lui permet de recourir à divers procédés afin de restituer, au moins partiellement, l'effet d'origine. Selon son approche et ses choix, il peut remplacer une figure par une autre ou introduire un jeu mieux intégré au système de la langue d'arrivée. Parfois, selon le type de figure et son effet, la préférence peut être de conserver la forme tout en modifiant le sens ; d'autres fois, une partie seulement du jeu est transposable, et c'est à travers cette partie que l'équivalence dynamique doit s'exprimer. Il arrive même que le traducteur, pour compenser une perte, introduise un nouveau jeu mais d'un fonctionnement analogue, ce qui implique une véritable recréation de l'effet visé par l'auteur.

L'incommensurabilité des systèmes linguistiques ne doit pas nécessairement être un obstacle à la restitution du caractère et des enjeux du texte source. Il convient de rappeler que les jeux et les procédés stylistiques fonctionnent dans chaque langue, et que chaque langue offre un répertoire propre, susceptible d'inspirer le traducteur.

2.1.2. La poéticité des figures de mots

L'emploi des figures de mots entraîne des écarts par rapport à une certaine norme. Ces procédés stylistiques représentent une déviance par rapport à l'usage conventionnel des mots, non seulement pour ce que ces derniers dénotent, mais également pour ce qu'ils peuvent évoquer chez chaque lecteur, par exemple à travers leur dimension sonore. Cette déviation est intentionnelle : l'auteur cherche à exploiter les potentialités expressives du langage. Très souvent leur emploi vise à opposer à l'arbitraire saussurien la recherche des formulations, où les rapports entre signifiants et signifiés sont mis en évidence.

Par conséquent, l'emploi des figures de mots provoque une utilisation surintensive du langage, permettant d'exploiter l'outil formel que sont la langue et ses composantes. Pour le Groupe μ , cette intention poétique se manifeste par l'oblitération de la chose par le mot, et la figure peut réellement accomplir cette finalité (Groupe μ , 1970 : 27). L'usage de ces

instruments contribuant à la poéticité du texte, même en prose, permet de suggérer une harmonie indissoluble entre la forme et le sens.

Cependant, malgré de nombreuses similitudes entre la poésie pure et l'emploi poético-ludique des figures de mots (écart à la norme, exploitation intentionnelle des deux faces du langage), Henry rappelle que traduire des figures de mots n'équivaut pas à traduire de la poésie. Les figures et jeux de mots sont certes des instruments poétiques, mais « ils ne deviennent pas pour autant de la poésie » (Henry, 2003 : 90). Alors que les figures de mots employées dans la prose peuvent être considérées comme des moyens techniques pour atteindre un certain effet, en poésie, elles constituent un fondement majeur (*ibid.*, p.92). Cela confère au traducteur d'un texte non poétique une marge de liberté dans le choix des moyens, mais celle-ci ne saurait jamais s'exercer *ex nihilo*. Les jeux de mots doivent en effet entretenir un lien sémantique avec le reste du texte pour ne pas paraître gratuits. Lorsqu'ils sont traduits dans une autre langue, le traducteur doit évaluer leur poids sémantique par rapport à leur forme, et éviter de se laisser piéger par leur fausse pertinence. Car, comme le souligne encore Henry, la visée des instruments langagiers dans la prose est souvent plus utilitaire que celle de la poésie (*ibid.*, p.93).

Quant à la poéticité de l'emploi des figures de mots dans la prose, selon Henry les deux aspects formels qui peuvent être pointés comme sources de difficultés en traduction sont, d'une part, le son et, d'autre part, ce que l'on désigne plus largement sous le terme de style (Henry, 2003 : 98). La dimension sonore, en particulier lorsque le sens d'une phrase repose sur un jeu phonique ou sur les significations produites par l'enchaînement de différents groupes de mots, apparaît alors comme pertinente. Certaines séquences sont construites intentionnellement pour produire une suite d'effets sonores et non pour énoncer une information. Pour le traducteur, il convient de s'interroger sur la véritable nature de ces allusions. Souvent plus importante est la face phonique du texte, et c'est elle qu'il convient de s'efforcer de recréer en traduction. Dans ces cas-là, c'est bien la substance qui devient le support du sens, et non plus seulement son vecteur. Les effets de rime, de rythme ou de jeu sonore relèvent ainsi d'une logique phonosymbolique, dans laquelle le signifiant n'est pas arbitraire, mais porteur d'effets sémantiques et esthétiques spécifiques. La traduction, dès lors, ne peut s'en tenir à une restitution du contenu ; elle doit parfois accepter de modifier le sens pour préserver l'effet stylistique. Autrement dit, traduire un texte fortement marqué par sa substance expressive revient à relever un défi esthétique : celui de restituer, dans une autre langue et une autre forme, une expérience stylistique équivalente. Pourtant, le jeu traduit doit

être au moins un tant soit peu en rapport avec le reste du texte sur le plan sémantique. Là où la forme n'est qu'un ornement, ce « piège » du sémantisme tend à accorder la primauté au fond.

2.1.3. Les limites de la traductibilité de la forme signifiante

Les divergences entre les langues, conjuguées à la vocation poétique ou ludique des innovations lexicales et des jeux de mots, conduisent fréquemment à l'idée que les figures de mots seraient intraduisibles. Ce constat repose sur une logique linguistique : elles s'appuient principalement sur les signifiants – autrement dit, sur la matérialité sonore ou graphique des unités – lesquels varient d'une langue à l'autre. L'absence de correspondances formelles immédiates semble donc rendre leur transposition impossible. Il est donc question de deux pôles opposés : d'un côté, le fond (le contenu, les signifiés) et de l'autre, la forme (l'expression, les signifiants). Ces deux éléments antagonistes se positionnent, dans l'abstrait, aux deux extrémités d'un continuum censé définir la plus ou moins grande « traduisibilité » des textes : ceux qui, par le rapport entre leur sujet et leur forme, sont le plus proches de l'extrémité « fond », seraient ceux dans lesquels la forme est le moins signifiante, et par conséquent les plus traduisibles, alors qu'à l'opposée on trouverait les textes les moins porteurs de message et, de ce fait, théoriquement les moins traduisibles (Henry, 2003 : 98).

Concernant ces derniers, dans *Linguistic Theory of Translation* (1965), Catford associe l'intraduisibilité aux cas où une ambiguïté résultant d'une « déviance » et propre à la langue source constitue un élément fonctionnel déterminant du texte. S'il a raison de souligner que l'ambiguïté relève d'un système linguistique spécifique et que les particularités formelles qui en découlent sont rarement transférables d'une langue à l'autre, il semble en revanche sous-estimer leur enracinement dans le contexte. Puisqu'il s'agit de « traits fonctionnellement pertinents », il ne faut pas négliger le rôle de l'intentionnalité et de l'effet escompté comme des éléments susceptibles d'orienter leur traduction.

Cette focalisation sur éléments formels de la langue du texte en langue source tend à reléguer au second plan la fonction et les effets produits par les figures. Or, dans le processus de la traduction des figures, il est indispensable de prendre en compte leur dimension pragmatique. Pour Henry, même lorsqu'elle se concentre sur les signifiants, la traduction ne doit pas se limiter à une recherche de correspondances formelles (Henry, 2003 : 76). Henry critique à ce titre certaines positions réductrices, notamment celle de Claude Hagège, qui affirme dans *L'Homme de paroles* que les jeux de mots seraient « par définition intraduisibles », sauf dans les cas de forte proximité culturelle, linguistique ou historique,

permettant des décalques partiellement interprétables (Hagège, 1985 : 49-50). Henry adresse une critique similaire à Marina Yaguello. Bien que celle-ci reconnaisse que toutes les langues sont ouvertes à la pratique du jeu verbal et disposent de leurs propres mécanismes, elle affirme que « les traits sur lesquels s'appuie ce jeu peuvent être distribués différemment et c'est pourquoi, d'une langue à l'autre, la traduction n'est presque jamais possible » (Yaguello, 1981 : 16). En insistant sur l'inadéquation des formes de surface, Yaguello semble négliger la possibilité de recréer le jeu dans la langue cible à partir de ses propres ressources (Henry, 2003 : 78). Une critique similaire peut être adressée à Olivier Reboul qui, dans *L'introduction à la rhétorique* (1991), suppose que les figures de mots sont intraduisibles, à sauf dans le cas où l'on en identifierait par hasard l'équivalent dans une autre langue. Là encore, l'auteur ne considère que l'équivalence formelle, en ignorant la possibilité d'une équivalence fonctionnelle. Ces approches, centrées sur le signifiant plutôt que sur l'effet qu'il produit, s'avèrent profondément limitantes dans le cadre de la traduction des figures de mots et des innovations lexicales.

Face à ces positions, la distinction proposée par Nida entre équivalence formelle et équivalence dynamique offre une perspective plus souple. L'équivalence dynamique reconnaît l'importance du signifiant, non comme forme figée à reproduire, mais comme vecteur d'effet, d'interprétation et d'impact.

2.1.4. La traduction des jeux ponctuels et des textes fondés sur les jeux

Une autre difficulté tient à la portée et au fonctionnement des figures, qui peuvent être uniquement locaux, mais aussi globaux, en particulier dans les textes fortement stylisés, comme ceux écrits sous contrainte. Le défi tient alors à l'ensemble des choix morphologiques, syntaxiques et lexicaux qui participent à la singularité de l'œuvre. La difficulté dépend aussi du niveau d'autonomie fonctionnelle du jeu et du champ de son impact. Henry (2003) distingue ici les textes aux jeux ponctuels des textes fondés sur les jeux.

Commençons par le premier groupe. La portée des jeux ponctuels est plutôt locale et contextuelle. L'« autonomie » permet souvent une transposition plus souple d'une unité de traduction, comprise comme « le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément » (Vinay et Darbelnet, 1958 : 16), à condition que le traducteur sache mobiliser les ressources de la langue cible pour produire un équivalent fonctionnel. Dans le cas des jeux ponctuels, leur omission peut certes entraîner une

perte de sens ou de l'effet local, mais les conséquences de l'échec s'avèrent encore plus grandes lorsqu'il s'agit de textes entièrement fondés sur le jeu de langage.

Ainsi, dans le cas des figures utilisées de manière systématique, comme évoqué précédemment, il convient d'envisager le sens global de l'œuvre. C'est ce qu'évoque Eco à propos de la traduction des *Exercices de style* en constatant qu'ils apparaissent, en définitive, comme les plus traduisibles, pour autant que l'on n'entende pas par traduction la simple transposition lexicale dans une autre langue ; il s'agit en réalité de réitérer la même opération dans un texte dans la langue cible (Eco, 2003 : 382). Une analyse de la logique interne d'un texte saturé de jeux de langage peut permettre d'aboutir à une traduction qui, tout en s'éloignant formellement de l'original, en restitue au mieux – du niveau global au niveau local – les fonctions et les effets.

La pratique de la traduction passe donc nécessairement par une phase où le traducteur s'efforce d'interpréter le sens de l'original, non seulement dans sa dimension informative, mais aussi dans ses portées expressive, pragmatique et symbolique. Dans le cas des figures de mots, cette opération suppose une analyse fine de point de leur émergence, de leur fonction dans le texte, de leur potentiel allusif ou humoristique, et de l'effet recherché sur le lecteur. Ce n'est qu'à partir de cette compréhension globale qu'un équivalent pertinent peut être proposé – non pas en reproduisant les signes, mais en recréant l'effet.

2.2. Les techniques de traduction de figures de mots

Les techniques de traduction constituent un ensemble de procédés mis en œuvre par le traducteur pour rendre un texte dans une autre langue, potentiellement tout en tenant compte des spécificités linguistiques, culturelles et contextuelles de l'original. Ainsi qu'il a été indiqué dans les sections précédentes, en raison de la spécificité des processus qui se trouvent au centre de notre analyse, le choix de la technique appropriée ne s'impose pas de manière évidente. Lorsque la traduction littérale et fidèle se révèle inadéquate ou maladroite, il convient alors d'adopter des procédés de traduction « oblique » (Viany et Darbelnet, 1958 : 11) impliquant des modifications qui agissent sur le signifiant et des modifications qui opèrent sur le signifié.

Cependant, le recours à une technique de traduction ne se révèle jamais totalement neutre ou automatique. Comme le souligne Jerzy Brzozowski, la stratégie traductive est souvent une somme de décisions influencées par divers facteurs, conscients ou subconscients (Brzozowski, 2008 : 769). Le traducteur adopte avant tout une méthode réfléchie, mais dans

bien des cas, ses choix relèvent d'une intuition ou d'une adaptation spontanée. La stratégie adoptée ne doit pas nécessairement être appliquée à l'ensemble du texte ; elle peut reposer sur différentes techniques, utilisées en fonction du type de figure, du contexte de l'emploi de celle-ci ou de l'objectif poursuivi par son application.

Dans ce sous-chapitre, nous présenterons les principales techniques qui peuvent être appliquées dans le processus de traduction des figures de mots. Nous nous référerons aux réflexions théoriques qui les sous-tendent, afin de mieux comprendre les motivations des choix des traducteurs. Vu la spécificité de ce type de traductions et les facteurs mentionnés dans le sous-chapitre précédent, dans la suite, nous proposons de passer des techniques fondées sur l'idée d'une correspondance sémantique (2.2.1.) et formelle (2.2.2.) vers celles basées sur une équivalence textuelle (2.2.3. et 2.2.4.). Ces dernières visent à restituer les enjeux systémiques et pragmatiques des innovations originelles, en reproduisant leur fonction et leur effet au sein du texte (*cf.* Henry, 2003 : 67).

Pour ce qui est des différentes techniques de traduction, nous nous appuyerons notamment sur les catégories proposées par Jacqueline Henry (2003) et Dirk Delabastita (1993). Henry distingue quatre catégories générales, à savoir : la traduction isomorphe, la traduction homomorphe, la traduction hétéromorphe et la traduction libre. Delabastita distingue cependant les techniques suivantes : le jeu source est traduit par un jeu dans la langue cible (soit il est répété tel quel, soit seule la structure formelle est rendue, soit seule la structure sémantique est reprise) ; le jeu est rendu par une expression non ludique ; le jeu est remplacé par une autre figure de style ; le jeu est supprimé ; le jeu est conservé tel quel sans traduction ou transféré dans la langue cible ; une expression neutre (non marquée stylistiquement) de l'original est rendue par un jeu de mots ; le texte source ne contient pas le jeu ajouté par le traducteur ce qui implique l'insertion de nouveaux matériels narratifs ; le jeu est explicité dans la traduction par le recours aux notes. Bien que ces techniques aient été conçues pour une étude des jeux de mots, ces classifications nous fournissent un outil apte à décrire des cas des figures de mots dans leur emploi ludique oulipien. Nous nous référerons aussi aux réflexions d'Umberto Eco (2003), notamment en ce qui concerne la question de la traduction des textes à contraintes. Les classifications proposées permettront également de mettre en évidence les pertes et les compensations à « négocier » dans le cadre des traductions.

2.2.1. Les techniques orientées vers l'équivalence sémantique

Les techniques de traduction orientées vers la restitution de l'équivalence sémantique ont pour objectif principal de transmettre le contenu, les idées et le message du texte source dans la langue cible exprimés par l'emploi des figures de mots. L'idéal, dans ce cadre, est de parvenir à restituer en langue d'arrivée les mêmes idées et le même sens que dans le texte original.

Parmi ces techniques, la plus fréquemment mentionnée est la translittération, qui consiste à transposer un procédé employé dans le texte source, tout en remplaçant les mots originaux par leurs équivalents dans la langue cible. La pertinence de cette méthode dépend de la relation entre les deux langues et demeure possible lorsque celles-ci partagent des références culturelles ainsi que des ressources linguistiques similaires. Cette approche rejoint l'idée de traduction isomorphe formulée par Henry, fondée sur une technique de transcodage. Elle vise à préserver à la fois les équivalents lexicaux et le procédé stylistique utilisé, garantissant ainsi un haut degré de fidélité, tant formelle que sémantique, au texte initial.

Dans la typologie proposée par Delabastita, cette conception correspond à la première stratégie, où le jeu de mots du texte source est rendu soit par un jeu identique exprimé à l'aide d'équivalents lexicaux dans la langue d'arrivée, soit par une autre figure ou expression véhiculant néanmoins le même sens que l'original. Delabastita note aussi que dans les cas plus rares, le jeu peut être cité ou transféré directement par le traducteur dans le texte cible. Il s'agit notamment des figures opérant sur les éléments culturels ou langagiers plus universels ou présentant une même source étymologique dans les deux langues, de sorte que, tout en conservant la forme originale, il soit possible de restituer un matériau linguistique analogue. Cette catégorie inclut également l'usage d'emprunts, pour autant que ceux-ci demeurent compréhensibles pour le lectorat cible.

Cependant, si l'objectif est de préserver uniquement la fidélité sémantique par rapport au texte source, cela peut entraîner des pertes formelles, notamment dans le cas des figures ayant un impact ponctuel et localisé. Lorsque leur transposition s'avère impossible sans perte de sens, Henry et Delabastita proposent une autre solution : l'annulation du jeu dans le texte cible peut être envisagée lorsque le jeu de mots n'est pas essentiel à la compréhension globale du texte. Le traducteur peut alors choisir de ne pas le reproduire, afin de préserver le sens général. Toutefois, cette solution peut générer un problème majeur : elle s'accompagne

souvent de la suppression intégrale de tout le passage concerné, entraînant ainsi une perte totale, non seulement du jeu de mots, mais également de la charge stylistique du fragment.

2.2.2. Les techniques orientées vers l'équivalence formelle

Les techniques orientées vers l'équivalence formelle privilégient avant tout la reproduction de la structure et de l'apparence du texte original, parfois au détriment de son contenu sémantique. Dans cette perspective, l'attention du traducteur se concentre principalement sur les dimensions stylistiques, sonores et morphosyntaxiques du texte source, considérées comme l'essence véritable du jeu à traduire.

Chez Henry, cette approche correspond à la traduction isomorphe, lorsque le sens du texte original est également maintenu, et notamment à la traduction homomorphe, lorsque seul le procédé formel est conservé, indépendamment de la signification. Pour le traducteur, ce type de stratégie tend à constituer l'une des premières options envisageables lorsqu'il s'agit de transposer une figure de mots. L'objectif est alors de recréer un jeu dans la langue cible en mobilisant des unités lexicales qui, bien qu'elles ne soient pas des équivalents directs de l'original, produisent un effet comparable.

Dans la classification proposée par Delabastita, cette approche se rattache notamment à la première (*pun* → *pun with linguistic mechanism or formal structure*) ainsi qu'à la cinquième (« copie directe ») et sixième (*transference*) catégorie, permettant ainsi de reconstruire l'idée du jeu dans la langue d'arrivée tout en préservant une valeur formelle équivalente. Il s'agit d'une stratégie couramment utilisée pour les figures présentes dans de nombreuses langues, telles que l'allitération ou l'homéotéleute, bien qu'elles ne puissent que rarement être exploitées à partir d'un matériau linguistique analogue.

Ce procédé se révèle particulièrement pertinent pour les jeux ponctuels, dont l'impact reste localisé et où une légère altération du sens n'affecte pas la cohérence de l'ensemble narratif. Le traducteur doit néanmoins veiller à respecter la cohérence textuelle ainsi que les contraintes fonctionnelles et pragmatiques associées à l'emploi du jeu dans son contexte d'origine.

Enfin, cette technique confère au traducteur une marge de liberté créative non négligeable : elle lui permet d'exercer son inventivité tout en respectant les contraintes formelles imposées par le texte source. La traduction se transforme ainsi en un acte de recréation, où la fidélité à la forme ouvre paradoxalement la voie à une production singulière dans la langue d'arrivée.

2.2.3. Les techniques orientées vers l'équivalence des structures régulées

Dans le cas de la traduction des textes écrits sous contrainte, notamment dans le contexte oulipien, un enjeu majeur consiste souvent à préserver non pas seulement le contenu ou même la forme, mais surtout les règles génératives qui structurent le texte original. La question n'est plus uniquement celle du sens ou de la forme, mais de la structure régulée qui est à la base de l'œuvre. C'est dans cette perspective que Ruggero Campagnoli et Yves Hersant (1985) – traducteurs des œuvres oulipiennes en italien – proposent une typologie utile pour penser la traduction de tels textes. Ainsi, ils identifient trois types d'opérations traductives : la « traduction », comprise comme une simple transposition des signifiés d'une langue à une autre ; la « translation », définie comme un transfert simultané des signifiants et des signifiés, impliquant donc aussi une attention à la forme linguistique ; et enfin la « transposition », qui désigne le transfert des règles génératives du texte. C'est cette dernière approche qui retiendra notre attention dans cette section, dans la mesure où, dans la littérature oulipienne, les règles de production jouent souvent un rôle central.

Les textes écrits sous contraintes tirent leur richesse de la capacité à générer de la créativité à partir de règles strictes. De façon analogue, le traducteur peut raviver ce potentiel dans la langue cible, à condition de reproduire le même mécanisme selon des principes équivalents. Cette démarche implique inévitablement des modifications par rapport au texte source, ce que Umberto Eco, dans *Dire presque la même chose* (2003), appelle par la notion de négociation traductive. Le traducteur, selon lui, doit être conscient de toutes les contraintes imposées par le texte source. L'objectif est de recréer la règle imposée à l'œuvre, tout en prenant en compte des facteurs tels que le lectorat visé, les ressources de la langue cible, les intentions de l'auteur, mais aussi des éléments contextuels, comme les exigences éditoriales. Traduire devient alors un exercice de négociation équilibrée, entre pertes et compensations, entre enjeux majeurs et éléments secondaires. Eco conçoit la traduction dans une logique proche de celle de toute l'activité oulipienne : comme un jeu structuré, dont il faut comprendre les règles pour pouvoir le rejouer. Selon Eco, être fidèle au texte source signifie respecter ces règles, puis rejouer la partie en recréant le jeu avec le même nombre de « coups » (Eco, 2003 : 238). La fidélité, dès lors, ne réside pas dans la reproduction à l'identique du texte source, mais dans le respect et la reconstitution de la logique interne de sa construction.

Cette approche ludique et structurée rejoint ce que l'on pourrait appeler une méthode formaliste de la traduction : le traducteur ne cherche pas seulement à restituer un sens ou un

style, mais plutôt la forme comprise cette fois-ci comme l'habileté technique de l'auteur. Un exemple de cette démarche concerne la traduction de *La disparition* de Perec. Le roman repose sur une contrainte lipogrammatique : l'absence totale de la lettre *e*. Or, cette lettre n'a pas le même poids linguistique dans toutes les langues. Ainsi, par exemple en espagnol, les traducteurs d'*El secuestro* (1997) ont choisi d'éliminer la lettre *a*, afin de mieux rendre compte de la difficulté et de la créativité imposées par la contrainte dans le contexte de la langue cible. Ce choix reflète une volonté d'exploiter la productivité de la règle, et non sa forme exacte.

Enfin, cette fidélité à la règle peut parfois conduire à des « sacrifices » textuels. Il arrive que des passages soient supprimés ou radicalement transformés dans la langue cible, dans le but de maintenir la cohérence formelle du texte. Autrement dit, le respect de la contrainte peut primer sur la préservation du jeu littéraire localisé. Cette hiérarchisation révèle une conception de la traduction qui privilégie la structure globale et la logique générative du texte, au détriment de sa couche verbale immédiate.

2.2.4. Les techniques orientées vers une équivalence pragmatique

Le respect des structures formelles dans les traductions des textes à contrainte – notamment celles dites « maxi-contraintes » – ne constitue qu'une partie des défis auxquels le traducteur se trouve confronté. Un autre enjeu majeur réside dans la transmission d'effet de l'emploi des figures de mots. Dans ce contexte, la fidélité ne se mesure pas uniquement à la reproduction de formes ou de structures plus importantes, mais à la capacité de recréer une fonction, ou une stratégie discursive équivalente, même au prix d'un éloignement apparent du texte source.

Cette approche est décrite par Henry, qui au sein des techniques distingue la traduction hétéromorphe. Selon elle, le traducteur peut choisir de ne pas traduire mot à mot, mais plutôt de reproduire l'effet ludique du procédé – en reléguant le sens et le matériel verbal au second plan. Lorsque la structure langagière de la langue cible rend la conservation du jeu impossible, le traducteur doit s'éloigner des mots et des figures utilisés dans l'original pour rechercher une recreation fonctionnelle du procédé dans le texte cible. À cette fin, le traducteur peut recourir aussi à la technique de la traduction libre, en ajoutant librement des figures de mots là où il n'y en a pas dans l'original, si l'effet de cet ajout compense les pertes éventuelles liées à l'omission d'un jeu dans des passages où, par exemple, c'était le sens qui orientait le choix de la stratégie. L'objectif devient alors celui de trouver une solution

compatible avec la langue d'arrivée, même si cela implique une reformulation profonde du contenu.

Delabastita envisage dans ces cas la restitution du jeu source à travers des effets stylistiques équivalents, sans nécessairement recourir au même type de jeu ni au même registre. L'important ici est de conserver l'impact de l'emploi de la figure original, quitte à mobiliser des ressources différentes dans la langue cible. Dans les cas les plus extrêmes, Delabastita évoque des interventions très créatives du traducteur, allant jusqu'à l'ajout de jeux de mots nouveaux (impliquant parfois l'insertion de nouveau matériel narratif). Ces ajouts, absents du texte original, permettent parfois de renforcer encore les effets envisagés par l'auteur ou de compenser la perte de certains jeux intraduisibles ailleurs dans le texte. On peut parler ici de compensation pragmatique, où la fidélité globale à l'œuvre est préservée en redistribuant les effets ludiques.

Cette logique s'étend aux cas où l'emploi des figures de mots n'est pas directement transférable. Cela peut se manifester de plusieurs façons : (1) une figure de mots existe dans la langue cible, mais elle a une diffusion, une connotation ou une valeur culturelle différente ; (2) le jeu n'existe pas dans la langue cible, mais l'effet peut être recréé de manière analogue ; (3) la figure repose sur un matériau (phonétique, lexical, culturel) inexistant dans la langue cible, rendant la reproduction du jeu impossible. Dans ces cas, la fidélité au texte source passe par une forme de créativité contrôlée, qui vise à compenser la perte structurelle par un gain fonctionnel.

Cependant, cette liberté n'est pas exempte de risques. Eco rappelle qu'introduire un jeu de mots non prévu par l'auteur peut constituer une trahison du texte source. Il souligne ainsi que traduire revient parfois à se rebeller contre sa propre langue, lorsqu'elle incite à introduire des effets de sens qui n'étaient pas prévus dans l'original. Si le traducteur insère ce jeu, il risque de trahir les intentions du texte source (*cf.* Eco, 2003 : 147). Ainsi, même dans les stratégies les plus libres, le traducteur doit maintenir une vigilance, en évaluant en permanence la légitimité de ses interventions.

II.

LES TRADUCTIONS POLONAISES DES FIGURES DE MOTS OULIPIENNES

Dans ce segment analytique, dont la question centrale porte sur les modalités de transposition des figures de mots dans une autre langue, nous examinerons les tendances dans les choix opérés par les traducteurs de la littérature oulipienne.

Nous commencerons par un chapitre qui, grâce à un aperçu du contexte linguistique, stylistique et traductologique, introduira notre corpus, ainsi qu'une réflexion sur les spécificités de la traduction de l'écriture oulipienne sous contraintes en polonais. Ensuite, en passant à la description des résultats de l'analyse, nous aborderons dans le second chapitre l'examen des stratégies adoptées dans les traductions, en présentant : tout d'abord les procédés de transfert avec un poids comparable ou une perte, puis les démarches de traduction isomorphe et de traduction homomorphe, pour traiter ensuite des stratégies de traduction hétéromorphe et libre, en interrogeant la manière dont ces techniques peuvent conduire soit à une neutralisation des effets du jeu oulipien, soit au contraire à un enrichissement expressif dans la langue d'arrivée.

1. Un aperçu du contexte linguistique, stylistique et traductologique

La traduction des œuvres proprement oulipiennes ne constitue pas sur le marché littéraire polonais un domaine particulièrement développé. Bien que l'on dispose d'un certain nombre de traductions de Georges Perec ou de Raymond Queneau, il s'agit le plus souvent de textes qui ne relèvent pas directement de la production oulipienne : si l'on confronte cet état de la réception polonaise avec la classification proposée dans l'*Atlas de littérature potentielle*, on observe que les ouvrages véritablement représentatifs du groupe sont rarement traduits.

Cette situation, qui rend impossible une équivalence quantitative entre le corpus utilisé dans la première partie du travail et celui relatif aux traductions, impose de contextualiser le matériau mobilisé dans la présente analyse. Il convient dès lors de commencer ce chapitre par la présentation du corpus retenu, en exposant les critères de sélection et les modalités de son

organisation (1.1.). Ensuite, il importe d'esquisser une réflexion générale sur la spécificité de la traduction de l'écriture oulipienne sous contraintes en polonais (1.2.).

1.1. Le corpus

L'état des traductions en polonais des œuvres d'auteurs associés à l'Oulipo montre une situation contrastée.

D'une part, on observe un ensemble non négligeable de traductions disponibles qui témoignent d'un intérêt réel du milieu éditorial polonais pour des écrivains tels que Raymond Queneau ou Georges Perec. En ce qui concerne Queneau, plusieurs titres ont été traduits et publiés en Pologne. On citera par exemple *Zazi w metrze* (*Zazie dans le métro*, trad. Maryna Ochab, éd. PIW, 1^{re} édition 2005, rééditions 2020 et 2024), *Ćwiczenia stylistyczne* (*Exercices de style*, trad. Jan Gondowicz, éd. Świat Literacki, 2005), ou *Pierrot mon ami* (trad. Anna Wasilewska, éd. PIW, 2002). Ces traductions illustrent la réception active de Queneau en Pologne, même si elles concernent souvent des textes qui ne relèvent pas directement des expérimentations oulipiennes au sens strict. Pour ce qui est de Perec, la situation est similaire. Plusieurs titres hors de l'esprit oulipien ont circulé en polonais, par exemple : *Rzeczy* (*Les Choses*, trad. Anna Tatarkiewicz, éd. Lokator, 1^{re} édition 1967, réédition 2014), ou *Człowiek, który śpi* (*Un homme qui dort*, trad. Anna Wasilewska, 1^{re} éd. 2003, réédition Lokator 2020). Les publications collectives du groupe Oulipo, en revanche, n'ont pas connu de traductions intégrales en polonais, tout comme, par exemple, les romans de Jacques Bens qui n'ont pas été publiés dans cette langue.

D'autre part, si l'on confronte cette réception aux critères que nous avons définis pour l'analyse, le nombre d'œuvres « oulipiennes » disponibles en polonais se réduit considérablement. Lorsque l'on applique strictement les critères de sélection établis, décrits dans le chapitre 1.1. de la partie analytique consacrée à l'analyse des emplois des figures de mots, le corpus polonais se réduit à deux romans de Perec, à savoir : *La disparition*, lipogramme en *e*, traduit sous le titre *Zniknięcia* par René Koelblen et Stanisław Waszak (1^{re} éd. Lokator, 2021) et *La Vie mode d'emploi*, roman construit sur un système combinatoire complexe, traduit en polonais par Wawrzyniec Brzozowski sous le titre *Życie instrukcja obsługi* (1^{re} éd. en 2001/2002, suivie d'une réédition en 2009, Korporacja Ha!art, et d'une nouvelle édition corrigée en 2021/2022, Lokator). Malgré cette disparité entre le nombre d'ouvrages analysés précédemment et celui des textes étudiés ici, ces deux publications constituent une source précieuse d'analyse et d'exemples. Leur importance est double : d'une

part, ces deux livres permettent d'observer de manière précise comment des contraintes « dures » (lipogramme, systèmes combinatoires) sont transposées dans une langue très différente du français ; d'autre part, ils fournissent un terrain limité mais cohérent pour l'examen des stratégies de la traduction des figures de mots. Nous espérons par ailleurs que l'examen de ce corpus permettra d'esquisser certaines hypothèses sur les raisons qui expliquent la rareté des traductions d'œuvres oulipiennes en polonais.

Le tableau figurant en Annexe 2 (p. 296) présente les résultats du dépouillement des textes cités dans le chapitre 2 : il recense, d'une part, les équivalents retrouvés dans les traductions pour les unités identifiées dans le corpus des figures, et, d'autre part, des solutions traductives sans lien direct avec l'original, relevées lors de l'examen systématique des versions polonaises des romans.

1.2. Les traducteurs face à la traduction des structures régulées

Les œuvres analysées dans cette partie se distinguent par une singularité remarquable : elles sont écrites sous contraintes formelles strictes, issues de la pratique oulipienne. Si notre analyse se concentre sur la traduction des figures de mots et des jeux de langage, il convient de rappeler que ces textes sont avant tout façonnés par des structures génératives contraignantes. Dans le cas du premier ouvrage, il s'agit du lipogramme, qui interdit l'usage de la lettre *e*, tandis que le second repose sur une combinaison complexe de procédés mathématiques – « bi-carré latin », « polygraphie du cavalier », « pseudo-quinine d'ordre dix » – déterminant aussi bien l'organisation de la narration que l'apparition des éléments textuels.

Comme le chapitre suivant sera consacré à l'analyse des techniques permettant de rendre les équivalences sémantiques, formelles et pragmatiques, discutées dans la partie théorique (2.2.1. ; 2.2.2. ; 2.2.4.), nous souhaitons ici dresser le contexte des conditions générales de la traduction des textes écrits sous contraintes, et plus particulièrement de la transposition des règles génératives qui les structurent. Comme nous l'avons évoqué dans la section théorique 2.2.3., la traduction des textes oulipiens ne peut pas être réduite à une simple « traduction », c'est-à-dire au transfert des seuls signifiés. Elle dépasse également la « translation », qui suppose la prise en compte conjointe des signifiants et du sens. Dans le cas de la littérature oulipienne, elle relève bien plutôt de la « transposition » : le transfert de la règle générative elle-même. Autrement dit, traduire un texte écrit sous contrainte signifie rejouer le mécanisme de sa production.

Ainsi, écrire sous contrainte et traduire un tel texte relèvent de démarches parallèles, toutes deux fondées sur un jeu de règles et d'invention. Hervé Le Tellier rappelle ainsi que « toute traduction d'une œuvre oulipienne est un exploit et une œuvre oulipienne en soi » (Le Tellier, 2006 : 247). Aussi bien dans le cas de l'écriture sous contraintes que dans le cas de sa traduction, les choix opérés par l'auteur ne sont donc pas libres ni indépendants. L'écrivain est guidé par la contrainte linguistique, le traducteur par la nécessité de la suivre tout en recréant le jeu dans une langue et une culture différentes.

Les règles appliquées dans les deux livres discutés dans cette partie ne se contentent pas d'encadrer l'écriture : elles déterminent la narration, l'organisation des chapitres et jusqu'à l'apparition des éléments textuels. Dans ce contexte, comme le souligne Umberto Eco (2003), le traducteur est engagé dans une véritable négociation : il doit à la fois respecter la règle et rendre le texte intelligible dans la langue cible, au prix de compromis, de pertes et de compensations. Traduire devient un « jeu rejoué », qui exige moins une fidélité verbale qu'une fidélité au système de contraintes.

Cette négociation se manifeste avant tout dans la prise de décision à laquelle sont confrontés les traducteurs, à savoir s'il faut respecter la structure régulée adoptée dans l'original et comment gérer les conséquences de la stratégie choisie, qui influe souvent sur l'ensemble de l'ouvrage. Par exemple, dans le cas de *La disparition*, les traducteurs polonais ont opté pour la fidélité à l'original, mais, confrontés à l'impossibilité de reproduire à l'identique le lipogramme en *e* dans une langue où les voyelles fonctionnent autrement, René Koelblen et Stanisław Waszak ont dû inventer un *modus cooperandi* spécifique (2021 : 327). Ainsi, comme l'alphabet polonais est plus « riche » en voyelles que l'alphabet français, les six parties et vingt-six chapitres de l'original sont devenus neuf parties et trente-deux chapitres dans la traduction. Dans chaque version du livre, un chapitre est également omis, ainsi qu'une partie, ce qui doit correspondre à la place de la lettre *e* dans les alphabets respectifs : en français, le roman comporte en fait vingt-cinq chapitres numérotés de 1 à 4 et de 6 à 26 (le cinquième manquant, *e* étant la cinquième lettre de l'alphabet), ainsi que le livre est divisé en six parties (le nombre de voyelles en français), dont la deuxième manque (*e* occupant la deuxième place) ; cependant la version polonaise comporte trente et un chapitres numérotés de 1 à 6 et de 8 à 32 (le septième manquant, *e* étant la septième lettre de l'alphabet polonais), et quant aux parties, comme la lettre *e* occupe la troisième place parmi les voyelles, cette partie est « effacée » du livre. Analogiquement, tous les éléments fondés sur l'alphabet et sur le nombre de voyelles ont dû être adaptés dans la traduction. Ainsi, par exemple, de nouveaux poèmes polonais (faisant allusion à ceux de Jan Kochanowski, d'Adam Mickiewicz ou de

Cyprian Kamil Norwid, *Zniknięcia*, pp. 135-141) ont été ajoutés au « répertoire » français, tout comme de nouveaux personnages dont les noms correspondent aux voyelles absentes de l'alphabet français ont été introduits (à savoir, Ađraszek, Eryk et Órszula, *Zniknięcia*, p. 67). D'ailleurs, même en respectant le jeu alphabétique du pangramme (*La disparition*, p. 55, *Zniknięcia*, p. 78), les traducteurs ont dû remplacer en conséquence le nom de l'alcool de l'original « whisky » par « grog », ce qui a des répercussions sur d'autres parties du texte, car les noms d'alcool mentionnés dans les pangrammes répondent aux noms des chevaux dans les passages suivant cette phrase. Ainsi, les noms des chevaux ont dû être remplacés respectivement, par exemple dans le fragment : « – As-tu vu *Whisky Dix*? voulut savoir Ottaviani. – Il a fait forfait il y a un instant, on nous a dit ça au micro » (*La disparition*, p. 81) traduit par « – Co z *Pinta Grog*? - zapytał Ottaviani. – Akurat podali, iż wycofano ją z zawodów » (*Zniknięcia*, p. 91). Ici, comme le dirait Eco, les traducteurs n'ont pas reproduit le texte, mais rejoué la partie avec le même nombre de coups, en modifiant les pièces pour que le jeu reste équivalent.

Une inventivité pareille se retrouve dans les solutions grammaticales adoptées. Certaines formes adaptées à la contrainte en français, comme la sélection des temps verbaux, notamment de l'imparfait et du passé simple, ont posé des problèmes en polonais. Les traducteurs ont alors développé des stratégies systématiques, comme l'évitement de certaines désinences verbales du passé (-em à la première personne du passé), remplacées par des formulations impersonnelles comme *zdarzyło mi się* plus infinitif (fr. 'il m'arrivait de'). Là encore, on retrouve la logique de la négociation décrite par Eco : chaque contrainte linguistique impose des sacrifices, mais ouvre aussi des possibilités créatives nouvelles.

Mais traduire un texte suivant les règles précises, c'est parfois résister à l'original. Certaines incohérences introduites par Perec pour respecter sa contrainte en français ont été rectifiées dans la version polonaise, puisque la contrainte ne s'appliquait pas de la même manière et n'a pas nécessité l'introduction de « déviations » similaires. Ainsi, par exemple, une inversion des toponymes imposée par la contrainte en français a été corrigée logiquement dans la traduction : pour éviter l'emploi de la lettre interdite, le protagoniste du texte source qui va de Sophia à Uskub parle d'un train allant *d'Uskub à Sophia* (*La disparition*, p.262) ; en polonais, comme la préposition équivalente ne pose pas de problème de nature « lipogrammatique », les traducteurs ont transposé logiquement cette phrase et le personnage parle d'un voyage *z Sofii do Uskubu* (*Zniknięcia*, p.274), ce qui correspond à la logique de la narration.

Nous ne citons ici que quelques solutions à titre d'exemple pour présenter le contexte de notre analyse menée au chapitre suivant. Mais ces quelques ajustements évoqués montrent que, parfois, la fidélité au texte source exige non pas de suivre servilement le texte de départ, mais de respecter l'esprit de la règle dans un autre système linguistique.

Enfin, comme le note Jan Gondowicz en comparant la traduction à la création des *hrönir* de Jorge Luis Borges, chaque version devient une œuvre nouvelle, aspirant à la fidélité tout en s'éloignant de l'original (2015). Cette remarque rejoint l'idée d'Eco selon laquelle la traduction est une pratique consistant à rejouer un jeu avec les mêmes règles, mais jamais (ou rarement) avec les mêmes résultats. C'est pourquoi chaque tentative de traduire *La disparition* ou *La Vie mode d'emploi* constitue à la fois un travail de transposition de l'idée originale et de création d'une œuvre *quasi* autonome.

2. Les stratégies adoptées dans les traductions

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'analyser comment les différentes stratégies de traduction permettent à la fois de reproduire les procédés présents dans l'œuvre originale (équivalence formelle), ainsi que de rendre les effets ludiques et poétiques du texte source (équivalence fonctionnelle), et de répondre aux contraintes spécifiques qui y sont intégrées, tout en veillant à préserver l'idée et la lisibilité du texte en langue cible (équivalence sémantique). Il convient de souligner que, bien que le texte source et le texte traduit regorgent de procédés stylistiques variés, de figures de construction inhabituelles, de métaphores ou de références culturelles, notre analyse se concentrera exclusivement sur les figures de mots, qui sont au cœur de notre étude.

Il va sans dire que la traduction de textes reposant sur des procédés opérant sur la sonorité de mots ou sur des modifications morphosémantiques constitue l'un des défis les plus complexes pour le traducteur. En effet, ces procédés sont étroitement liés aux spécificités de la langue source, très éloignée de la langue cible. Le corpus montre que cette dernière oppose de multiples résistances à la traduction. La difficulté traductive s'accroît du fait de la multitude de calembours, de jeux de mots et de contraintes formelles – notamment alphabétiques et phonétiques – qui structurent les œuvres analysées et leur fonctionnement ne se transposent pas aisément en polonais. Toutefois, nous tenterons de montrer que les traducteurs mobilisent des stratégies de « compensation », visant non seulement à préserver

les dynamiques poétiques et ludiques du texte source, mais également, dans certains cas, à en relever l'expressivité au sein de la langue cible.

La logique de présentation des stratégies de traduction de figures de mots suit la typologie des traductions des jeux de mots élaborée par Jacqueline Henry (2003). Elle repose sur le degré de maintien de la même opération ainsi que sur la motivation linguistique, fonctionnelle et contextuelle du choix du traducteur (*ibid.*, p.176). L'auteure distingue quatre techniques : la traduction isomorphe (du gr. *iso* – «égal»), homomorphe (*homo* – «semblable»), hétéromorphe (*hétéro* – «autre») et libre. Les trois premières catégories se définissent par le degré de fidélité qu'elles instaurent à l'égard du texte source, tant sur le plan formel (pour rendre le jeu) que sémantique (afin de rendre le sens). La quatrième stratégie repose sur une prise de distance du traducteur à l'égard du texte source, lui conférant une marge de liberté qui l'autorise à omettre certains jeux présents dans l'original pour y substituer ses propres créations ludiques dans la version traduite. À cette typologie, nous intégrons également certaines réflexions portant sur les cas de transferts simples, ainsi que sur ceux impliquant des modifications graphiques ou une adaptation au paradigme flexionnel propre à la langue cible (*cf.* aussi Hejwowski, 2015). Nous tenterons, en fonction des choix opérés par les traducteurs, de déterminer ce qui constitue le véritable pivot de la traduction des figures de mots dans la prose : privilégier la transmission du sens ou celle du procédé, voire préserver, lorsque cela s'impose, le « nonsense » ludique inhérent à l'original.

Plus précisément, nous entamerons l'analyse des exemples en évoquant la stratégie de transfert simple (2.1.), pour passer ensuite aux cas de la traduction isomorphe (2.2.), homomorphe (2.3.) et hétéromorphe (2.4.), avec une attention accordée aux solutions ponctuelles et globales envisagées pour ces stratégies. Le dernier sous-chapitre (2.5.) présentera des cas d'application de la traduction libre, qui peut conduire soit à la neutralisation du jeu dans la traduction, soit à l'enrichissement de la version traduite par des jeux absents du texte original.

Il convient également de souligner que la principale difficulté de cette description tient à la nature même du corpus, constitué d'exemples de jeux langagiers hétérogènes. En raison du nombre élevé d'occurrences, l'exhaustivité s'avère inatteignable, ce qui impose une sélection restreinte, mais représentative. Nous avons ainsi opté pour une démarche illustrant cinq stratégies traductives identifiées à l'aide d'exemples variés pour presque chaque type de figure, afin de rendre compte au mieux de la richesse et de la complexité du phénomène étudié. Cette démarche nous permettra de montrer comment les traducteurs, confrontés à un

défi considérable, parviennent non seulement à le relever, mais également à exploiter les ressources de la langue polonaise pour enrichir les textes cibles.

2.1. Les transferts

La stratégie du transfert simple (*cf.* Henry, 2003, *translittération* ; Delabastita, 1993, « copie directe »), qui se caractérise par l'absence d'intervention du traducteur, ou, le cas échéant, par une intervention minimale, se limitant à une modification orthographique ou à une adaptation au paradigme flexionnel de la langue cible (*cf.* Hejwowski, 2015). L'analyse du corpus montre que cette technique s'applique principalement aux jeux basés sur les noms propres.

2.1.1. Les transferts à effet identique ou *quasi* identiques

Commençons par les cas où la modification graphique du nom propre introduite par l'auteur engendre des effets similaires dans le texte source et dans la traduction. Cela tient notamment à l'étrangeté du procédé, qui perturbe la lecture de manière comparable dans les deux langues, par exemple :

| | |
|--|--|
| [1a] <i>Puis <u>Raymond Quinault</u> qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ourvoir.</i> (La disparition, 90) | [1b] <i>Zaś <u>Raymond Quinault</u> uwypuklił chaotyczną, choć z zasady pozytywną więź łączącą adwokata z <u>Ourvoir</u> (...).</i> (Zniknięcia, 99); |
| [2a] (...) <i>vingt-trois chants du <u>grand LiPo</u>.</i> (La disparition, 146) | [2b] (...) <i>dwa tuziny ⁶¹hymnów <u>mistrza Li-Po</u> (...).</i> (Zniknięcia, 162). |

Dans les deux cas, les noms propres employés par Perec participent aux jeux sur la ressemblance des sonorités.

Dans [1a et b], la modification orthographique du nom *Queneau* – consiste d'abord en la substitution de la voyelle interdite *e* par *i* dans la première syllabe, puis en le remplacement de la seconde syllabe [o] graphiée *eau* par la syllabe l'homophone mais graphiée *ault*. Cela ne compromet pas la ressemblance paronymique entre la forme originale et déformée (*Quinault* [kino] : *Queneau* [kəno]). Par ailleurs, le nom « néographié » est accompagné d'éléments explicatifs – le prénom *Raymond* et le nom du groupe qu'il a fondé, *Ouvroir* – qui facilitent

⁶¹ Concernant les divergences résultant d'application du lipogramme en polonais, dans la traduction il s'agit de vingt-quatre chants, et non vingt-trois comme dans l'original.

son identification. En polonais, la seule difficulté potentielle réside dans le fait que le nom complet du groupe (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) est rarement utilisé, lui étant généralement préféré sous sa forme acronyme (*Oulipo*), ce qui peut rendre l'allusion à l'*Ourvoir* moins immédiate. Toutefois, la mention du prénom de l'écrivain semble constituer un indice suffisamment explicite pour permettre au lecteur de décoder le jeu.

Dans le second exemple, l'acronyme du nom du groupe est utilisé sous une forme abrégée, la première partie ayant été omise par un procédé d'aphérèse. On observe également un phénomène d'explication (Vinay et Darbelnet, 1958 : 9) dans le texte traduit : le substantif *mistrz* (fr. 'maître') est ajouté à la forme abrégée *Li-Po*, ce qui sert non pas à « clarifier » l'idée, mais plutôt à éviter en polonais la traduction directe de l'adjectif *grand* présent dans l'original, celui-ci contenant la lettre interdite (pl. nom. 'wielki', dat. 'wielkiego'). Toutefois, l'emploi de ce substantif introduit une connotation nouvelle, évoquant l'image d'un maître de Kung-Fu – également désigné par une forme bisyllabique et orthographié avec un trait d'union – ce qui motive probablement une modification typographique du nom propre en polonais.

Pareillement, on peut observer le maintien des noms étrangers qui sont des éléments du jeu paronomastique dans la version originale, étant donné que leur décodage dans les deux langues exige du lecteur le recours à la langue étrangère, par exemple :

| | |
|---|---|
| [3a] (...) <i>une grande aquarelle</i> (...) <i>signée</i> <i>U.N. Owen</i> (...). (La Vie mode d'emploi, 92) | [3b] (...) <i>duża, sygnowana U.N. Owen,</i> <i>akwarela</i> (...). (Życie instrukcja obsługi, 92). |
|---|---|

Dans les notes en marge du roman dans l'édition *Bibliothèque de la Pléiade* (Perec, 2017 : 1054), les éditeurs suggèrent que la signature reste en relation paronomastique avec un substantif anglais « unknown » ([ʌn'nəʊn]), en tant qu'allusion au personnage du roman policier d'Agatha Christie *Dix petits nègres* (1939). Dans les deux livres, la version originale et la version traduite, un décodage de ce jeu est possible par le même moyen – la référence à l'anglais, d'où, sans doute, la décision de transférer le nom propre dans la traduction.

Enfin, au-delà des noms propres, notons qu'une translittération simple des mots empruntés, du français en polonais, permet de reproduire le jeu proposé dans le texte de départ. Tel est le cas de la rime assonantique établie entre *pardon* et *jargon* ([pardɔ̃] : [ʒargɔ̃]), qui peut être rendue en polonais, parce que ces deux emprunts y sont utilisés, même

si les voyelles nasales rimant sont remplacées par *o* [ɔ] et la consonne nasale *n* [n] ([pardɔn] : [zargon]) :

[4a] *Pardon du jargon* (...).
(La disparition, 53)

[4b] *Pardon, to taki żargon* (...).
(Zniknięcia, 59).

Ainsi l'effet de la rime, purement ludique, est facilement rendu en polonais. Toutefois, notons que ce processus est très rarement observé, dans la mesure où de telles ressemblances fondées sur des emprunts sont plutôt fortuites.

2.1.2. Les transferts et la perte du jeu

Dans de nombreux cas, cependant, le transfert entraîne la perte du jeu fonctionnant en français.

Tel est le cas du transfert des noms *Voyl* et *Conson*, avec l'adaptation au paradigme de flexion du polonais :

[5a] *L'ami d'Anton Voyl avait pour nom
Amaury Conson.*
(La disparition, 59)

[5b] *Znajomy Antona Voyla nazywał się
Amalryk Conson.*
(Zniknięcia, 67).

En français, les noms propres sont créés par la suppression directe de la lettre interdite et des consonnes géminées voisines, mais font toujours une claire allusion paronomastique aux noms de phonèmes : « voyelle » et « consonne ». D'ailleurs, leur forme « déviée » renvoie de manière directe à l'idée de lipogramme. Toutefois, le jeu formel fondé sur l'apocope et la paronomase se trouve neutralisé en polonais, dans la mesure où les noms propres ne suscitent plus d'allusions analogiques équivalentes. En polonais, *Voyl* et *Conson* ne présentent aucun rapport, ni phonétique ni sémantique, avec les mots dont ils dérivent en français ('voyelle' – pl. 'samogłoska', 'consonne' – pl. 'spółgłoska'). Les équivalents polonais seraient « légitimes » dans le cadre du lipogramme, mais compte tenu de la longueur de ces termes en polonais (comportant respectivement quatre et trois syllabes), ainsi que de la nécessité éventuelle d'y adjoindre des suffixes typiques de patronymes polonais, pour qu'ils puissent fonctionner naturellement en tant que noms en polonais (p. ex. *-ski*), ce qui prolongerait encore plus ces mots, les traducteurs ont renoncé à reproduire le jeu.

Comme nous l'avons déjà indiqué ci-dessus, l'opération du transfert direct concerne essentiellement les noms propres. Il ne s'agit sporadiquement que des jeux homophoniques entiers, qui sont alors cités directement dans le texte traduit, par exemple :

[6a] (...) *doit résoudre une énigme* (...) :
Quelle est la menthe
qui est devenue tilleul ?
que surmonte le chiffre 6 désigné
artistiquement.
 (La Vie mode d'emploi, 29)

[6b](...) *winien rozwiązać* (...) zagadkę :
Quelle est la menthe qui est
devenue tilleul ?
nad którą widnieje artystycznie
wrysowana cyfra 6.
 (Życie instrukcja obsługi, 29).

Selon les notes dans l'édition *Bibliothèque de la Pléiade* (Perec, 2017 : 1042), le syntagme nominal *le chiffre 6 désigné artistiquement* devrait être interprété comme synonyme du groupe « beau 6 » ([bosis]), ce qui correspond homophoniquement à « Baucis », un personnage qui selon le mythe grec, est l'amante ([lamã t] (en relation homophonique avec *la menthe* [lamã:t]) de Philémon et qui *est devenue tilleul*. En polonais, l'énigme traduite littéralement ('Która mięta stała się lipą ?') ne renvoie pas à cette allusion homophonique au mythe. En effet, il semble impossible de rendre le sens et l'effet de cette unité de traduction. Au lieu de recourir à une reformulation créative susceptible de reproduire, par un procédé analogue, une allusion différente, le traducteur a opté pour la citation du fragment de l'original, accompagnée d'une note en bas de page signalant l'intraductibilité du calembour. Ce choix, n'assurant ni le maintien du jeu phonique ni la préservation du sens, se solde par la perte absolue de la portée du fragment source.

2.2. La traduction isomorphe

La traduction isomorphe consiste en un transcodage fondé sur le même matériel langagier du jeu d'une langue vers une autre, tout en respectant les procédés et le message du jeu original (Henry, 2003 : 176-177). En comparant le français et le polonais, on constate que la langue d'arrivée permet rarement de restituer fidèlement le procédé utilisé dans le texte source. Notons néanmoins que, par coïncidence, certaines unités et les figures qui affectent leur emploi conservent, dans leur globalité, une opérativité comparable dans les deux systèmes linguistiques. Cela concerne en particulier les structures fondées sur des mécanismes dérivationnels, dont la fonction, la formation et le sens sont à la fois déductibles et transposables en polonais (2.2.1.). Plus rarement il est possible de trouver des correspondances plus hasardeuses permettant de reconstruire les opérations par la répétition des sonorités, par la ressemblance des sons ou par la dérivation (2.2.2.).

2.2.1. Le transcodage des structures morphosyntaxiques

Commençons par l'analyse des figures mobilisant des morphèmes grammaticaux, dont les mécanismes présentent une correspondance fonctionnelle entre le français et le polonais, rendant ainsi possible une traduction relativement fidèle. La question concerne donc principalement l'homéotéleute, l'homéoptote et les procédés par la préfixation.

Nous avons déjà évoqué l'usage récurrent de l'énumération verbale dans *La disparition* et la préférence marquée pour l'imparfait et le passé simple, choix motivé par les limites du lipogramme. En outre, l'original privilégie les formes de la troisième personne du singulier, et cette conséquence s'inscrit dans une stratégie stylistique marquée par l'homéoptote – une figure influant directement sur l'harmonie du texte – et dont l'effet rythmique est efficacement reproduit dans la version traduite, par exemple :

[7a] *On s'attaquait aux bambins qu'on faisait bouillir dans un chaudron, aux savoyards⁶² qu'on brûlait vifs, aux avocats qu'on donnait aux lions, aux franciscains qu'on saignait à blanc, aux dactylos qu'on gazait, aux mitrons qu'on asphyxiait, (...).*
(La disparition, 14)

[7b] *Wylapywano maluchów i gotowano ich ciała w kotłach, kominiarzy palono na żywca, adwokatami karmiono lwy, franciszkanom upuszczano krwi, maszynistki gazowano, młynarzy duszono (...).*
(Zniknięcia, 18);

[8a] *On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait.*
(La disparition, 14)

[8b] *Grabiono, gwałcono, szlachtowano. Co gorsza: poniżano, zdradzano, mataczono.*
(Zniknięcia, 18);

[9a] (...) *ça fondait sur lui, dans lui, ça bourdonnait tout autour. Ça l'opprimait. Ça l'asphyxiait.*
(La disparition, 22)

[9b] (...) *coś topiło się w nim, tajało, bzycało dookoła. Przytłaczało go to. Dusiło.*
(Zniknięcia, 26).

On observe que l'effet de l'emploi des mêmes désinences verbales en français est restitué en polonais. Dans les deux premiers fragments, l'imparfait a été remplacé par la forme impersonnelle du passé, terminée régulièrement en *-ono* ou sa variante imperfective *-ano*, qui n'indique pas l'agent spécifique, constituant ainsi un équivalent polonais de la forme verbale précédée du pronom « on » en français. Le parallélisme syntaxique a été fidèlement reproduit, ce qui a permis en conséquence de rendre l'effet de la narration dans le texte original. Le sens

⁶² En polonais traduit comme « ramoneur ».

des verbes est aussi conservé, à l'exception d'une légère nuance dans [8a et b] entre *mutiler* (pl. 'okaleczyć') et *szlachtować* (fr. 'trancher', 'couper'), ainsi que dans le cas de *dissimuler* (pl. 'zatajać') traduit comme *mataczyć* (fr. 'finasser'). Néanmoins, ces écarts ne modifient pas le sens global du message. Quant au dernier exemple, sa construction rythmique est fondée sur la récurrence du sujet *ça* qui entraîne, au niveau des verbes, l'emploi de la même désinence, *-ait*. En polonais, le pronom démonstratif *ça* est traduit par *coś* (fr. 'quelque chose') qui implique le changement de la terminaison du passé en *-ło*, correspondant au genre neutre du sujet et satisfaisant toujours les règles du lipogramme. Il est à noter que le polonais, semble offrir un éventail plus large de désinences qu'ils peuvent utiliser dans le cadre d'un lipogramme, notamment pour satisfaire aux exigences morphologiques liées au genre dans les formes verbales du passé, lesquelles requièrent des terminaisons différenciées. Pourtant, cette diversité n'a pas d'impact sur le transfert du sens de l'original.

Plus rarement, les traducteurs conservent le jeu par l'homéotéleute basée sur les suffixes nominaux, dont la répétition régulière crée un effet de rime, par exemple :

| | |
|---|---|
| <p>[10a](...) <i>n'oubliant ni distributions, ni involutions, ni convulsions</i> (...). (La disparition, 62)</p> | <p>[10b](...) <i>uwzględniając badania dystrybucji, inwolucji, konwolucji</i> (...). (Zniknięcia, 70);</p> |
| <p>[11a] (...) <i>passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation.</i> (La disparition, 310)</p> | <p>[11b](...) <i>pasję do kumulacji, nasycania, naśladowania, cytowania, translacji, do automatyzacji.</i> (Zniknięcia, 318).</p> |

Dans le premier fragment, nous observons un triple usage du même suffixe dans les deux langues : *-tion/-sion* [sjɔ̃] en français et *-cja* (dat. *-cji*) en polonais. Dans [11 a et b], les formes des noms d'action dérivés des verbes sont plus homogènes en français, car les suffixes *-tion/-sion* correspondent aux deux suffixes en polonais : *-cja* (dat. *-cji*) et *-anie* (dat. *-ania*). Cependant, l'effet de rime et l'intensification obtenue par la répétition sont préservés dans la langue d'arrivée. Il convient toutefois de noter que, dans l'original, le rythme est en outre déterminé par une préposition *pour* (pl. 'do') récurrente qui, en polonais, n'est utilisée qu'une seule fois.

L'innovation lexicale par la préfixation constitue une autre figure relativement aisément transposable en polonais, notamment là où l'affixation se réalise par l'ajout d'un préfixe d'origine latine ou grecque, fonctionnant aussi en polonais, par exemple :

| | |
|---|---|
| [12a] (...) <i>ainsi fut battu, archibattu</i> <i>l'Archiduc.</i> (La disparition, 47) | [12b] (...) <i>Arcyksiężę został pokonany,</i> <i>arcypokonany.</i> (Zniknięcia, 53); |
| [13a] (...) <i>hormis Albin qui baignait dans</i> <i>son sang, archimort.</i> (La disparition, 191) | [13b] (...) <i>tylko Albin, broczący krwią,</i> <i>arcysztwywny.</i> (Zniknięcia, 202); |
| [14a] (...) <i>lunapar ultrachic.</i> ⁶³ (La disparition, 33) | [14b] (...) <i>arcykunstowny lunapar.</i> (Zniknięcia, 40). |

Dans les deux premiers fragments, le préfixe *archi-*, qui exprime la supériorité, est collé à l'attribut *battu* et *pokonany* dans [12 a et b], et à l'adjectif *mort* et *sztwywny* (fr. litt. 'rigide' qui dans le registre familier fonctionne comme une métaphore renvoyant à une personne décédée) dans [13 a et b]. Dans le dernier exemple, on observe une approche un peu moins stricte en ce qui concerne le choix des préfixes. Le préfixe *ultra-*, d'origine latine, signifiant « au-delà de » est remplacé par l'élément *arcy-* (fr. 'archi-') qui est collé à l'adjectif qualifiant le caractère élégant, chic de la maison close. Le remplacement, bien que relativement arbitraire, semble plus naturel en polonais, dans la mesure où l'élément d'origine latine employé dans le texte source, en polonais apparaît fréquemment en association avec des noms ou adjectifs liés aux attitudes politiques. Cependant dans *La disparition* c'est l'emploi du préfixe *archi-* qui est pratiquement exclu en raison du risque de paréchème (la répétition de deux syllabes successives : archichic [arʃiʃik]). Le choix du préfixe est donc dicté plutôt par une considération phonétique en français et pragmatique en polonais.

Quant au choix de suivre le texte original tout en modulant certaines nuances afin de préserver la naturalité pragmatique de la langue de traduction, on observe aussi dans quelques cas que le préfixe grec est remplacé par son équivalent polonais, par exemple *auto-* est substitué par *samo-* (signifiant « de soi-même »), dans la formation du substantif *automancipation* :

| | |
|--|--|
| [15a] (...) <i>pas murs du tout pour</i> <i>l'automancipation (...).</i> (La disparition, 175) | [15b] (...) <i>brak gotowości do</i> <i>samomancypacji.</i> (Zniknięcia, 187). |
|--|--|

L'élément formateur *auto-* est largement utilisé en polonais, mais est réservé plutôt aux créations de langage soutenu ou aux noms techniques. La substitution de ce préfixe par *samo-*

⁶³ Notons cependant que le caractère néologique de ces formations ne concerne que l'unité affixée polonaise.

est souvent pratiquée pour les mots empruntés et adaptés au système polonais (p. ex. ‘samowyzwolenie’ – fr. ‘autolibération’, ‘samowystarczalność’ – fr. ‘autosuffisance’, ‘samodzielność’ – fr. ‘autonomie’). On peut donc supposer qu’il serait possible de le traduire par « automancypacja », mais cette forme semble moins naturelle. Toutefois, dans les deux versions, le même procédé « déformateur » est appliqué : la lettre interdite est supprimée du radical auquel le préfixe est accolé.

Ajoutons encore, en marge de cela, l’adaptation néologique orthographique et grammaticale des emprunts. Cela est manifeste tant au niveau du nom de la langue anglaise, adapté au système phonétique du français et du polonais respectivement, que dans le cas du verbe ‘to speak’ (fr. ‘parler’) utilisé dans l’original au passé simple et en polonais à l’infinitif :

| | | |
|---|--|--|
| [16a] (...) <i>l’on spiqua anglisch.</i> (La disparition, 268) | | [16b] (...) <i>spikać w Inglisz.</i> (Zniknięcia, 280). |
|---|--|--|

Dans les deux langues, ‘to speak English’ subit des adaptations conformes aux systèmes linguistiques respectifs, révélant la manière dont les locuteurs intègrent et prononcent ces éléments étrangers. En polonais, on observe par ailleurs une irrégularité dans l’usage de cette structure, motivée par le respect du lipogramme. En usage standard, la préposition ‘po’, suivie du nom de langue au datif, est requise. L’emploi de la préposition ‘w’ renvoie plutôt à une interprétation métaphorique, comme dans l’expression « mówić w językach » (fr. ‘parler en langues’). De plus, le substantif n’est pas décliné conformément aux règles grammaticales. Toutefois, seule cette déviation permet d’éviter l’usage de la lettre proscribed, laquelle serait inévitable dans la structure usuelle.

2.2.2. Les correspondances moins régulières

Passons maintenant à quelques hapax « heureux » concernant avant tout la traduction des unités affectées par la récurrence des sons et la ressemblance des sonorités.

Il est intéressant de noter que, dans certains cas, l’effet d’harmonie imitative peut être rendu sur le même matériel langagier, bien que cette opération demeure particulièrement exigeante. En effet, il ne s’agit pas uniquement de restituer le sens à travers des équivalents appropriés, mais également de reproduire une configuration phonématique – notamment l’accumulation de consonnes – susceptible de suggérer et d’évoquer un bruit spécifique. Les exemples [17a et b] présentent la coïncidence de l’allitération en [R] qui imite le son de la vibration, aussi bien en français qu’en polonais :

| | |
|---|--|
| [17a] (...) <i>un cadran muni d'un aimant qu'animait la vibration d'un rotor</i> (...) (La disparition, 23) | [17b] (...) <i>na tarczy z⁶⁴ wskazówką wprawianą w ruch wirnika</i> (...). (Zniknięcia, 27). |
|---|--|

En polonais, l'effet est renforcé par l'allitération en [v].

Par ailleurs, en ce qui concerne les coïncidences de ce type dans l'emploi des figures jouant sur les sonorités, il apparaît que certains calembours plus complexes, basés souvent sur les noms propres et fondés sur la paronomase ou l'homophonie, sont effectivement recréés par les traducteurs, par exemple :

| | |
|---|---|
| [18a] <i>Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic !</i> (La disparition, 89) | [18b] <i>Och, Moby Dicku! Och mój ty Bicu!</i> (Zniknięcia, 98). |
|---|---|

Le hasard veut aussi que l'expression prise dans son ensemble puisse être employée dans les deux langues, bien que le parallélisme exclamatif de son usage ne soit pas identique. C'est notamment possible grâce au fait que le jeu est basé sur la référence à des éléments connus dans les deux cultures : le roman *Moby Dick or the Whale* (1851) (fr. *Moby-Dick ou, le Cachalot*, trad. Marguerite Gay ; pl. *Moby Dick*, trad. Agnieszka Walulik) et le nom de la marque connue pour ses stylos *Bic*. La rime entre les paronymes *Dick* et *Bic* ([dik] : [bik]) est préservée dans les deux langues (en polonais sous la forme du vocatif). Cependant, l'équivalence fonctionnelle repose avant tout sur la paronymie entre *Maudit* et *Moby* en français et entre *Mój ty* et *Moby* en polonais. Toutefois, en français, la ressemblance est nettement plus importante ([mɔbi] : [modi] vs [mɔbi] : [mujti]). Remarquons aussi que l'idée originale de la désespérance est également retenue, mais elle a été légèrement atténuée en polonais. Au lieu de l'adjectif *maudit* (pl. 'przeklęty', donc la forme qui ne correspond phonétiquement ni à *Moby* ni à *maudit*), les traducteurs proposent la formule *mój ty*, qui est une forme affective, par l'emphase mise sur l'adjectif possessif 'mon' dans le groupe *mon Bic* potentiellement traduisant la pitié (comme « *mój ty Boże !* » fr. 'oh, mon dieu'). La version traduite s'approche donc de l'effet de l'original en déplaçant légèrement l'accent, de la malédiction à la tonalité de la lamentation. Les traducteurs arrivent à recréer le jeu tout en conservant la double isotopie de départ.

⁶⁴ Devant la consonne avec laquelle commence le nom suivant, cette préposition devrait être remplacée par sa variante 'ze', mais les traducteurs ont opté pour l'utilisation fautive, et également cacophonique, de la forme de base afin d'éviter la lettre interdite.

D'ailleurs, les jeux fondés sur la paronymie et l'homophonie proposés dans *La Vie mode d'emploi* en référence aux membres du groupe ont également été partiellement restaurés dans la traduction, par exemple :

| | |
|--|--|
| <p>[19a] <i>Tham Douli portant les authentiques tracteurs métalliques (...).</i> (La Vie mode d'emploi, 252)</p> | <p>[19b] <i>Tham Douli posługujący się autentycznymi metalowymi traktorami (...).</i> (Życie instrukcja obsługi, 352).</p> |
| <p>[20a] (...) <i>froçant le coffre-fort de la Chase Manhattan Bank.</i> (La Vie mode d'emploi, 353)</p> | <p>[20b] <i>włamującego się do sejfu w Chase Manhattan Bank.</i> (Życie instrukcja obsługi, 353).</p> |

Les syllabes des mots voisins en français tout comme en polonais font passer des noms propres liés au groupe : l'acronyme du nom du groupe (homophonie : [ulipo] dans [19a et b]) et le nom d'un de ses membres : Stanley Chapman (paronomase entre [tʃasman] : [tʃapman] dans [20a et b]). En revanche, une grande partie de ces jeux a été neutralisée, par exemple là où les noms de famille ne sont rappelés que partiellement, alors que dans l'original ils le sont de manière beaucoup plus précise. Par exemple la référence à Italo Calvino dans la phrase *Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à Calvi, notant avec satisfaction (...)* (*La Vie mode d'emploi*, p.353) est évoquée par la reprise de deux syllabes initiales du nom en question dans le passage traduit : *Basset Optimus Maximus, zbliżając się wpław do Calvi, widzi z satysfakcją (...)* (*Życie instrukcja obsługi*, p.353).

Quant aux jeux sur les ressemblances, mais cette fois-ci garanties par la figure opérant sur la structure morphosémantique des mots, les exemples [21a] et [21b] présentent le cas où la dérivation produit des effets de redondance :

| | |
|---|---|
| <p>[21a] <i>Un son faisait bruit, un parfum parfumait.</i> (La disparition, 37)</p> | <p>[21b] <i>Dźwięki dźwięczały, zapachy pachniały.</i> (Zniknięcia, 44)</p> |
|---|---|

La dérivation, dont l'effet comique repose sur une construction tautologique, a pu être aisément recréée en polonais. La relation entre les noms – *parfum* en français et *zapach* en polonais – et les verbes *parfumer* et *pachnieć*, est ainsi préservée. Toutefois, la proximité morphologique entre les dérivés est plus marquée en français. En polonais, *zapach* provient d'un verbe aujourd'hui désuet, « *zapachać* », lui-même dérivé de « *pachnieć* », verbe qui exprime l'idée d'une odeur agréable. D'où, en polonais, une légère différence dans les formes dérivées : *zapach* - *pachnieć*. Qui plus est, les traducteurs ont profité de la possibilité de

prolonger ce jeu en polonais : on observe dans la première ligne de la citation qu'ils ont placé dans une relation de ressemblance le nom et le verbe *dźwięk* (fr. 'son') et *dźwięczeń* (fr. 'résonner'), tandis qu'en français cette paire n'est pas caractérisée par l'emploi d'une figure de ressemblance (*son faisait bruit*). De ce fait, le jeu de mots en polonais semble exploiter de manière encore plus efficace le potentiel des ressemblances sémantique et phonétique. L'effet comique y apparaît même accentué.

Enfin, en évoquant des cas moins réguliers où il est possible de rendre le même procédé au moyen de mots correspondants dans deux langues, produisant ainsi un effet ludique analogue, mentionnons encore que parfois — bien que très rarement — les néologismes peuvent être traduits en polonais. Citons une paire des néologismes formés par la substitution réciproque de syllabes entre deux termes :

[22a] *Anamous et Pamplenas*
(La Vie mode d'emploi, 95)

[22b] *Anafrut i Grejpnas*
(Życie instrukcja obsługi, 95).

On observe que les dernières syllabes des noms de fruits : « ananas » (pl. 'ananas') et « pamplemousse » (pl. 'grejpfрут') ont été efficacement échangées. Cependant, dans les deux cas, le jeu ponctuel est entièrement gratuit, car les mots figurent dans le titre d'un manuel inventé par l'auteur.

2.3. La traduction homomorphe

Lorsque le transfert direct ou la traduction isomorphe se révèlent impossibles ou maladroits, les traducteurs ont recours à des transformations homomorphes : ils appliquent le même type de procédé sur le signifiant, mais le matériau linguistique modifié ne correspond pas forcément à celui du texte source (Henry, 2003 : 177-178). Cette stratégie témoigne aussi du choix du traducteur de privilégier la dimension ludique à la signification, en considérant que c'est la forme qui produit l'effet voulu, plutôt que le sens des mots. Ainsi, dans cette seconde catégorie, nous analysons les cas où le jeu est reproduit en polonais, mais à partir d'un matériau verbal différent, ce qui détache automatiquement la traduction de l'original sur le plan sémantique – sans pour autant l'éloigner nécessairement sur le plan pragmatique.

À l'instar des traductions isomorphes, ce type de démarche concerne avant tout les passages qui exploitent des structures grammaticales comparables dans les deux langues. Ces correspondances se manifestent souvent par la reproduction de l'homéotéleute, qui s'y prête volontiers. Il convient toutefois de préciser que c'est le mécanisme qui est transposé, et non la

signification des unités lexicales ni la valeur des suffixes. Bien que ces éléments présentent des divergences sémantiques, l'effet global du jeu ainsi que sa fonction sont maintenus. Ainsi, par exemple, alors qu'en français l'auteur joue sur le suffixe péjoratif *-ard* qui revient dans *pochard*, *potard*, *motard* :

[23a] *On noya dans l'alcool un pochard, dans un formol un potard, dans un gas-oil un motard.*

(La disparition, 14),

en polonais c'est le suffixe *-ik* (acc. *-ika*), formant des diminutifs de noms masculins et permettant de créer de nombreux noms de métiers, qui maintient la rime entre *żulik* (acc. *żulika*), *hutnik* (acc. *hutnika*) et *hydraulik* (acc. *hydraulika*) dans :

[23b] *Wrzucono żulika do żytniówki, hutnika do surówki, hydraulika do kranówki.*

(Zniknięcia, 18).

Il semble que la principale difficulté, dans ce cas, résidait dans la recherche de trois noms qui, sans trop s'éloigner du sens de l'original, se termineraient par la même désinence dans le cas grammatical approprié. Les traducteurs ont choisi les substantifs terminés par le suffixe *-ik*, qui à l'accusatif donne : *żulika* qui correspond à la forme hypocoristique du *pochard*, et *hutnika*, *hydraulika*, qui sont les noms de métiers (fr. 'métallurgiste' et 'plombier'). Qui plus est, dans la traduction, ce jeu surpasse le niveau des compléments d'objet direct et est continué au niveau des compléments circonstanciels. Là, où dans le texte source la rime est produite par la ressemblance assonantique des dernières syllabes des noms des liquides (que nous soulignons) dans [23a], en polonais la rime homéoptotique correspond au suffixe *-ówka*, (acc. *-ówki*) qui sert à former plusieurs noms féminins, y compris les noms de liquides tels qu'un type de vodka *żytniówka* (vodka faite à partir de blé), *surówka* (fr. 'fonte brute'), *kranówka* (fr. 'eau du robinet'). Le processus de préservation de la rime a été approfondi par le maintien de l'homogénéité grammaticale.

D'ailleurs, la rime peut se révéler parfois moins rigoureuse en français que dans sa traduction polonaise. En français, on observe une homéotéleute fondée sur les suffixes en *-tion/-sion* ([sjɔ̃]), amplifiée par l'assonance en [ɔ̃] dans le mot *pardon* :

[24a] *Solution (ou pardon, ou compassion) (...).*

(La disparition, 133).

Toutefois, cette correspondance phonique reste relativement souple. En revanche, en polonais, la rime se montre plus stricte et systématique grâce à l'utilisation triple de suffixes homogènes

en *-nik*, qui apparaissent dans des noms dérivés de verbes, assurant ainsi une régularité rythmique plus marquée :

[24b] *Wynik (lub unik albo zanik) (...).*
(Zniknięcia, 149).

L'emploi de l'homéoptote est aussi souvent maintenu dans la traduction, par exemple :

[25a] *Au fur qu'il grandissait, Aignan s'adaptait, s'affinait, approfondissait son savoir, fortifiait sa vision (...).*
(La disparition, 45)

[25b] *Dorastając, Aigan męźniał, bystrzał, mądrzał, umacniał swój światopogląd (...).*
(Zniknięcia, 51).

Les verbes mis à l'imparfait sont conjugués au passé imparfaitif en polonais, et la régularité de l'emploi de leurs désinences verbales est conservée. On observe cependant de légères modifications du sens des verbes choisis dans la traduction : le verbe *s'adapter* est traduit par *męźnieć* (fr. 'devenir mature, musclé') et la collocation *approfondir son savoir* est « synthétisée » par le verbe *mądrzeć*.

On observe toutefois que l'homéotéleute est parfois remplacée par un homéoptote, lorsque le traducteur cherche à préserver le jeu tout en maintenant une relative fidélité au texte original. Par exemple, l'effet de l'emploi régulier des formes de participes présents employés comme adjectifs dans les groupes nominaux :

[26a] (...) *l'opposition criblait d'insultants lazzi, d'infamants brocards, d'avalissants jurons (...).*
(La disparition, 12)

est reproduit en polonais par le choix des désinences des verbes au passé à la troisième personne du singulier (*-iła*) conjugués avec le sujet *l'opposition*. En outre, les verbes sont complétés par des adverbes se terminant par *-o* :

[26b] (...) *opozycja plugawo szydziła, szorstko kpila i grubiańsko drwiła (...).*
(Zniknięcia, 16).

Dans ce cas, les groupes nominaux [26a] sont remplacés par des groupes verbaux [26b] accompagnés d'une figure affectant les verbes et non pas les adjectifs. Néanmoins, la structure et le sens global des énoncés demeurent proches et la traduction garde l'organisation rythmique de la phrase proposée par l'auteur.

Toujours dans le cadre des jeux opérant sur la sonorité des mots, l'allitération accompagnant les virelangues populaires qui naturellement constituent un défi considérable, a néanmoins été habilement transposée en polonais dans quelques cas. Par exemple, le fragment qui fait allusion à « Dindon dina dit-on du dos dodu d'un dodu dindon » :

[27a] *Puis il aplatit tour à tour un dindon dodu (dont Didon dina dit-on du dos), un chat bichon à poil ras (...).*
(La disparition, 225)

est traduit comme :

[27b] *Po czym potrafił z rzędu: kaczkę (co żyła nieopodal krzaczka), zająca (co z kaczki zrobił się), czarna krowa w kropki bordo (co gryzła trawę krecac morda) (...).*
(Zniknięcia, 239).

Dans [27b] il ne s'agit pas d'un véritable viralengue, mais d'une construction fondée sur la paraphrase de textes familiers au lecteur, lesquels, dans cet assemblage, jouent sur l'accumulation de consonnes. La version traduite intègre une allusion explicite au premier ainsi qu'à l'un des derniers vers du poème pour enfants de Jan Brzechwa *Kaczka dziwaczka* : « Nad rzeczką opodal krzaczka/Mieszkała kaczka-dziwaczka (...) Bo z kaczki zrobił się zając », et au fragment du poème de Hanna Łochocka : *Czarna krowa w kropki bordo gryzła trawę krecac morda*. L'allitération en [d] et l'assonance en [ɛ̃] et [ɔ̃] en français sont remplacées par l'allitération cacophonique en [k], [t͡ɕ], [ɕ], [r] en polonais. L'effet phonétique de même que les références intertextuelles à des chansons et comptines populaires dans les deux cultures sont restitués par les traducteurs afin de maintenir non seulement l'effet sonore mais aussi la richesse culturelle et stylistique du texte original.

Notons que le défi lié à de nombreux jeux homophoniques présents chez Perec est aussi parfois soulevé par les traducteurs. Par exemple, dans l'expression 'avoir du pot' ('avoir de la chance'), l'auteur fait référence au nom d'Edgar Allan Poe [po] :

[28a] *Jadis, au moins, j'avais du **Pot** (...).*
(La disparition, 54).

Dans *Zniknięcia*, la même allusion à l'écrivain américain fait objet d'un jeu homophonique, mais cette fois, grâce à l'association fondée sur les sons identiques propre aux unités en polonais :

[28b] ***No i Po** ptokach (...).*
(Zniknięcia, 60).

Dans les deux versions, c'est l'usage inattendu de la majuscule *P* dans les homophones du nom de l'artiste qui invite à interroger le jeu de mots. Notons que les homophones diffèrent d'une langue à l'autre – en français, le nom propre est remplacé par le substantif *pot* désignant un récipient, tandis qu'en polonais, il s'agit de la préposition *po* (fr. 'après'), intégrée à une locution familière *po ptokach* équivalente à 'les carottes sont cuites' –, le sens littéral n'est donc pas conservé. Toutefois, le procédé stylistique ainsi que la référence demeurent analogues dans l'original comme dans la traduction.

Si on passe aux procédés opérant sur le plan morphologique, on relève souvent des cas où l'affixation néologique dans l'original fonctionne en équivalence avec l'affixation dans la traduction, ce que nous avons mentionné à propos des traductions isomorphes. Parfois, toutefois, le processus est reproduit sur les unités qui ne correspondent pas directement à celles manipulées dans l'original. Dans l'exemple ci-dessous, le verbe néologique français est dérivé du substantif 'autobiographie' :

[29a] (...) *il racontait, il s'autobiographiait, il s'analysait.*
(*La disparition*, 42)

cependant en polonais, la dérivation est effectuée à partir du substantif 'samoanaliza' :

[29b] (...) *opowiadał, snuł autobiografię, samoanalizował się.*
(*Zniknięcia*, 48).

Le jeu concerne la dérivation néologique par la suffixation, qui s'applique mieux sur d'autres bases nominales, selon la langue. Une traduction isomorphe serait également potentiellement applicable dans ce cas, mais très peu naturelle en polonais (**autobiografował się*). Pour éviter un calque maladroit, les traducteurs ont choisi de traduire cette unité néologique française par *snuć autobiografię* (fr. 'raconter, écrire son autobiographie'), mais pour compenser la perte, ils ont déplacé la dérivation vers une autre unité qui n'est pas néologique dans l'original (*s'analyser*). Cet exemple montre que même lorsque la reproduction du même procédé sur la même unité est envisageable, le traducteur doit se demander si cette fidélité formelle ne présente pas d'inconvénients sous d'autres aspects. Le remplacement dans le même fragment de l'unité qui est affectée par le jeu permet d'éviter des formulations maladroites.

On observe aussi des cas où les affixes ne s'appliquent pas nécessairement aux mêmes catégories lexicales. Par exemple, le préfixe *archi-* accolé au verbe *battre* dans *La disparition* :

[30a] (...) (*jadis Agincourt, ; l'Anglais nous y archibattit*).
(*La disparition*, 100)

se trouve soudé au nom *łomot* (dans l'expression 'dostać łomot', fr. 'se faire écraser par quelqu'un') dans le texte cible⁶⁵ :

[30b] (...) (*dawnymi czasy Agincourt, Francuzi dostali tam arcylomot od Albionu*).
(Zniknięcia, 110).

Ce choix peut être considéré comme pragmatique, puisque le préfixe en question ne se combine pas avec les verbes en polonais, alors qu'il s'accorde naturellement avec le substantif.

Enfin, notons que les traducteurs qui respectent le lipogramme et les jeux qui en découlent, traduisent également les contraintes internes ponctuelles, par exemple, le palindrome entraînant naturellement la récurrence des sons :

[31a] *un as noir si mou qu'omis rions à nu*.
(La disparition, 156)

[31b] *A to kłapa na pal kota*.⁶⁶
(Zniknięcia, 173).

Le sens de ces phrases est bien évidemment complètement différent, mais on considère que dans les deux cas les traducteurs jouent sur la même unité de traduction (c'est-à-dire, un juron imaginé avec une syntaxe à la limite du non-sens, mais parfaitement réversible) en recourant au même procédé (palindrome – lisible de gauche à droite comme de droite à gauche impliquant l'allitération), c'est pourquoi nous avons décidé de considérer cet exemple comme une traduction homomorphe. Le résultat est un équivalent fonctionnel : un fragment qui produit le même effet de surprise et d'étrangeté, même si les images évoquées diffèrent.

⁶⁵ On pourrait traduire la phrase en polonais littéralement comme : *jadis, à Azincourt, les Français y ont pris une sacrée raclée de la part des Anglais*. Une telle phrase serait naturellement inenvisageable dans le texte original en raison de la présence d'une voyelle proscrite par la contrainte lipogrammatique. En revanche, la traduction isomorphe de cette phrase en polonais serait potentiellement réalisable, notamment à la voix passive p.ex. *zostaliśmy tam arcypokonani z rąk Anglików*. Cependant, ce verbe ainsi préfixé n'est pas du tout naturel en polonais. Même s'il est techniquement possible de transposer directement le texte, il serait difficile d'introduire cette phrase naturellement dans le contexte. Qui plus est, le passage offre aussi un exemple du changement de perspective opéré par la traduction : alors que l'auteur emploie le pronom *nous*, le traducteur choisit de nommer explicitement la nation en utilisant le terme *Francuzi* (en mettant en évidence la distance naturelle prise par le lecteur polonais) Par ailleurs, Perce procède à l'élision de l'article défini devant le nom *Anglais*, conférant au mot une valeur singulière plutôt que plurielle, comme s'il désignait un représentant individuel de la nation, bien que le contexte indique qu'il s'agit d'un groupe d'Anglais. Cette décision est dictée par la contrainte formelle du lipogramme. Les traducteurs ont opté pour l'usage du terme archaïque *Albion* pour désigner la Grande-Bretagne, préservant ainsi le jeu littéraire tout en contournant la règle proscrite.

⁶⁶ Le palindrome peut être traduit comme « Et voilà un échec. Empaler le chat ».

2.4. La traduction hétéromorphe

La traduction hétéromorphe repose sur la reprise du jeu de mots en tant que procédé et sur la prise de distance par rapport « aux mots du texte et [à] la recherche de la reproduction du procédé de l'original » (Henry, 2003 : 183). Cette stratégie peut être utilisée pour garder la fluidité générale du texte de départ. Au lieu de reproduire une opération ou un jeu peu naturel, qui ne respecte pas les règles de la langue d'arrivée, il est possible de recourir à un procédé qui s'intègre mieux dans la langue de traduction et ne gêne pas la lecture.

Il convient de noter que ces modifications sont souvent minimales. Par exemple, le sens reste subtilement changé, bien que les procédés utilisés soient différents.

Quant aux procédés opérant sur les sonorités des mots utilisés par l'auteur du texte source, le maintien du rythme des passages semble être un jeu important et les traducteurs veillent généralement à le préserver. Ainsi, par exemple pour conserver l'idée de la récurrence rythmique de certains sons, l'homéoptote chez Perec :

[32a] (...) *qu'il y a, non loin, un l'on sait trop quoi qui vous distrait, vous agit, vous transit.*
(La disparition, 42)

est remplacé par une allitération « anaphorique » en polonais :

[32b] (...) *w pobliżu wystąpi zaraz coś, co poruszy, pobudzi, pochwyci.*
(Zniknięcie, 48).

En français, l'auteur instaure un rythme récurrent par la répétition de la dernière syllabe des verbes conjugués à la troisième personne de l'imparfait. En polonais, cet effet de la récurrence est reproduit par la répétition régulière du préfixe *po-* ajouté aux verbes imperfectifs pour en dériver une forme perfective présentant une légère nuance sémantique : il s'agit du déclenchement d'une action, avec un effet de brièveté ou d'intensité.

Et inversement, alors qu'en français l'énumération des mots successifs est structurée par un rythme fondé sur la répétition de la partie initiale des mots, par exemple par une assonance marquée, dans ce cas en [a] et [ã] :

[33a] (...) *un tracas instinctif qui partout vous fait voir l'anormal, l'ambigu, l'angoissant.*
(La disparition, 42)

en polonais, le rythme est restitué grâce à l'homéoteleute basé sur les suffixes en *-ość*, qui permettent de dériver des noms abstraits à partir d'adjectifs « *sztuczny* » (fr. 'artificiel'), « *dwuznaczny* » (fr. 'ambigu'), « *trwożliwy* » (fr. 'angoissé') :

[33b] (...) *zawirowań obnażających sztuczność, dwuznaczność, trwożliwość*.
(Zniknięcia, 48).

Dans la mesure où ni ces adjectifs ni ces verbes ne commencent par la même voyelle dans la langue cible, l'effet d'une régularité ne changeant pas considérablement le sens, est retrouvé par le biais des finales des mots. Il apparaît que le rythme constitue un élément considéré comme non négligeable pour l'auteur du texte source, dont l'importance reconnue par les traducteurs conduit à adopter des procédés formels différents, mais fonctionnellement équivalents, afin de préserver l'effet stylistique de l'original.

Quant aux modifications morphosémantiques, il convient de noter qu'elles sont souvent minimales. Par exemple, le sens reste subtilement changé, bien que les procédés utilisés soient différents. C'est notamment le cas de la création de formes nouvelles, comme cet adjectif qualifiant un *barbu* qui a été créé grâce au suffixe *-al* accolé à la base « infanticide » :

[34a] (...) *barbu infanticidal!*
(La disparition, 279).

En polonais, cela est rendu par le groupe nominal où le substantif désignant un assassin de nouveau-nés est un néologisme formé par la composition de deux noms : 'noworodek' (fr. 'nouveau-né') et 'zabójca' (fr. 'assassin') :

[34b] (...) *brodaty noworodkobójca* (...).
(Zniknięcia, 291).

Ce procédé de composition implique la suppression de la terminaison *-ek* du premier composant, l'ajout d'une prothèse en *-o-* au radical *noworodk-*, ainsi que l'aphérèse de la première syllabe du second terme. Cette formation s'inscrit dans un modèle productif en polonais, utilisé notamment pour créer des noms tels que « bratobójca » (fr. 'fratricide') ou « dzieciobójca » (fr. 'enfanticide'). Le néologisme introduit dans le texte cible une nuance d'amplification concernant l'âge des enfants absente de l'original. L'emploi d'un mot déjà existant n'était pas envisageable, en raison de la contrainte à respecter.

On peut également remarquer que la traduction hétéromorphe est une technique permettant de rendre les jeux d'allusions lorsqu'il s'agit de conserver le sens général des références, tout en transformant la manière dont elles sont exploitées. Par exemple, dans le texte source, l'auteur joue sur le nom propre *Carcopino* en lui associant un surnom formé par anagramme. Ce procédé lui permet de suggérer subtilement une référence paronymique au « pinard », un breuvage de qualité moyenne :

[35a] (...) *sauf Carcopino (dit Cocopinar)*.
(La disparition, 92).

En polonais, on note le transfert simple du nom propre constituant la base du jeu et, dans la suite, le surnom formé ne repose plus sur l'anagramme d'effets paronymiques, mais sur la composition d'un surnom allusif :

[35b] (...) *wyłamał się tylko Carcopino (znany jako Cocopijako)* (...).
(Zniknięcia, 102).

En effet, dans la traduction on trouve la composition, dont la première partie *coco* est dépourvue de sens, mais correspond directement aux deux premières syllabes de la création de l'original et le second composant constitue le substantif *pijak* (fr. 'pochard') modifié par l'ajout d'une lettre *o* finale pour imiter ainsi le nom propre *Carcopino*. Le néologisme ainsi créé reste déchiffrable pour le lecteur polonais quant à l'allusion à l'alcoolisme, voire s'avère plus direct qu'en français. Dans les deux cas, bien que les procédés diffèrent, l'allusion à l'alcool présente chez Perec est maintenue, dans la mesure où le surnom créé suggère implicitement un individu porté sur la boisson.

Quant aux jeux d'allusions morphosémantiques, citons aussi un cas intéressant où Perec combine l'annomination à la dérivation, en exploitant l'ambiguïté de la forme *parfait*, qui renvoie, respectivement, à l'adverbe, au nom propre, au nom d'un dessert et à l'adjectif :

[36a] – **Parfait, dit Parfait**.
Mais quand Parfait livra son parfait, Maximin y goûta, puis, stimulant un profond pouah, lui dit qu'il sabotait son travail.
– *Quoi ! dit Parfait palissant sous l'affront, imparfait, mon parfait !!!?*
(La disparition, 250-251).

En polonais, ce jeu a été rendu par l'annomination reposant sur la forme *lody*, employée à la fois comme nom d'un dessert (fr. 'glace') et comme un nom propre :

[36b] – **Lody dla ochłody! – krzyknął Lody**.
Acz gdy Lody podał lody, Faramin tylko spróbował ich i wydał okrzyk „tfu!”,
zarzucając bratu autosabotaż.
– *Co? – Lody pobladł na twarzy na taką potwarz.*⁶⁷ – *Lody do luzu!!!?*
(Zniknięcia, 262-263).

Malgré cet léger appauvrissement du jeu et une modification importante du sens de l'ensemble du passage, l'effet recherché semble être préservé dans la traduction.

⁶⁷ Dans ce passage, il y a également un jeu paronymique basé sur les formes *twarz* (fr. 'visage' entrant dans l'expression 'blednąć na twarzy', fr. 'pâlir') et *potwarz* (fr. 'injure').

Enfin, il convient de revenir à la question des néographismes que nous avons examinée dans le sous-chapitre consacré au lipogramme en tant que contrainte. Dans de nombreux cas, les opérations morphologiques élaborées par Perec n'ont pas été reconstruites dans la traduction, entraînant la perte de l'effet qu'elles produisent dans le texte source — un point auquel nous reviendrons encore dans la section suivante. Il importe toutefois de noter que, dans certains passages, ce procédé a été remplacé par un autre instrument stylistique comme l'emploi de l'emprunt (*cf.* la troisième technique de Delabastita, 1993). C'est par exemple le cas de la forme *guimbard*, issue d'une troncation de la lettre interdite dans le texte source :

[37a] (...) *on montait dans la mail-coach, un vrai guimbard.*
(La disparition, 97).

Dans la version polonaise, l'expressivité produite grâce à l'emploi de la forme insolite du substantif désignant une « vieille voiture, souvent en mauvais état »⁶⁸ est rendue par le recours à l'emprunt ukrainien *taradajka*⁶⁹ (un ancien attelage à quatre roues, sans toit et le plus souvent sans ressorts) :

[37b] (...) *do dyspozycji była tylko bryczka pocztowa, prawdziwa taradajka.*
(Zniknięcia, 107).

Nous observons donc, une fois encore, que la restitution du caractère ludique prime sur la préservation de la forme ou du sens strict de l'original.

2.5. La traduction libre

La traduction libre est un type de traduction qui repousse le plus loin possible les limites imposées par le texte source : ainsi, dans ce type de traduction, les jeux peuvent être supprimés ou ajoutés, selon le besoin du contexte. Cette stratégie permet de décider si la restitution d'un jeu dans le texte cible gardera la valeur accordée dans l'original, ou s'il est mieux de l'omettre, pour rendre plus fidèlement le sens, et éventuellement de proposer un autre jeu, ailleurs dans le texte, où il remplirait son rôle.

Cette section s'ouvre par l'analyse des exemples des jeux de mots dans les textes originaux, dont la traduction entraîne inévitablement certaines pertes (2.5.1.). Nous examinerons ensuite des exemples où un segment initialement neutre est traduit à l'aide d'un

⁶⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/guimbarde/38619> (consulté le 20.07.2025).

⁶⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/117503/taradajka> (consulté le 20.07.2025).

jeu de mots, servant ainsi de compensation aux pertes observées dans d'autres passages (2.5.2.).

2.5.1. La neutralisation des effets du jeu

Dans les sections précédentes, nous avons montré que de nombreux passages marqués par la « virtuosité » poétique – notamment par la rime, le rythme, ou encore par l'homogénéité des terminaisons, se manifestant sous forme d'homéotéleutes ou d'homéoptotes – ont été souvent traduits en polonais avec des effets stylistiques similaires. Pourtant, il apparaît que la fidélité à l'intention de l'auteur n'est pas toujours respectée, car le procédé est omis dans plusieurs fragments du texte cible. Ainsi, on observe que l'homéoptote par la récurrence intense et régulière des désinences *-ait* dans les fragments :

[38a] (...) *un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcourus aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun, aurait-on dit, contribuait à ourdir (...).*
(La disparition, 19)

[39a] (...) *faisait d'Ismail un paria tabou : on n'y touchait pas, il allait ou bon lui paraissait, mais on l'ignorait (...).*
(La disparition, 37)

est omis dans les fragments traduits :

[38b] *Znak, który mógłby go zadowolić, podczas gdy widział tylko całą masę dziwnych motywów – coś na wzór siatki absurdalnych powiązań, każdy z nich, jak mu się wydawało, przyczyniał się do (...).*
(Zniknięcia, 23)

[39b] (...) *czyniło z Izmaila pariasa, był objęty tabu, unikano go, miał całkowitą swobodę poruszania się przy czym wszyscy go ignorowali (...).*
(Zniknięcia, 44).

Bien que le sens de ces phrases ait été préservé dans la traduction, l'effet du rythme a été neutralisé par l'emploi des formes du conditionnel et du passé, dissemblables en polonais.

De même, l'effet de rime, basé sur l'assonance (en [õ], [ã] et [a] dans [40a], en [ẽ], [õ] dans [41a] ou en [ɛ] dans [42a]) grâce à la récurrence de ces voyelles dans les dernières syllabes des noms, des formes verbales ou dans l'adjectif possessif :

[40a] *Un champion d'aviron grimpa sur un pavois, galvanisant un instant la population.*
(La disparition, 13) ;

[41a] *On tuait son frangin pour un saucisson, son cousin pour un bâtard, son voisin pour un croûton, un quidam pour un quignon.*
(La disparition, 12) ;

[42a] *Au palais ? Ça pouvait.*
(La disparition, 22)

n'a pas été rendu en polonais :

[40b] *Jakiś as wioślarstwa wdrapał się na pawęż, czym wzbudził na chwilę zachwyty tłumu.*
(Zniknięcia, 17) ;

[41b] *Zabijano brata za miskę ryżu, kuzyna za bułkę, sąsiada za skórkę od bułki, kogo bądź za okruszki.*
(Zniknięcia, 15) ;

[42b] *A jama ustna bolała? Chyba tak.*
(Zniknięcia, 26).

Le texte source se caractérise par une cadence marquée, soutenue par la rime et un jeu d'assonances. Cette répétition harmonieuse est perdue dans la traduction. Le problème ne relève pas du sens, mais de l'ordre phonétique : c'est la dimension expressive de la forme qui est effacée. De manière similaire, l'effet d'autres passages a été perdu, par exemple celui du pastiche de la *Marseillaise* cité dans l'exemple [5] de la partie précédente du travail.

En ce qui concerne les jeux sur les sonorités, il convient de noter que certains jeux paronymiques également ont été perdus, comme celui basé sur le prénom et le nom du personnage d'*Anton Voyl* et l'adjectif *anti-vol* :

[43a] (...) *Karamazov a muni la Fiat d'Anton Voyl d'un dispositif anti-vol !*
(La disparition, 79).

En polonais, le nom propre transféré directement de l'original et l'adjectif conventionnel équivalent *antywlamaniowy* n'impliquent aucun jeu pour le lecteur polonais :

[43b] (...) *Karamazow wmontował do fiata Antona Voyla blokadę antywlamaniową.*
(Zniknięcia, 89)

Notre corpus comporte aussi des cas de neutralisation qui concerne les créations lexicales de l'auteur. C'est par exemple le cas de deux verbes néologiques formés par la préfixation en *auto-* auxquels les traducteurs n'ont pas proposé d'équivalents néologiques en polonais. Ainsi,

au lieu d'une transcatégorisation en français dans le cas du verbe *s'autopropulser*, dérivé de l'adjectif « autopropulsé » :

[44a] *À minuit, s'autopropulsant d'un pas hâtif (...).*
(La disparition, 71)

on trouve en polonais une reformulation paraphrastique par la locution verbale conventionnelle 'wydłużyć krok' (fr. litt. 'allonger son pas') :

[44b] *O północy wydłużył krok (...).*
(Zniknięcia, 82).

De même, le verbe *s'autojustifier* formé à partir du substantif 'autojustification' :

[45a] (...), *il s'autojustifia (...).*
(La disparition, 50)

est traduit par le syntagme *złożyć samokrytykę* (fr. 'faire son autocritique') :

[45b] (...) *złożył w swym pamiętniku samokrytykę (...).*
(Zniknięcia, 56).

Qui plus est, l'abréviation néologique de *nom de Dieu* :

[46a] – *Un assassinat ?*
– *Non, nous croyons plutôt à un infarctus.*
– **N.d.D.** *jura Ottaviani, nous accourons.*
(La disparition, 136)

n'a pas été restituée ; l'interjection a été rendue de manière conventionnelle, par *do diabła* :

[46b] – *Ktoś go załatwił ?*
– *Skąd, nam to wygląda na udar.*
– **Do diabła** – *zaklął Ottaviani. – Już do was pędzimy.*
(Zniknięcia, 152).

Il convient de noter que, bien que le juron en polonais produise un effet expressif, il n'a ni le même rôle ni a même force que l'innovation lexicale proposée par Perec.

Il s'agit également de nombreux néographismes obtenus par troncation ou par suffixation alternative. Par exemple, le substantif *flançois* étant une forme déformée, alternative du « flanc » suffixé en *-ois* :

[47a] *Montant Sturmi qui avait un **flançois** safran sous un caparaçon indigo (...).*
(La disparition, 46)

est traduit simplement *po bokach* (fr. ‘sur les côtés’) :

[47b] *Sturmi miał po bokach blachy pod osłoną koloru indygo (...).*
(Zniknięcia, 53).

De manière analogue, le substantif *patatration* créativement dérivé d’une interjection :

[48a] (...) *provoquant ainsi l’implosion, la titubation ou la patatration du ballon (...).*
(La disparition, 252)

a été remplacé par un substantif équivalent conventionnel dans la traduction :

[48b] (...) *co spowodowałyby implozję, utratę stabilności czy wręcz wybuch (...).*
(Zniknięcia, 264).

La neutralisation de la déformation introduite en français par l’emploi de suffixes alternatifs concerne aussi les adjectifs. Par exemple *nostalgical* qui remplace la forme « nostalgique » afin d’éviter l’emploi de la lettre *e* :

[49a] *Jadis, dit l’inconnu sur un ton nostalgic (...).*
(La disparition, 97)

en polonais est traduit par une locution nominale « neutre » *z nutą nostalgii* (fr. ‘avec un prisme de nostalgie’) :

[49b] *Dawnymi czasy – zabral głos kompan Almaryka z nutą nostalgii (...).*
(Zniknięcia, 107).

De façon similaire un adjectif neutre *bałkański* a été proposé dans la traduction pour rendre la forme *balkanais*, comme dans les fragments suivants :

[50a] (...) *dans un patois balkanais (...).*
(La disparition, 174) ;

[50b] (...) *w jakimś języku bałkańskim (...).*
(Zniknięcia, 107).

D’ailleurs, les déformations délibérées, qu’elles soient orthographiques ou grammaticales constituent le groupe le plus négligé dans la version traduite. C’est notamment le cas des occurrences où Perec effectue la troncation de la lettre interdite afin de rendre visible la contrainte qui structure l’œuvre, par exemple dans le cas du substantif *cornaline* employé adjectivement :

[51a] *Un quartz **cornalin** y jouxtait un onyx plus pur qu'un diamant (...).*
(La disparition, 89).

Les traducteurs, quant à eux, ont choisi d'employer un mot conventionnel, sans altérer sa forme ni sa structure :

[51b] (...) ***karniolowy** kwarc i onyks czystszy niż brylant (...).*
(Zniknięcia, 99).

Dans tous ces cas, l'effet de surprise provoqué par les formes inattendues en français est complètement perdu dans la traduction.

2.5.2. L'enrichissement expressif dans la traduction

Pour compenser ces pertes, les traducteurs introduisent quelques figures là où le texte original en était dépourvu. Cette démarche permet de compenser les pertes mentionnées dans la section précédente.

Dans un premier temps, par analogie, abordons la question de la poéticité du texte. Il arrive que les traducteurs tentent de renforcer stylistiquement des passages où le rythme en français est plus subtil, en recourant à l'homéotéleute, même si Perec lui-même n'y recourait pas, par exemple :

[52a] (...) *aux clowns, aux garçons, aux putains, aux bougnats, aux typos, aux tambours, aux syndics, aux Mussi-pontins, aux paysans, aux marins, aux milords, aux blousons noirs, aux cyrards (...).*
(La disparition, 14) ;

[52b] (...) ***klaunom, kuchcikom, dziwkom, węglarzom, drukarzom, bębniarzom, związkowcom, tuluzanom, rolnikom, marynarzom, milordom, typom (...).***
(Zniknięcia, 18).

Alors que dans l'original le seul rythme est garanti par la récurrence de la préposition « aux », en polonais il est rendu et même renforcé par la régularité, même caricaturale, des suffixes *-om* caractéristique pour les noms au datif pluriel.

Les traducteurs jouent aussi souvent sur l'allitération qui est absente dans la version originale, par exemple en [r], [x],[ʒ], [ʃ]et [ʃ] dans [53b], en [t], [g], [v] et [w] dans [54b], en [p], [b], [g], [ʒ], [dʒ], [ʃ] dans [55b] :

[53a] *Scribouillard avorton qu'un cafard sans nom gagnait, toi qui partis, fourrant un sarrau, trois maillots (...).*
(La disparition, 85) ;

[53b] *Chuchrowaty skrybo ogarnięty mgłą splinu, któryś wyruszył, wrzuciwszy na dno torby płaszcz, trzy koszuliny, pięć chust (...).*
(Zniknięcia, 95) ;

[54a] *Dans son dos charnu (...).*
(La disparition, 84) ;

[54b] *W tę gim tułowiu tkwił pugi nał (...).*
(Zniknięcia, 94) ;

[55a] (...) *un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups (...).*
(La disparition, 17) ;

[55b] (...) *potężny jak dzwon, głuchy jak gong, bucujący jak bąk (...).*
(Zniknięcia, 21).

Par ailleurs, il importe de souligner le jeu fondé sur les consonnes chuintantes, typiques du polonais. Au-delà d'une simple compensation des nombreuses allitérations impossibles à reproduire, les traducteurs semblent exploiter pleinement – et parfois jusqu'à la cacophonie – le potentiel « consonnantique » propre à la langue polonaise.

Quant aux jeux lexicaux, le malproprisme constitue un autre procédé de compensation des pertes, par exemple des jeux par déformations délibérées. Il peut consister en une déclinaison fautive en polonais comme dans [56b] et [57b] :

[56a] *Un paparazzi mitraillait Amanda Von Comodoro-Rivadavia qui fondait, ru lacrymal, sur l'acromion de (...) son soupirant favori.*
(La disparition, 92) ;

[56b] *wziął na muszkę Amandę von Comodoro-Rivadavię, gdy ta rosła ławą strugą ramię, którym otaczał ją (...) aktualny adorator księżny.*
(Zniknięcia, 102) ;

[57a] *Judaisant Baruch !*
(La disparition, 61) ;

[57b] *Baruchu, żydowski księciu filozofów!*
(Zniknięcia, 69).

On observe que les traductions profitent des ambiguïtés de la déclinaison en polonais et ajoutent au texte de la dimension ludique par l'emploi des formes fautives : *księżny* au lieu de « *księżnej* » [56b] au datif et *księciu*⁷⁰ au lieu de « *książę* » au vocatif [57b].

⁷⁰Dans la traduction, il y a une explication supplémentaire sur les rôles des personnages : « duchesse » dans [56b] et « prince » dans [57b].

En ce qui concerne les opérations basées sur la modification de la structure morphosémantique, il convient de noter que, bien que rarement, des formes néologiques apparaissent également dans la traduction, en remplaçant les mots conventionnels employés par Perec. Citons ici deux exemples.

Le premier repose sur la préfixation alternative du substantif « dehumanizacja », un équivalent proposé pour le substantif *chosification* :

[58a] (...) *jusqu'à la **chosification*** (...).
(La disparition, 309) ;

[58b] (...) *graniczący – jak mawiano – z **odhumanizacją*** (...).
(Zniknięcia, 317).

En polonais, au lieu de l'affixe *de-*, c'est le préfixe *od-* qui est utilisé, portant la même signification tout en n'incluant pas la lettre interdite.

Dans le second exemple, il s'agit de l'affixation parasythétique (Sablayrolles, 2019) du verbe en polonais. Dans l'original, c'est le substantif *triangulation* complétant le verbe « trouver » qui est utilisé :

[59a] *L'Arc primitif ainsi **trouva sa triangulation*** (...).
(La disparition, 61).

Dans la traduction on trouve cependant la forme *wytrójkątnieć* (devenir triangulaire) créée à partir du nom « trójkąt » au moyen du préfixe *wy-* exprimant l'accomplissement de l'action et du suffixe *-eć* utilisé pour former des verbes inchoatifs à partir d'adjectifs et de noms.

[59b] *W ów sposób inicjalny Łuk wyostrzył się, **wytrójkątniał*** (...).
(Zniknięcia, 69).

Une créativité concerne aussi la construction des locutions néologiques. Par exemple, en réponse à une expression française conventionnelle :

[60a] *Mais ça n'a aucun rapport!*
(La disparition, 207)

dans la traduction on trouve une formule inventée :

[60b] *Co ma **budyń do bigosu!***
(Zniknięcia, 221).

La traduction propose une expression néologique équivalente à l'expression française « aucun rapport avec la choucroute ». Elle repose sur la structure d'une locution figée bien connue en

polonais : « co ma piernik do wiatraka » (fr. litt. ‘quel est le rapport entre le pain d’épices et le moulin’). Cette structure, facilement reconnaissable malgré le défigement, permet le décodage du jeu, même si ses éléments ont été remplacés : *piernik* (fr. ‘pain d’épices’) devient *budyń* (fr. ‘flan’), et *wiatrak* (fr. ‘moulin’) est substitué par *bigos* (un plat traditionnel à base de choucroute). Ce remplacement semble motivé par la présence de la lettre interdite dans le mot *piernik*, incitant ainsi les traducteurs à modifier l’expression. Notons en passant que les défigements ludiques de ce type, conçus pour capter l’attention des lecteurs, remettent en question le statut de leur forme canonique (cf. Krzyżanowska, 2019 : 210).

Évoquons encore un cas particulièrement intéressant où Perec expose la contrainte par le fait de parler explicitement de ses règles (en mentionnant par exemple dans l’intrigue la chute, qui annonce l’omission de la lettre *e*), et les traducteurs vont encore plus loin dans la manifestation de la règle. Pour l’illustrer, citons un extrait de la scène où le barman est incapable de préparer un porto flip pour le commandant, faute d’œufs (ce substantif est important, car il comporte en français la lettre interdite camouflée) :

[61a] – (...) *On n’a... pas... ça... ici... (...)*
 – *Alors ? Alors ? Il y a aussi...*
 – *Aaaaah !! Chut !! Chut !! Mort du barman.*
 (La disparition, 29).

Dans l’original, la scène est construite autour de l’impossibilité de prononcer le mot *œuf* dont la graphie contient la lettre interdite. Le protagoniste n’utilise donc pas ce mot, il est uniquement suggéré dans la narration qu’il s’agit de cet ingrédient (*On n’a... pas... ça... ici...*). Dans la version polonaise, d’une part, l’allusion à l’œuf est plus explicite au moyen de la forme tronquée *zółt* (< *zółtko* ‘jaune d’œuf’), d’autre part elle est introduite par l’onomatopée *o...uf* qui en polonais imite le gémissement du barman mourant dans cette scène et dont la forme écrite rappelle le mot français *œuf* :

[61b] – (...) *Zabrakło... zabrakło... (...)*
 – *No więc masz parę zółt...*
 – *Aaaaach!! O...uf!! O...uf!*
 (Zniknięcia, 33).

Cette solution semble cependant constituer un clin d’œil uniquement aux lecteurs connaissant la version originale, ou au moins, la langue française et reste donc non déchiffrable par le lecteur moyen.

Conclusion du chapitre 2

Les exemples du corpus montrent que la traduction des figures de mots et des jeux langagiers ne saurait être réduite à une simple opération de transfert. Elle constitue une véritable recreation, où la forme et le sens s'articulent dans un équilibre précaire entre fidélité et invention. Les traducteurs recourent à une gamme étendue de techniques : traduction isomorphe, homomorphe ou hétéromorphe, mais aussi transformations des jeux, leurs prolongements ou encore neutralisations formelles. Loin de trahir l'original, ces choix traduisent une interprétation active, consciente de la spécificité des deux systèmes linguistiques en présence. En perdant certains effets, le texte cible gagne souvent en expressivité offrant des jeux nouveaux et inattendus. La perte devient ainsi l'une des conditions de la réussite traductive, inscrite dans un jeu d'échanges et de compensations où la créativité occupe une place centrale.

Dans le cas particulier de *La disparition* et de *La Vie mode d'emploi*, les différences de stratégies traductives sont significatives. Alors que les traducteurs de *La disparition* doivent avant tout respecter (ou contourner) la contrainte lipogrammatique, celui de *La Vie mode d'emploi* opte souvent pour des adaptations ponctuelles ou des solutions explicatives, parfois accompagnées de notes éditoriales. Ces divergences illustrent l'impossibilité d'imposer une stratégie unique : chaque texte appelle son propre dispositif traductif, défini par le type de jeu et la nature de la contrainte. Dans un cas, la contrainte prime sur la lisibilité ; dans l'autre, la transmission du sens et de l'esprit du jeu l'emporte sur la stricte fidélité formelle. Notons toutefois également que, dans le cas de *La disparition* il s'agit d'un texte fondé sur une contrainte strictement linguistique, d'où le plus grand nombre d'exemples dans notre corpus centré sur les figures de mots.

La traduction des textes écrits sous contraintes invite à repenser les notions d'équivalence et de fidélité. Elles se présentent comme des repères flexibles dans un champ de tensions où interviennent des choix esthétiques, linguistiques et culturels. La distinction proposée par Nida entre équivalence formelle et équivalence dynamique trouve ici toute sa pertinence : la première vise à reproduire les structures du texte source, tandis que la seconde cherche à produire un effet similaire dans la langue cible. Or, dans le cadre de la traduction des figures de mots, il semble que souvent la priorité revient souvent à l'équivalence dynamique, car c'est l'effet ludique, plus que la forme, qui garantit la fidélité à l'esprit de l'œuvre. Néanmoins, la forme, dans cette perspective, demeure elle aussi essentielle ; seulement, afin de préserver la dynamique du texte source, elle peut, dans la traduction, faire

l'objet d'un déplacement, d'une modification ou d'une transformation. De ce point de vue, la traduction devient une prolongation de l'écriture sous contrainte, un terrain où la créativité du traducteur renouvelle celle de l'auteur.

Les observations issues du corpus confirment également que le jeu de mots, souvent considéré comme intraduisible, se révèle au contraire un espace d'exploitation des virtualités du langage. Le traducteur dispose d'une palette de solutions qui, malgré les pertes inévitables, permettent d'en préserver la valeur expressive du texte de départ.

Cette étude a également mis en évidence la dimension pragmatique des choix traductifs. La diversité des stratégies employées dans chaque livre, loin de constituer une faiblesse méthodologique, reflète la capacité du traducteur à s'adapter aux exigences du genre, aux attentes du lecteur et aux spécificités culturelles de la langue cible. Chaque solution adoptée ouvre un nouvel espace de jeu avec le lecteur et enrichit la langue cible d'une manière souvent inattendue. En dépassant les frontières de la fidélité formelle, la traduction s'affirme comme un acte de création littéraire à part entière, une écriture seconde qui, tout en respectant la singularité du texte source, en révèle la vitalité et la capacité infinie à se renouveler. Les versions examinées, proposées par les traducteurs, révèlent un potentiel pour la traduction en polonais des autres ouvrages abordés dans le cadre de notre travail. En dépit des nombreuses modifications et pertes observées, les traductions semblent globalement restituer l'esprit et les objectifs des expériences présentées dans les textes originaux.

CONCLUSION

Cette thèse est consacrée à l'étude des figures de mots dans la prose oulipienne, et plus précisément à leur emploi, ainsi qu'à des solutions et des stratégies mobilisées pour les transposer dans une autre langue, en l'occurrence vers le polonais. Nous nous sommes interrogée sur les opérations formelles qui structurent les textes analysés, sur les fonctions qu'elles remplissent potentiellement au sein du projet oulipien et sur les possibilités de transférer des manipulations formelles et une dynamique des expériences oulipiennes, profondément ancrées dans le système du français, vers une langue cible.

Pour traiter ces questions, nous avons analysé un corpus de plus de mille deux cents unités issues des romans, des récits et de divers échantillons exemplifiant des modèles opératoires destinés à être réutilisés par d'autres écrivains, publiés entre 1960 et 1984. Le corpus ainsi conçu reflète l'hétérogénéité des démarches oulipiennes ainsi que la diversité des pratiques mises en œuvre au sein de leur projet, simultanément individuel et collaboratif, articulant invention de structures et mise en œuvre textuelle.

L'analyse menée sur ce matériel a démontré que les figures de mots jouent un rôle non négligeable dans l'écriture oulipienne. Elles s'inscrivent dans un arsenal de ressources de la langue, qui permet aux représentants du groupe de jouer sur la langue elle-même, constituant d'ailleurs à la fois un matériau de création et un objet de leur investigation. Les procédés fondés sur les sonorités – assonance, allitération, homéotéleute, homéoptote, paronomase, homophonie, onomatopée ou mimologie – et ceux qui manipulent la structure morphosémantique des unités lexicales – malproprisme ou pataquès, néologisme, dérivation et polyptote – participent à la mise en œuvre d'une poétique fondée sur l'exploitation systématique du signifiant. Bien que leur distribution dans le corpus soit inégale, elle répond à la logique même des expériences oulipiennes. D'un côté, dans une perspective stratégique : explorer le potentiel de la langue par le jeu et par la créativité lexicale, ou respecter la contrainte aussi bien que la contourner. D'un autre côté, dans une perspective esthétique : jouer sur le rythme, créer la couleur narrative.

Les opérations dominantes s'en dégagent nettement. Dans le groupe des figures les plus représentatives, la paronomase occupe sans doute la place centrale. Sa profusion témoigne de sa fonctionnalité : substitutions ludiques, jeux des équivoques, rapprochements inattendus des signifiants, tout concourt à solliciter activement le lecteur dans l'interprétation du jeu. Son rôle dépasse largement celui du jeu de mots : elle est un véritable instrument de poéticité et contribue à la densité interprétative des textes. Pareillement, les jeux fondés sur l'homophonie, bien que moins nombreux qu'on ne pouvait le prévoir, sont aussi expressifs :

ils introduisent des ambiguïtés volontaires affectant la lecture, mais ils mettent également en lumière les « doubles fonds » du langage et révèlent une préoccupation centrale de l'Oulipo, celle de faire apparaître la plasticité du signe. Dans ce sens, n'oublions pas les néologismes témoignant d'une créativité lexicale particulière qui sert moins à nommer l'inédit qu'à ajouter des nuances sémantiques aux lexèmes et à reconfigurer les connotations habituelles. Néanmoins, plusieurs particularités se dégagent quant à leur formation. La préfixation, par exemple, sert à nuancer le sens des mots existants de manière souvent ironique ou comique ; la suffixation permet d'élargir les familles de mots et d'éviter les paraphrases ; les compositions de différents types, quant à elles, engendrent des lexies nouvelles dont le sens est fondé sur des combinaisons originales. De nombreuses créations du corpus relèvent en outre du néographisme dont l'usage correspond à l'idée du néofrançais et à la fascination de l'oralité dans l'écriture. L'influence d'éléments allogènes, notamment issus de l'anglais, se révèle également significative dans ce cadre, d'autant que leur assimilation orthographique et morphologique au français est fréquente. Dans l'ensemble, les néologismes agissent comme des innovations stylistiques destinées à jouer avec la langue. Précisons que les figures de mots telles que la paronomase, l'homophonie, la néologie (par les fausses coupes, les troncations, les suffixations alternatives et, plus rarement, les conversions horizontales) démontrent la volonté de remettre en question l'arbitraire du signe, mais aussi remplissent un rôle pragmatique : satisfaire l'implémentation d'une contrainte, telle que le lipogramme, le monovocalisme, la variation homophonique.

Ce qui peut sembler moins évident dans l'esthétique oulipienne est l'exploration de la couche sonore des textes en prose qui est satisfaite par l'emploi des figures opérant sur la sonorité des mots. Dans ce cadre, l'emploi de l'allitération est très fréquent et imprime un rythme distinctif et, par les associations métaphoriques aux qualités des consonnes jouées, elle colore certains passages d'une énergie particulière. Un rôle comparable est rempli par l'assonance, dont l'emploi plus discret renforce néanmoins la musicalité des séquences narratives ou la structure des énoncés, notamment grâce à la rime. L'homéotéleute et l'homéoptote y contribuent également, en structurant les énumérations et en instaurant des symétries sonores, rarement observées dans la prose traditionnelle.

Les procédés qui témoignent du recours à l'imitation de la langue parlée semblent être encore plus rarement abordés dans le contexte de la prose oulipienne. Il s'agit des onomatopées et des procédés mimologiques, des malproprismes ou du pataquès, qui apportent une valeur expressive notable en renvoyant à des caractéristiques rarement désignées auparavant et qui correspondent souvent à la recherche de l'authentique dans la prose. Ces

jeux sur le signifiant participent d'un rire oulipien oscillant entre l'absurde et l'ironie, où l'inventivité formelle devient une modalité critique de distanciation.

Qui plus est, l'étude des contraintes formelles conditionnant la genèse du texte révèle ensuite le rôle de celles-ci dans le recours aux figures de mots. Les contraintes soit agissent comme catalyseurs : d'un côté, elles activent les procédés (permettant souvent de refuser le dictat de la contrainte elle-même) et d'un autre, elles se croisent avec les opérations et les effets typiques de figures. Dans ce premier cas, le lipogramme, et plus précisément son contournement, entraîne par exemple une création de néologismes ; la mise en œuvre du monovocalisme est garantie grâce au recours aux formes paronymiques ou homophoniques en lieu et place de celles exclues par la contrainte. Dans ce second cas, certaines contraintes, comme les monovocalismes, les tautogrammes, les variations homophoniques coïncident avec les techniques des opérations figurales, comme l'assonance, l'allitération ou l'homophonie. Dans cette dynamique, la figure exprime et permet d'identifier ce que la contrainte fonde : la contrainte impose le cadre, la figure en réalise l'expressivité. En somme, inscrites dans le cadre d'une contrainte, les figures de mots renforcent un schème et déterminent les conditions mêmes de la production textuelle. L'un des avantages du biais de la contrainte est le travail linguistique qu'elle engage, entre autres par l'emploi des figures. La contrainte, tout comme la figure, opère une dissociation entre forme et contenu. En instaurant une distance à l'égard de la langue, elles invitent à l'appréhender comme une langue étrangère, dont les mécanismes – jusqu'alors automatisés – deviennent soudain perceptibles, analysables et susceptibles d'être manipulés.

Ainsi, même si la productivité varie, toutes les catégories contribuent à la richesse linguistique de cette prose et renforcent la tension entre expérimentation, narration et réflexion métalinguistique.

Par conséquent, trois principales fonctions émergent de l'ensemble des observations : la fonction poétique, la fonction ludique et la fonction mimétique.

La fonction poétique se présente comme régulière et structurante des expériences oulipiennes sur le potentiel du langage : les manipulations sonores et morphologiques détournent la langue de sa finalité strictement communicative pour en révéler les potentialités esthétiques. D'une part, il s'agit du plaisir procuré par l'emploi des figures qui réside non seulement dans leur pouvoir de déstabilisation, mais aussi dans l'équilibre compositionnel de leurs éléments : leur régulation interne contribue à séduire l'oreille et à renforcer la jouissance esthétique du texte. Par conséquent, elles demandent un effort interprétatif. N'oublions pas

que la réception des figures est fortement intellectuelle. D'autre part, par leurs écarts, elles déplacent les significations établies, créent des ambiguïtés et troublent l'arbitraire du signe. Respectant le code, mais n'hésitant pas à le déconstruire, les oulipiens s'attaquent à l'arbitraire du signe, modifient l'orthographe, remettent en cause le sens établi. Leur objectif est d'inventer des formes inédites, de jouer avec les sonorités, les lettres, de créer de l'ambiguïté. La manipulation langagière devient un véritable *modus operandi*, et les figures de mots constituent une partie centrale de cette action.

La fonction ludique, quant à elle, se manifeste à travers le désir de distraire, de surprendre, d'instaurer une connivence avec le lecteur. Les arrangements ou les juxtapositions associatives des mots spécifiques, les déformations des unités lexicales, produisent des effets humoristiques, souvent par caricature d'un style soutenu ou exalté, et invitent le lecteur à décoder les mécanismes de l'écriture. La fantaisie verbale, souvent aberrante, sert à capter l'attention du lecteur. Dans ce sens, les figures de mots incarnent une dynamique essentielle entre auteur et lecteur, elles remplissent aussi la fonction phatique qui sert à dynamiser l'interaction, à intensifier la participation de deux parties, à attirer l'attention sur des moments saillants. Les figures ne s'actualisent pleinement qu'avec l'interprétation. Activées, elles permettent à l'auteur d'exercer sa virtuosité, de questionner le langage, d'expérimenter ses limites tout en offrant au lecteur un terrain de jeu intellectuel, une expérience de co-création. Ainsi, les figures engagent le lecteur dans une expérience cognitive et réflexive, l'amenant à découvrir le dessous des apparences, à collaborer à la construction du texte (Bens, 1981 : 24). Cette dynamique rejoint le fonctionnement de l'ouvroir oulipien, lieu de manipulation linguistique mais également d'échange et de coopération et la concurrence.

Enfin, la fonction mimétique, moins présente mais significative, apparaît dans les procédés qui imitent la réalité sonore ou la langue parlée : onomatopées, mimologie, pataquès et malproprismes offrent un miroir stylisé du réel en endossant souvent un rôle ludique qui se conjugue avec le rôle poétique exploitant le potentiel des formes inhabituelles, non attestées. L'écriture oulipienne mobilise ainsi une poétique de l'oralité familière des romans, en conférant à la langue quotidienne une valeur littéraire.

Notre analyse des manipulations langagières, grâce aux moyens de l'arsenal rhétorique, qui participent à une réinvention de la langue littéraire dont l'ambition est avant tout le renouvellement linguistique, invite à interroger les possibilités de la traduction des figures de mots en polonais. Les manipulations du signifiant, fortement ancrées dans le français, semblent se conjuguer avec l'impossibilité de leur restitution dans une perspective

strictement linguistique. Dans cette perspective, l'équivalence dynamique s'avère souvent plus pertinente : l'effet prime lorsque la forme devient intraduisible. La traduction se présente dès lors comme un processus de détournement, de déplacement et de réinterprétation : elle ne procède pas de l'imitation, mais bien de la recréation, le traducteur jouant la partie initiée par l'auteur et pouvant, dans certains cas, en prolonger ou en intensifier les effets. Cette approche implique aussi une « désacralisation » de l'original, traité comme une matière malléable : l'outil linguistique, à savoir la figure, peut être questionné, modifié, pourvu que le texte fonctionne. Le concept de version, entendu comme production d'un texte soumis aux mêmes règles génératives que le texte de départ, illustre la posture du traducteur pour qui la traduction devient un prolongement de l'expérience de l'écriture sous contrainte. La traduction est un phénomène de détournement et de réinterprétation de certaines pratiques proposées par l'auteur de textes sources.

Fait notable, le matériel analysé – deux ouvrages sous contrainte traduits en polonais – montre que les figures à l'émergence localisée ne sont pas nécessairement plus simples à traduire que celles inscrites dans la mise en œuvre de la contrainte systémique. La traduction d'un jeu ponctuel exige une restitution plus précise de la complexité structurelle. Quant aux jeux basés sur les figures d'étendue plus large, ils sont considérés dans leur ensemble, ainsi les compensations ou les déplacements s'avèrent plus faciles.

Enfin, les figures de mots représentent une médiation entre langue et discours définie comme ensemble de possibles langagiers par rapport auquel se situe nécessairement l'activité de l'écrivain. L'écriture apparaît comme une formation de compromis, visiblement docile aux règles d'un jeu formel qui ressortit pleinement à l'espace des possibles définissant la langue littéraire du temps. La figure, en mettant la langue à distance, semble amener à regarder sa propre langue comme une langue étrangère, dont les mécanismes, en perdant leur automaticité, apparaissent soudain en tant que tels. Dans sa recherche du potentiel du langage, l'écrivain s'approprie la langue et s'en sert comme outil pour écrire son texte.

Cette étude ne prétend pas offrir une vision exhaustive de l'usage des figures de mots dans les textes expérimentaux. Elle combine une approche théorique et une analyse détaillée des modes opératoires employés pour créer et traduire ces figures. Plusieurs autres pistes peuvent encore être explorées : l'étude de la prose oulipienne plus récente pour dresser une perspective diachronique, l'analyse des contraintes non exclusivement linguistiques et leurs impacts sur les procédés opérant sur le signifié, et l'examen des traductions dans différents

couples de langues. Bref, au terme de cette étude sur le sujet abordé il en reste bien d'autres passionnantes à mener.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles

- Anonyme. *Rhétorique à Herennius*. Trad. par M. Delcasso. Paris : C.-L.-F. Panckoucke, 1835.
- Aquien, M. et Molinié, G. (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie Générale Française / Le Livre de Poche.
- Aristote. *Poétique*. Trad. et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Aristote. *Rhétorique*. Trad. par M. Dufour et A. Wartelle. Paris : Les Belles Lettres, 1960.
- Bacry, P. (1992). *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris : Belin.
- Ballard, M. (2013). *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1968). « La mort de l'auteur » dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, pp. 63-69. Paris : Seuil.
- Bellos, D. (2022). *Georges Perec, une vie dans les mots*. Paris : Seuil.
- Bénabou, M. (1983). « La règle et la contrainte » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 39/1983. *Le bricolage poétique*, pp. 101-106. DOI: <https://doi.org/10.3406/prati.1983.1282>.
- Bens, J. (1981). « Raymond Queneau » dans *Atlas de littérature potentielle*, pp. 22-33. Paris : Gallimard.
- Bens, J. (2005). *Genèse de l'Oulipo. 1960-1963*. Paris : Le Castor Astral.
- Bergson, H. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Bisenius-Penin, C. (2008). *Le roman oulipien*. Paris : L'Harmattan.
- Blasio, F. Di. (2015). « *La Disparition* de Georges Perec et les jeux de mots : l'ambiguïté du métatexte et la négociation de la traduction » dans *Enjeux du jeu de mots: Perspectives linguistiques et littéraires* (E. Winter-Froemel et A. Zirker eds.), pp. 135-162. Berlin, München, Boston : De Gruyter. DOI : <https://doi.org/10.1515/9783110408348-007>.
- Bloomfield, C. (2017). *Raconter l'Oulipo : Histoire et sociologie d'un groupe-monde, 1960-1990*. Paris : Honoré Champion.
- Bonhomme, M. (1998). *Les figures clés du discours*. Paris : Seuil.
- Bonhomme, M. (2005). *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honore Champion.
- Braffort, P. (1981). « Formalismes pour l'analyse et la synthèse de textes littéraires » dans *Atlas de littérature potentielle*, pp. 108-137. Paris : Gallimard.

- Bröhl, I. (2016). *Le néo-français vu par la linguistique et dans les romans de Raymond Queneau*. Munich : GRIN Verlag.
- Brzozowski, J. (2008). « Le problème des stratégies du traduire » dans *Meta*, 53(4), pp.765–781. DOI : <https://doi.org/10.7202/019646ar>.
- Bühler, K. (1934). *Teoria języka: o językowej funkcji przedstawiania*. Trad. par J. Koźbiał. Kraków : Universitas, 2004.
- Campagnoli, R. et Hersant Y. (1985). « Tre parole per finire » dans *Oulipo : la letteratura potenziale*. Bologna : Clueb.
- Camproux, C. (1979). *Les Langues romanes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Carrilho, M. M. (1999). « Les racines de la rhétorique : l'Antiquité grecque et romaine » dans *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours* (M. Meyer dir.), pp. 17-82. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche ».
- Cartier, E. ; Sablayrolles, J.-F. ; Boutmgharine, N. ; Humbley, J. ; Bertocci, M. ; Jacquet-Pfau, C. ; Kübler, N. ; Tallarico, G. (2018). « Détection automatique, description linguistique et suivi des néologismes en corpus : point d'étape sur les tendances du français contemporain », *SHS Web of Conferences* 46, 08002.
- Cary, E. (1958). *Comment faut-il traduire ?* Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Catford, J.-C. (1965). *A Linguistic theory of translation*. Oxford University Press.
- Christie, A. (1939). *Ten Little Niggers*. Londres : Collins Crime Club.
- Cicéron. *Brutus*. Trad. par J.Martha. Paris : Les Belles Lettres, 1960.
- Cohen, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.
- Cohen, J. (1970). « Théorie de la figure » dans *Communications*, 16/1970, pp. 3-25. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1226>.
- Cordonnier, J.-L. (1995). *Traduction et culture*. Paris : Hatier-Didier.
- Dąmbska-Prokop, U. (2007). *Stylistyka i przekłady: Conrad, Orwell, Beckett*. Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica, Kraków–Kielce.
- Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue. An investigation to the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*, Amsterdam-Atlanta : Rodopi.
- Delisle, J. ; Lee-Jahnke, H. ; Cormier, M. (dirs.). (1999). *Terminologie de la traduction trad. Terminologia tłumaczenia* par T. Tomaszewicz. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.
- Doppagne, A. (1973). « Le néologisme chez Raymond Queneau » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25/1973, pp. 91-107. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1973.1025>.
- Drigny, J. (2022). *Aux limites de la langue. La langue littéraire de l'avant-garde (1965-1985)*. Paris : Classiques Garnier.

- Du Bellay, J. (1549). *La deffence et illustration de la langue françoise*. Paris : M. Didier, 1970.
- Dumarsais, C. (1730). *Des tropes ou des différents sens*. Paris : Auguste Delalain, 1823. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61335851>.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.
- Eco, U. (2003). *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris : Grasset et Fasquelle, 2006.
- Éluard, P. (1963). « La mort, l'amour, la vie » dans *Derniers poèmes d'amour*. Paris : Seghers. Disponible sur : <https://www.poetica.fr/poeme-772/paul-eluard-la-mort-amour-la-vie/>.
- Faerber, J. et Loignon, S. (2018). *Les procédés littéraires : De allégorie à zeugme*. Armand Colin.
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.
- Fonvielle, S. et Marsac, F. (2011). « Les phénomènes de la perception dans le texte proustien » dans *La condition humaine dans la littérature française et francophone* (K. Modrzejewska éd.), pp.321-332. Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego. Disponible sur : hal 02292013.
- Fouquelin, A. (1555). « La Rhétorique française » dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (F. Goyet éd.). Paris : Le Livre de Poche Classique, 1990.
- Franceschini, B. (2013). *L'oulipien translateur la bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*. Thèse de doctorat. Disponible sur : <https://theses.fr/2013BOR30002>.
- Gaszyńska-Magiera, M. (2013). « Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej » dans *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej* (I. Kasperska et A. Żuchelkowska dirs.), pp. 47–68. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Genette, G. (1970). « La rhétorique restreinte » dans *Communications*, 16/1970, pp. 158-171. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1234>.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gondowicz, J. (2015). « Znam sto tysięcy słów » dans *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie* (Z. Zaleska dir.). Wydawnictwo Czarne.
- Groupe μ : Dubois, J., Édeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, Ph., Pire, F., et Trinon, H. (1970). *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.
- Guidère, M. (2010). *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles : De Boeck.
- Guiraud, P. (1976). *Les jeux de mot*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hagège, C. (1985). *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris : Fayard.

- Hejwowski, K. (2015). *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Katowice : Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Hugo, V. (1856). « Le poème exploré se lamente » dans *Les Contemplations*. Paris : G. De La Neylière.
- Huizinga, J. (1938). *Homo Ludens*. Beacon Press, 1971.
- Izert, M. (2011). « *Archi-* et *ultra-* : les préfixes français à valeur intensive dans leur emploi familial et dans la langue des médias » dans *Kwartalnik neofilologiczny*, LVIII, 4/2011, pp. 335-543.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Editions de minuit, 2003.
- Jakobson, R. (1974). *Huit questions de poétique*. Editions du Seuil. 1977.
- Kacprzak, A. (2019). *La néologie de l'adjectif en français actuel*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Keats, J. (1818). *Endymion*. Londres : Taylor and Hessey. Disponible sur : <https://www.poetryfoundation.org/poems/44469/endymion-56d2239287ca5>.
- Krzyżanowska, A. (2019). « Variations, adaptations et modifications des séquences figées » dans *Neophilologica* 2019, v. 31, pp.198-213.
- Kuentz, P. (1970). « Le rhétorique ou la mise à l'écart » dans *Communications*, 16/1970, pp. 143-157. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1233>.
- Ladmiral, J.-R. (1979). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.
- Laforgue, J. (1890). « L'hiver qui vient » dans *Derniers vers*. Paris : Mercure de France. Disponible sur : <https://www.poetica.fr/poeme-1140/jules-laforgue-hiver-qui-vient/>.
- Lamy, B. (1675). *La Rhétorique ou l'art de bien parler*. Paris : A. Pralard, 1688. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65617s>.
- Laprand, M. (1998). *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam : De Gruyter Brill.
- Le Lionnais, F. (1973). « Le Second Manifeste » dans *La Littérature potentielle*, pp.19-23. Paris : Gallimard.
- Le Tellier, H. (2006). *Esthétique de l'Oulipo*. Bègles : Le Castor Astral.
- Lécureur, M. (2002). *Raymond Queneau : Biographie*. Paris : Les Belles Lettres.
- Leguay, T. (2000). *Dans quel état j'erre ? : trésors de l'homophonie*. Paris : Mots et Cie.
- Lescure, J. (1970). « Poèmes pour bègues » dans *Anthologie de l'OuLiPo*, pp. 746-749. Paris : Gallimard Poésie, 2009.
- Lescure, J. (1973). « Petite histoire de l'Oulipo » dans *La Littérature potentielle*, pp.24-35. Paris : Gallimard.
- Lewicki, R. (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- Loubet-Poëtte, V. (2018). « Règles de l'orthographe et contraintes de l'Oulipo : jeux de dupes ? » dans *Jeux de mots et créativité : Langue(s), discours et littérature* (B. Full et M. Lecolle éd.), pp. 109-134. Berlin, Boston : De Gruyter.
- Lucrèce. *De Rerum natura*. Paris : Centre de documentation universitaire, 1973. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10914841.texteImage>.
- Magné, B. (1999). *Georges Perec*. Paris : Nathan Université, coll. « Écrivains 128 ».
- Mazaleyrat, J. et Molinié, G. (1989). *Vocabulaire de la stylistique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Melville, H. (1851). *Moby Dick; the Whale*. New York : Harper and Brothers Publishers.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Milner, J.-C. (1995). *Introduction à une science du langage*. Paris : Seuil.
- Mitura, M. (2012). « „Wejda czy nie wejda?” vs „Les Russes vont-ils entrer et envahir la Pologne?” Francuski czytelnik sekundarny wobec polskich realiów okresu drugiej wojny światowej i komunizmu » dans *Przekład - Język - Kultura III* (R. Lewicki dir.), pp. 123–131). Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej.
- Molière. (1659). *Les Précieuses ridicules*. Paris : Gallimard, 2022.
- Molière. (1672). *Les femmes savantes*. Paris : Librairie Larousse, 1965.
- Moncond'huy, D. (2004). *Pratiques oulipiennes*. Paris : Gallimard.
- Morier, H. (1961). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mounin, G. (1955). *Les belles infidèles*. Presses universitaires du Septentrion, 2016. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.76123>.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : Quadrige/ Presses Universitaires de France.
- Muryn, T. (2016). « Comment apprivoiser l'inférence ? Quelques remarques sur le modèle consécutif intensif » dans *Neophilologica* 2016, v. 28, pp. 193-207.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden : Brill.
- Nida, E. et de Waard, J. (1986). *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville : Thomas Nelson.
- Oustinoff, M. (2003). *La traduction*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Parayre, M. (2012). « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* » dans *Georges Perec artisan de la langue* (V. Montémont et C. Reggiani éd.), pp.55-66. Lyon : Presses universitaires de Lyon. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.2708>.
- Pascal, B. (1670). *Pensées*. Paris : Garnier-Flammarion, 1976.

- Perec, G. (1965). *Les choses*, trad. *Rzeczy* par A. Tatarkiewicz. Kraków : Lokator, 2014.
- Perec, G. (1965). *Les choses*. Paris : Julliard.
- Perec, G. (1967). *Un homme qui dort*, trad. *Człowiek, który śpi* par A. Wasilewska. Kraków : Lokator, 2020.
- Perec, G. (1967). *Un homme qui dort*. Paris : Denoël.
- Perec, G. (1969). *La disparition*, trad. *El secuestro* par M. Arbués, M. Burrel, M. Parayre, H. Salceda, R. Vega. Barcelona : Editorial Anagrama, 1997.
- Perec, G. (2017). *Œuvres I et II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Perelman, Ch. et Olbrechts-Tyteca, L. (1958). *La nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Poier-Bernhard, A. (2018). « Créativité et potentialités du jeu de mots : Pratiques et concepts oulipiens » dans *Jeux de mots et créativité : Langue(s), discours et littérature* (B. Full et M. Lecolle éd.), pp. 135–162. Berlin, Boston : De Gruyter.
- Pougeoise, M. (2006). *Dictionnaire de poétique*. Paris : Belin.
- Proust, M. (1913). *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1933). *Le chiendent*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1942). *Pierrot mon ami*, trad. *Pierrot mon ami* par A. Wasilewska. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002.
- Queneau, R. (1942). *Pierrot mon ami*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1944). *Loin de Rueil* trad. *Daleko od Rueil* par A. Wasilewska. Warszawa : Polski Instytut Wydawniczy, 2021.
- Queneau, R. (1944). *Loin de Rueil*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1947). *Exercices de style*, trad. *Ćwiczenia stylistyczne* par J. Gondowicz. Warszawa : Świat Literacki, 2005.
- Queneau, R. (1947). *Exercices de style*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1948). *Saint Glinglin*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1959). *Zazie dans le métro*, trad. *Zazi w metrze* par M. Ochab. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2020.
- Queneau, R. (1959). *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1962). *Œuvres complètes de Sally Mara*, trad. *Dziela zebrane Sally Mary* par J. Gondowicz. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003.
- Queneau, R. (1962). *Œuvres complètes de Sally Mara*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1964). *Œuvres complètes de Sally Mara*, trad. *Obras completas de Sally Mara* par M. Wacquez, J. Escué, M. Serrat Crespo. Barcelone : Blackie Books S.L.U., 2014.
- Queneau, R. (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1973). *Le Voyage en Grèce*. Paris : Gallimard.

- Queneau, R. « Classification des travaux de l'Oulipo » dans *Atlas de littérature potentielle*, pp. 73-77 Paris : Gallimard.
- Quintilien. *Institutio Oratoria*. Trad. par H. Bornecque. Paris : Garnier frères, 1933-1934. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774555j.texteImage>.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Rabelais, F. (1532-1564). *Les Cinq Livres. Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livre. Le Quart Livre. Le Cinquième Livre*. Paris : La Pochothèque, 1994.
- Rapin, R. (1709). *Les Oeuvres du P. Rapin qui contiennent les Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie, avec le jugement... des auteurs...*, t.II. Amsterdam : P. Mortier.
- Reboul, O. (1991). *Introduction à la rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Reggiani, Ch. (1999). *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - L'Oulipo*. Paris : Éditions InterUniversitaires.
- Ricalens-Pourchot, N. (2019). *Dictionnaire des figures de style*. Paris : Armand Colin.
- Robrieux, J.-J. (2000). *Rhétorique et argumentation*. Paris : Nathan.
- Roubaud, J. (1981a). « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens » dans *Atlas de littérature potentielle*, p.90. Paris : Gallimard.
- Roubaud, J. (1981b). « La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau » dans *Atlas de littérature potentielle*, pp. 42-72. Paris : Gallimard.
- Roubaud, J. (2002). *La Bibliothèque de Warburg. Version mixte*. Paris : Seuil.
- Sablayrolles, J.-F. (2007). « Nomination, dénomination et néologie : intersection et différences symétriques » dans *Neologica : revue internationale de la néologie*, 2007, 1, pp.87-99.
- Sablayrolles, J.-F. (2019). *Comprendre la néologie. Conceptions, analyses, emplois*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Schleiermacher, F. (2008). « O różnych metodach tłumaczenia. Fragment wykładu wygłoszonego w Królewskiej Akademii Nauk w Berlinie 24 czerwca 1813 roku ». Trad. par P. Bukowski dans *Przekładaniec*, 21, pp.8-29. Disponible sur : <http://www.ejournals.eu/Przekladaniec/2008/Numer-21/art/3024/>.
- Seleskovitch, D. et Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier Érudition, 2001.
- Steiner, G. (1975). *After Babel. Aspects of language and translation*, trad. *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu* par O. et W. Kubiński, Kraków : Universitas, 2000.
- Suhamy, H. (1981). *Les figures de style*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- Tahar, V. (2019). *La Fabrique oulipienne du récit. Expérimentations et pratiques narratives depuis 1980*. Paris : Classiques Garnier.

Timmermans, B. (1999). « Renaissance et modernité de la rhétorique » dans *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours* (M. Meyer dir.), pp. 83-243. Paris : Librairie Générale Française.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility – The History of Translation*. New York : Routledge.

Verlaine, P. (1874). « Il pleure dans mon cœur » dans *Romances sans paroles*. Paris : Léon Vanier. Disponible sur : <https://www.poetica.fr/poeme-64/paul-verlaine-il-pleure-dans-mon-coeur/>.

Vinay, J.-P., et Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris : Didier.

Yaguello, M. (1981). *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*. Paris : Editions du Seuil.

Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie française. (1994). Paris : Julliard.

Larousse. (1990). *Grand Larousse*. Paris : Larousse.

Larousse. (2014). *Oulipo. Abécédaire provisoirement définitif* (M. Audin et P. Fournel dirs.). Paris : Larousse.

Larousse. (2023). *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse.

Le Robert. (2024). *Le Petit Robert de la langue française*. Paris : Le Robert.

Littré, É. (1877). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette.

Trésor de la langue française. (1980). Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique / Klincksieck.

Sitographie

Dictionnaire du centre National des Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/>

<http://www.lexique.org/>.

<https://chatgpt.com/>.

<https://gallica.bnf.fr>.

<https://grok.com/>

<https://lancsbox.lancs.ac.uk/>.

<https://oulipo.net/>.

<https://wsjp.pl/>.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>.

<https://www.poetica.fr>.

<https://www.poetryfoundation.org/>.

<https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/dossier-historique-la-marseillaise/les-paroles-de-la-marseillaise>.

Trésor de la langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

SOURCES D'EXEMPLES

Ouvrages

- Bens, J. (1965). *La Trinité*, Paris : Gallimard.
- Bens, J. (1969). *Adieu Sidonie*, Paris : Gallimard.
- Bens, J. (1976). *Rouge grenade*, Paris : Grasset.
- Bens, J. (2005). *Genèse de l'Oulipo. 1960-1963* [échantillons et fragments en prose]. Paris : Le Castor Astral.
- Duchateau, J. (1967). *Zinga huit*, Paris : Gallimard.
- Étienne, L. (1984). *Textes à expurger*. Paris : Oleyres.
- Oulipo. (1961). « Exercices de littérature potentielle », n°17 des *Dossiers du Collège de Pataphysique* [échantillons et fragments en prose].
- Oulipo. (1964). *Temps Mêlés*, n°66 et 67.
- Oulipo. (1973). *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)* [échantillons et fragments en prose]. Paris : Gallimard.
- Oulipo. (1981). *Atlas de littérature potentielle* [échantillons et fragments en prose]. Paris : Gallimard.
- Oulipo. (2009). *Anthologie de l'Oulipo* [échantillons et fragments en prose]. Paris : Gallimard.
- Perec, G. (1969). *La disparition*, trad. *Zniknięcia* par R. Koelblen, S. Waszak. Warszawa : Lokator, 2021.
- Perec, G. (1969). *La disparition*. Paris : Denoël, rééd. Paris : Gallimard, coll.« L'imaginaire », 1989.
- Perec, G. (1972). *Les Revenantes*. Paris : Julliard, 1997.
- Perec, G. (1974). *35 variations sur un thème de Marcel Proust*, paru dans *Le Magazine littéraire*, 1974, et repris dans *Anthologie de l'Oulipo*, Paris : Gallimard, 2009.
- Perec, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*, Paris : Hachette.
- Perec, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*, trad. *Życie instrukcja obsługi* par W. Brzozowski. Warszawa : Lokator, 2021.
- Perec, G. (1989). *53 jours*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1968). *Le Vol d'Icare*. Paris : Gallimard.
- Queneau, R. (1965). *Les Fleurs bleues*. Paris : Gallimard.
- Roubaud, J. (1974-1980). *La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*. Paris : Hatier, 1990.

Fascicules de la Bibliothèque Oulipienne

Arnaud, N. (1978). *Souvenirs d'un Vieil Oulipien*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°12, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Arnaud, N. (1990). *Le dernier compte rendu* [de l'année 1966]. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°42, vol. 3 (préf. N. Arnaud). Paris : Editions Seghers, 1990.

Bénabou, M. (1980). *Un aphorisme peut en cacher un autre*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°13, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Bénabou, M. (1984). *Les locutions introuvables*, Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°25, BO vol. 2 (précédé des deux manifestes de F. Le Lionnais). Paris : Ramsay, 1987.

Bens, J. (1978). *Rendez-vous chez François*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°11, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Bourgelin, C., Fournel, P., Mathews, H., Perec, G., Bens, J. (1981). *La Cantatrice Sauve*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°16, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Braffort, P. (1982). *Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°18, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Duchateau, J. (1980). *Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent, occupé à lire Monnaie de singe de William Faulkner*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°14, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Duchateau, J. (1981). *Sanctuaire à tiroirs*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°17, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Fournel, P. et Roubaud, J. (1978). *L'Hôtel de Sens*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°10, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Oulipo, coll. (1978). *À Raymond Queneau*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°4, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Oulipo, coll. (1984). *À Georges Perec*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°23, vol. 2 (précédé des deux manifestes de F. Le Lionnais). Paris : Ramsay, 1987.

Roubaud, J. (1974). *La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador, Chapitre 1 : « Complots et compotes »*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°2, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Roubaud, J. (1978). *La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador, Chapitre 2 : « Myrtilles et Beryl »*. Paris : La Bibliothèque Oulipienne n°7, vol. 1 (préf. N. Arnaud). Paris : Ramsay, 1987.

Streszczenie

Niniejsza rozprawa poświęcona jest badaniu figur słów (fr. 'figures de mots') w prozie francuskiej grupy literackiej OuLiPo⁷¹, założonej w 1960 roku i funkcjonującej jako „warsztat”, w którym literatura i język są przedmiotem eksperymentów poprzez systematyczne i świadome stosowanie środków językowych jako narzędzi kreacji. Celem pracy jest, z jednej strony, ukazanie wciąż niewystarczająco zbadanych z perspektywy językoznawczej zastosowań figur słów, które wyróżniają się spośród innych typów operacji figuralnych tym, że manipulują materialnością języka, wpływając na jego podstawowe jednostki — fonemy i morfemy — oraz uczestnicząc w grach leksykalnych i tych opartych na szczególnym zestawieniu dźwięków (Robrieux, 2000). Z drugiej strony, praca podejmuje refleksję nad rozwiązaniami i strategiami stosowanymi przy ich przekładzie na język obcy, w tym przypadku na język polski. Językoznawcze badanie zagadnienia koncentruje się na operacjach metaplastycznych, które strukturyzują analizowane teksty, na funkcjach, jakie mogą one pełnić w projekcie oulipijskim, oraz na możliwościach przeniesienia do języka docelowego procesów formalnych głęboko zakorzenionych w systemie języka francuskiego i w dynamice eksperymentów oulipijskich, co wiąże się zwykle z koniecznością przekazania nie tylko obcego treściowo lub kontekstowo materiału, lecz również odtworzenia efektów estetycznych oraz gier formalnych, które organizują utwór.

Choć zarówno koncept figury, jak i działalność grupy OuLiPo bywały przedmiotem badań dostarczających cennych analiz, wciąż istnieje luka badawcza przejawiająca się brakiem systematycznego i wyczerpującego opisu figur słów (które — w świetle licznych przywoływanych w pracy definicji i typologii — okazują się pojęciem zarówno pojemnym jak i niejednoznacznie interpretowanym) w eksperymentalnej prozie oulipijskiej. Brak również pogłębionej analizy ich przekładu na język polski. Niniejsza praca ma na celu uzupełnienie tych luk poprzez odpowiedzi na następujące pytania: Jakie figury słów kształtują prozę oulipijską? Jakie funkcje pełnią w eksperymentach i w estetyce ograniczenia (*contrainte*): czy są jedynie ludycznymi grami, czy narzędziami krytycznymi oulipijskiej estetyki? Wreszcie, w jaki sposób figury te, głęboko zakorzenione w języku źródłowym, mogą być tłumaczone i jakie strategie tłumaczeniowe umożliwiają odtworzenie ich efektów w polszczyźnie? Głównym celem pracy jest wykazanie, że figury słów, dalekie od marginalności, zajmują w twórczości oulipijskiej miejsce centralne. Wpisane są one w językowe rzemiosło grupy oraz w jej projekt eksploracji potencjału języka, stanowiąc

⁷¹ Ouvroir de la Littérature Potentielle, pl. Warsztat Literatury Potencjalnej.

jednocześnie istotne wyzwanie dla tłumaczy. Poprzez systematyczną analizę wybranego korpusu oraz refleksję przekładoznawczą, praca ta pozwala na pogłębioną refleksję nad językowymi aspektami działalności grupy oraz nad relacjami między językiem, stylem a kreatywnością literacką.

Celem podjęcia tak sformułowanych zagadnień przeprowadzono analizę korpusu obejmującego ponad tysiąc dwieście jednostek wyekscerpowanych z oulipijskiej prozy tworzonej w latach 1960–1984, czyli w pierwszym okresie intensywnej twórczości grupy. Materiał badawczy obejmuje zatem powieści, opowiadania oraz liczne przykłady krótszych form eksperymentów indywidualnych i kolektywnych, a zebrany korpus odzwierciedla heterogeniczność oulipijskich praktyk realizowanych w ramach projektu grupy.

Rozprawa składa się z dwóch głównych części: pierwszej, poświęconej figurom słów w prozie oulipijskiej, oraz drugiej, skupionej wokół przekładu tych operacji językowych na język polski. Każda obejmuje część teoretyczną i analityczną.

Pierwszą część otwiera przegląd teoretyczny dotyczący podejmowanego zagadnienia. W pierwszym rozdziale teoretycznym przytoczone są ewolucja i definicje pojęcia figury słów, które pozwalają wypracować na potrzeby niniejszej pracy definicję dostosowaną do analizowanego zjawiska. W drugim rozdziale teoretycznym proponuje się refleksję nad mechanizmami i funkcjami figur słów w literaturze eksperymentalnej. Kolejna część, analityczna, obejmuje trzy rozdziały: pierwszy przedstawia korpus i metodologię; drugi skupia się na rezultatach analiz, a zatem na zastosowaniu w badanej prozie figur słów operujących na brzmieniu i strukturze morfosemantycznej wyrazów; trzeci rozdział ukazuje relacje między tymi figurami a oulipijskimi ograniczeniami językowymi (fr. 'contraintes'). Każdy podrozdział analizy jest krótko podsumowany, a całość pierwszej części zamyka konkluzja odnosząca się do znaczenia i funkcji figur słów w badanym materiale.

Druga część rozprawy koncentruje się na przekładzie figur słów. Ramy teoretyczne ujęte są w dwóch rozdziałach: pierwszy przytacza główne możliwe podejścia do przekładu literackiego i czynniki wpływające na jego dynamikę; drugi rozdział teoretyczny omawia trudności związane z tłumaczeniem figur i gier słów i przedstawia techniki ich przekładu. Część analityczna obejmuje również dwa rozdziały: pierwszy przedstawia korpus i zarys kontekstu analizy materiału badawczego, drugi zaś prezentuje wyniki badań nad przekładami i ukazuje techniki umożliwiające odtworzenie efektów figur słów w języku polskim. Część ta kończy się podsumowaniem przyjętych strategii tłumaczeniowych.

Pracę zamykają wnioski ogólne. Analiza przeprowadzona na materiale badawczym wykazała, że figury słów odgrywają istotną rolę w twórczości oulipijskiej. Wpisują się one w arsenał zasobów językowych, które pozwalają przedstawicielom grupy eksperymentować nad samym językiem, stanowiącym zarówno narzędzie, jak i przedmiot eksploracji. Badanie pozwala na zidentyfikowanie trzech głównych funkcji figur słów w oulipijskiej prozie: poetyckiej, ludycznej i mimetycznej. Wyniki potwierdzają również zasadność badania przekładu tych operacji na język polski. Głęboko zakorzenione w języku francuskim, zdają się korelować z niemożnością ich odtworzenia w perspektywie stricte językoznawczej. W tym ujęciu poszukiwanie ekwiwalencji dynamicznej okazuje się często bardziej odpowiednią strategią. Przekład jawi się zatem jako proces przekształcenia, przesunięcia modyfikacji względem jednostek i re-kreacji oryginalnej gry.

Rozprawę uzupełniają bibliografia oraz dwa aneksy przedstawiające w sposób syntetyczny przykłady omawiane w obu częściach.

Summary

This dissertation is devoted to the study of figures of words (fr. ‘figures de mots’) in the prose of the French literary group OuLiPo⁷², founded in 1960 and functioning as a “workshop” where literature is experimented with through the systematic and conscious use of linguistic operations as a driving force for literary creation. The purpose of this work is, on the one hand, to shed light on the still largely unexplored linguistic dimensions of the use of figures of words, which differ from other types of figural operations by manipulating the materiality of language, affecting its minimal units—phonemes and morphemes—and contributing to sound-based play and lexical play (Robrieux, 2000). On the other hand, it offers a reflection on the solutions and strategies mobilized to transpose them into another language, Polish. More specifically, this topic, approached from a linguistic perspective, focuses on the operations that structure the analysed texts, on the functions they potentially fulfil within the Oulipian project, and on the possibilities of transferring formal manipulations deeply rooted in the French language and in the dynamics of Oulipian experimentation into a target language, which means transmitting not only a foreign content or context, but also restoring the aesthetic effects and formal games that structure the work.

Although both the concept of rhetorical figures and Oulipo have generated a large number of studies that offer valuable insights, a gap remains: there is, to date, no systematic and exhaustive description of figures of words (which, given the multiple definitions and typologies, reveal the instability of the concept) in Oulipian prose, nor any in-depth study of their translation into Polish. This dissertation seeks to fill these gaps by answering the following questions: Which figures of words contribute to Oulipian prose? What functions do these procedures fulfil within Oulipian experimentation and the aesthetics of constraint: are they mere games or critical tools for poetic explorations? Finally, how can these figures, deeply rooted in the source language, be translated, and which translation strategies make it possible to restore their effects in another language, particularly in Polish? The overall aim of this work is to show that figures of words, far from being marginal in Oulipian writing, occupy a central place. They embody the group’s linguistic craftsmanship and its project of exploring the possibilities of language, while also representing a major issue for translation. Through a systematic analysis of the selected corpus and a translation-oriented reflection, this research seeks to make an original contribution to the understanding of Oulipo and, more broadly, to the study of the relationship between language, style, and literary creativity.

⁷² Ouvroir de la Littérature Potentielle, eng. ‘Workshop of Potential Literature’.

To address these questions, an analysis was conducted on a corpus of more than twelve hundred units taken from narrative prose texts: novels, narratives, and various samples of individual and collective experiments published between 1960 and 1984, the first period of intense creativity within the group. The corpus reflects the heterogeneity of Oulipian approaches as well as the diversity of practices implemented within their project, which is simultaneously individual and collaborative, combining the invention of structures with textual realization.

The dissertation is structured into two main parts: one focusing on word figures in Oulipian prose, and the other on translating these operations into Polish, each comprising a theoretical and an analytical section.

The theoretical section of the first part consists of two chapters: the first one presents an overview retracing the evolution and definitions of the concept of figure of words to develop an operational definition suited to our object; the second chapter proposes a reflection on the mechanisms and functions of word figures in experimental literature. The analytical section is divided into three chapters: the first presents the corpus and methodology; the second is organized around the use of figures of words operating on the sound structure of words and on their morphosemantic structure, seeking to highlight regularities in their use, at both phonetic and morphosemantic levels; and the third addresses the relationships between these figures and Oulipian linguistic constraints. A summary follows each major chapter, and the analytical section ends with a concluding discussion concerning the role and function of figures of words in the Oulipian aesthetics.

The second part of the dissertation focuses on the translation of figures of words. The theoretical framework comprises two chapters: the first presents major approaches to literary translation and the factors that shape its dynamics. The second chapter addresses the challenges of translating figures of words and outlines relevant translation techniques. The analytical section comprises two chapters: one presenting the corpus and an overview of the analytical context and the second focusing on the results of the analysis and demonstrating the techniques that allow the effects of figures of words to be restored in their transfer into Polish. This part also concludes with a discussion of the strategies adopted by translators.

Finally, the work closes with general conclusions. The analysis carried out on this material demonstrated that figures of words play a significant role in Oulipian writing. They are part of an arsenal of linguistic resources that allow members of the group to play with language itself, constituting both a material for creation and an object of their investigation.

Three main functions emerge from all the observations: the poetic function, the ludic function, and the mimetic function. The results also show the relevance of studying the translation of figures of words into Polish. Manipulations of the signifier, strongly rooted in French, appear to coincide with the impossibility of restoring them from a strictly linguistic perspective. In this context, dynamic equivalence strategy often proves more suitable. Translation thus appears as a process of diversion, displacement, and reinterpretation.

The work is accompanied by a bibliography and two appendices presenting, in a concise manner, examples discussed in both parts.

Résumé

La thèse est consacrée à l'étude des figures de mots dans la prose du groupe littéraire français OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fondé en 1960 et fonctionnant comme un « laboratoire » où la littérature est expérimentée à travers l'usage systématique et conscient de procédés langagiers constitutifs d'un moteur de création littéraire. L'intérêt de ce travail est, d'une part, de mettre en lumière les dimensions linguistiques encore largement inexplorées de l'emploi des figures de mots, qui se distinguent d'autres types d'opérations figurales par le fait qu'elles manipulent la matérialité de la langue, en affectant ses unités minimales — phonèmes et morphèmes — et en contribuant aux jeux sur les sonorités et sur le lexique (Robrieux, 2000). D'autre part, la thèse propose une réflexion sur les solutions et les stratégies mobilisées pour transposer ces figures dans une autre langue, en l'occurrence le polonais. Plus précisément, ce sujet, abordé d'une perspective linguistique, se concentre sur les opérations métaplasmatiques qui structurent les textes analysés, sur les fonctions qu'elles remplissent potentiellement au sein du projet oulipien et sur les possibilités de transférer des manipulations formelles profondément ancrées dans la langue française et dans la dynamique des expériences oulipiennes vers une langue cible. Il s'agit ainsi de transmettre non seulement un contenu ou un contexte étranger, mais également de restituer les effets esthétiques et les jeux formels qui structurent l'œuvre.

Bien que tant le concept de figure que l'OuLiPo aient suscité un nombre d'études offrant des éclairages précieux, un vide subsiste : il n'existe pas, à ce jour, de description systématique et exhaustive des figures de mots (qui, au vu des multiples définitions et typologies, témoignent de la richesse et de l'instabilité du concept) dans la prose oulipienne, ni d'étude approfondie de leur traduction en polonais. Ce travail se propose de combler ces lacunes en répondant aux questions suivantes : Quelles figures de mots contribuent à la prose oulipienne ? Quelles fonctions remplissent-elles dans les expériences et dans l'esthétique de la contrainte : s'agit-il de simples jeux, d'explorations poétiques, d'outils critiques ? Enfin, comment ces figures, profondément enracinées dans la langue source, peuvent-elles être traduites et quelles stratégies traductives permettent d'en restituer les effets dans une autre langue, en particulier en polonais ? L'objectif global de ce travail est de montrer que les figures de mots, loin d'être marginales dans l'écriture oulipienne, y occupent une place centrale. Elles incarnent l'artisanat linguistique du groupe et son projet d'exploration des possibles du langage, tout en constituant un enjeu majeur pour la traduction. Par une analyse systématique du corpus choisi et une réflexion traductologique, cette recherche entend

apporter une contribution originale à la compréhension de l'activité oulipienne et, plus largement, à l'étude des rapports entre langue, style et créativité littéraire.

Pour traiter ces questions, une analyse a été effectuée sur un corpus de plus de mille deux cents unités issues des textes narratifs en prose — romans, récits et divers échantillons d'expériences individuelles et collectives — publiés entre 1960 et 1984, première période d'intense créativité au sein du groupe. Le corpus reflète l'hétérogénéité des démarches oulipiennes ainsi que la diversité des pratiques mises en œuvre dans un projet simultanément individuel et collaboratif, articulant invention de structures et mise en œuvre textuelle.

La thèse se structure en deux grandes parties : l'une consacrée aux figures de mots dans la prose oulipienne, l'autre à la traduction de ces opérations en polonais, chacune comportant un volet théorique et un volet analytique.

La première partie, composée de deux chapitres théoriques, présente tout d'abord un parcours retraçant l'évolution et les définitions du concept de figure de mots, afin d'élaborer une définition opératoire adaptée à l'objet de cette étude. Le second chapitre propose une réflexion sur les mécanismes et les fonctions des figures de mots dans la littérature expérimentale. Le volet analytique de la première partie est divisé en trois chapitres : le premier présente le corpus et la méthodologie ; le deuxième examine l'emploi des figures de mots opérant sur la sonorité et sur la structure morphosémantique des mots ; le troisième aborde les relations entre ces figures et les contraintes linguistiques oulipiennes. Chaque sous-chapitre d'analyse est suivie d'un bilan, et le volet analytique se clôt par une conclusion concernant les rôles et les fonctions des figures de mots dans l'esthétique oulipienne.

La seconde partie de la thèse se concentre sur la traduction des figures de mots. Le cadre théorique comporte deux chapitres : le premier expose les grandes approches à la traduction littéraire et les facteurs qui conditionnent sa dynamique. Le second traite des difficultés propres à la traduction des figures de mots et présente les principales techniques traductives. Le volet analytique comporte également deux chapitres : l'un présente le corpus retenu ainsi que le contexte de son analyse ; l'autre expose les résultats de cette étude et décrit les techniques permettant de restituer les effets des figures de mots dans le passage au polonais. Cette partie est également close par une conclusion concernant les stratégies adoptées dans la traduction.

Enfin, le travail s'achève par conclusion générale. L'analyse menée sur le corpus a démontré que les figures de mots jouent un rôle essentiel dans l'écriture oulipienne. Elles s'inscrivent dans un ensemble de ressources linguistiques permettant aux membres du groupe

de jouer sur la langue elle-même, constituant à la fois un matériau de création et un objet d'investigation. Trois fonctions principales émergent des observations : la fonction poétique, la fonction ludique et la fonction mimétique. Les résultats confirment aussi la pertinence d'une étude de la traduction des figures de mots en polonais : les manipulations du signifiant, fortement ancrées dans le français, semblent souvent impossibles à restituer dans une perspective strictement linguistique. Dans cette optique, l'équivalence dynamique s'avère fréquemment une stratégie plus pertinente. La traduction apparaît dès lors comme un processus de détournement, de déplacement et de réinterprétation.

La thèse est accompagnée d'une bibliographie et de deux annexes présentant de manière synthétique des exemples discutés dans les deux parties.

ANNEXE 1

S'agissant de l'organisation des données, le tableau rassemblant les exemples cités a été structuré selon deux matrices principales : d'une part les « procédés opérant sur la sonorité des mots », d'autre part les « procédés opérant sur la structure morphosémantique des mots ». Ces matrices se divisent en quatre ensembles indiquant les opérations effectuées sur le matériel manipulé. Le premier regroupe les opérations fondées sur la répétition de phonèmes (allitération, assonance) ; le second, celles reposant sur le rapprochement phonétique (paronomase, homophonie, homéotéleute, mimologie, onomatopée) ; le troisième rassemble les opérations métaplasmatiques (pataquès, malproprismes, néologismes de forme) ; enfin, le quatrième concerne les opérations fondées sur le rapprochement morphologique basé sur la ressemblance ou la distinction (polyptote, dérivation, diaphore, annomination).

Chaque section correspondant à une figure identifiée comporte des informations précises relatives à l'item recensé, réparties en cinq colonnes, correspondant respectivement à : (1) l'item relevé (présenté dans son contexte), (2) le marqueur de la figure (phonème, morphème ou schéma), (3) l'effet produit par l'emploi de la figure, (4) une remarque portant sur une éventuelle relation entre l'unité répertoriée et l'usage de la contrainte dans le texte d'origine, et (5) la source de la citation. Dans la colonne « Contrainte / Impact », un « + » apposé après le nom de la contrainte signale une correspondance directe, tandis qu'un « - » indique l'absence de relation attestée.

Ce dispositif vise à assurer la comparabilité des données et à permettre l'élaboration d'une grille d'analyse homogène.

| Item | Marqueur de figure | Effet | Contrainte / Impact | Source de citation |
|---|--------------------|---|---------------------|---|
| PROCÉDÉS OPÉRANT SUR LA SONORITÉ DES MOTS | | | | |
| OPÉRATIONS BASÉES SUR LA RÉPÉTITION DE PHONÈMES | | | | |
| ASSONANCE | | | | |
| <i>Match pas banal : Andras MacAdam, campagnard pas bavard, bravant Max Van Zapatta, malabar pas marrant. Ça barda. Ça castagna dans la cagna cracra.</i> [fragment cité à titre d'exemple d'un texte entièrement « assonantique »] | [a] | vigueur, rythme (connotation métaph. de la voyelle) | monovocalisme/+ | GP, What a man, ALP, 215 |
| <i>Souvent le conte ment le conte ment souvent le conte souvent ment souvent (...).</i> | [ã] et [õ] | rime, rythme (connotation métaph. de la voyelle), imitation + effet comique par contraste | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 30 |
| <i>quand le conte dit ce que dit le conte, le conte vous dit : voici ce que dit le conte.</i> | [ã] et [õ] | rime, rythme (connotation métaph. de la voyelle), imitation + effet comique par contraste | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 29 |
| <i>Méfiez-vous des contes qui vous content leur conte comme si le conte était l'auteur du conte.</i> | [ã] et [õ] | rime, rythme (connotation métaph. de la voyelle), imitation + effet comique par contraste | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 29 |

| | | | | |
|---|-----------------|--|--------------------------|---------------------------------------|
| (...) <i>Sus aux tyrans, brandissons un fanion sanglant ! Marchons, marchons ! D'un sang impur irriguons nos sillons !</i> | [ã] et [õ] | rime, connotation métaph. de la voyelle, allusion culturelle + effet comique par contraste | lipogramme/- | GP, La disparition, 175 |
| <i>Elle : (...) Son âme, tu ne peux la lui prendre. Va-t'en ! Lui : Douce sainte (...) tempérez vos malédictions !</i> | [ã] et [õ] | rime + effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 55 |
| <i>O Dieu, qui fis naître ce sang, venge cette mort ! Ciel, foudroie le meurtrier de tes éclairs ! Ou bien, terre, ouvre ta gueule béante et avale-le vivant !</i> | [ã] | rime + effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 55 |
| – <i>Nous n'y arriverons jamais, jamais, jamais ! répéta J.B.</i> | [ɛ] et [e] | rime + effet comique par contraste | -/- | JB, Adieu Sidonie, 64 |
| <i>Me fait perdre le nord, la tête et mon latin. Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta du barat. Non. Matin. Patin. Satin. Ah, satin ! Ta-ta-ta-ta-ta-ta Le Soulier de satin.</i> | [ɛ̃] | rime + effet comique par contraste | -/- | JB, Adieu Sidonie, 197 |
| <i>Qu'en dites-vous, chauffeur de mon cœur, pilote de mon pote, brise-lames de mon âme ?</i> | [œ], [ɔ] et [a] | rime + effet comique par contraste | -/- | JB, Adieu Sidonie, 39 |
| <i>Smart à falzar d'alpaga nacarat, frac à rabats, brassard à la Franz Hals, chapka d'Astrakhan à glands à la Cranach, bas blancs, gants blancs, grand crachat d'apparat à strass, raglan afghan à falbalas, Andras MacAdam, mâchant d'agaçants partagas ayant à dada l'art d'Allan Ladd, cavala dans la pampa.</i> | [a] | vigueur, rythme, harmonie | monovocalisme/+ | GP, What a man, ALP, 214-215 |
| <i>Qui doute de tout flatte l'égout.</i> | [u] | rime, construction symétrique | locutions introuvables/+ | MB, Proverbes, LP, 198 |
| <i>Couper l'herbe dans la soupe : gâcher une affaire à la dernière minute.</i> | [up] : [yt] | rime, construction symétrique | locutions introuvables/+ | MB, Locutions introuvables, BO25, 148 |
| <i>Pardon du jargon (...)</i> | [õ] | rime | lipogramme/+ | GP, La disparition, 53 |

| ALLITÉRATION | | | | |
|--|------------|--|----------------------|---|
| <i>Ce disant, l'autre Simon (...) commencé d'en tourner la manivelle. Ce criquant, l'autre Simon sortit la roue de secours de sa cachette. Ce sortant, l'autre Simon déboulonna la roue malade et la jeta par terre. Ce jetant, l'autre Simon prit ladite roue et la foutit, sans précaution, dans le coffre à bagages. Ce foutant, l'autre Simon reboulonna la roue de rechange et retélescopa son appareil élévatoire.</i> | [t] et [R] | vigueur, rythme (connotation métaph. de la voyelle) | -/- | JB, Adieu Sidonie, 96 |
| <i>Ça commença comme ça : certaines calomnies circulaient concernant cinq conseillers civils coloniaux : contrats commerciaux complaisamment conclus, collaborateurs congédiés, comptabilités complexes camouflant certains corruptions crapuleuses, chantages comminatoires, concussions classiques (...).</i> | [s] et [R] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne), cacophonie | tautogramme/+ | GP, Chapitre cent-cinquante-cinq, <i>Lectures</i> |
| <i>Le lourd visage de son père était penché sur lui, pareil à la face de César assassiné</i> | [s] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | tireur à la ligne /- | JD, Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent, BO14, 283 |
| <i>Le Luminaire avait rassemblé hommes et femmes au-dessous du lieu qui lui sert à vivre, à la lumière du ciel, au-dessous de grands arbres qui séparaient de tout soleil plus d'un amas de verdure sèche, assujetti pour servir à se reposer.</i> | [s] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | traduction /- | MB, HM, La Transplantation ou traduction translexicale double, ALP, 155 |
| <i>Béryl était assise sur un coussin de soie puce qui avait été cousu par sa maman (...).</i> | [s] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7, 130 |
| <i>Or, ceux qui sont dans le secret des dieux savaient, ou eussent pu savoir, à peu près ceci.</i> | [s] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | -/- | JB, Adieu Sidonie, 20 |

| | | | | |
|--|------------|---|---------------------|---|
| (...) <i>les secrets des chapelles obscures, des sentiers tortueux, des contrejours agressifs.</i> | [s] et [R] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | -/- | JB, Adieu Sidonie, 116 |
| (...) <i>les fenêtres crépées de reps grège (...)</i> | [R] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | monovocalisme /- | GP, Les Revenantes, 13 |
| <i>Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file.</i> | [f] et [l] | couleur des scènes, (connotation métaph. de la consonne) | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 49 |
| (...) <i>Béryl était une biche, une blanche biche, blanche partout sauf peut-être un petit peu de rose (...)</i> | [b] et [p] | rythme | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7,126 |
| <i>Un fin sillon blafard balafrait son pli labial.</i> | [b] et [p] | jeu métalinguistique | lipogramme /- | GP, La disparition, 237 |
| <i>Les chefs, les cheftaines, les sous-chefs et les cuisinières avaient convenu de se réunir, en un diner amical (...)</i> | [ʃ] | la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Adieu Sidonie, 211 |
| (...) <i>quelque coups de brasier, de brasero, de bras, de braquet, braquemart, de braquage (...)</i> | [b] | la mise en valeur d'autres figures | XX et XY / + | JR, XX et XY ou Petite Culpabilité Rouge, ANT, 135 |
| (...) <i>je te fraîchis, fragmente, fracture, fractionne (...)</i> | [f] et [R] | la mise en valeur d'autres figures | XX et XY / + | JR, XX et XY ou Petite Culpabilité Rouge, ANT, 134 |
| (...) <i>sur sa poitrine labourée sautaient quelques sanglots sanglants.</i> | [s] | harmonie imitative | -/- | JB, Adieu Sidonie, 16 |
| <i>Pendant quelques instants, un faible sifflement continua de fuser, parmi les braises du foyer dispersé.</i> | [s] et [f] | harmonie imitative | -/- | JB, Adieu Sidonie, 102 |

| | | | | |
|---|-----|--|----------------|---|
| <i>Leur visage bien rond respirait par les trous de leurs narines et l'on entendait leur ronflement doux et harmonieux.</i> | [R] | harmonie imitative | combinatoire/- | RQ, Un conte à votre façon, LP, 273-274 |
| <i>Permettez-moi de me présenter : je suis le sire de Ciry.</i> | [R] | cacophonie, + effet comique par fausse connot. (cf. paronomase) | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 214) |
| <i>Buvons donc, nageons dans le flot laiteux et verdâtre des images oniriques désagrégées, en compagnie des habitués qui m'entourent : leur face est sinistre, mais cœur absinthe s'absente le long d'abscisses abstruses et peut-être abyssines.</i> | [b] | cacophonie, + effet comique par fausse connot. (cf. paronomase) | -/- | RQ, Le Vol d'Icare, 70 |
| <i>(...) croyants et incroyants, croquants et claquedents, pour le croquemitaine que je suis, croquemignon, croqueminette.</i> | [R] | cacophonie, harmonie imitative | -/- | JB, La Trinité, 225 |
| <i>Dans la zone zoologique, bon zigue, zigzagait l'ouvrier zingueur, zieutant les zèbres mais zigouillant plutôt les zibelines. Zut, suis-je déjà à Zwijndrecht, à Znaïm ou à Zwevegem, à Zwicken ou sur le Zuyderzee, à Zermatt ou à Zurich.</i> | [z] | vigueur, rythme | tautogramme/+ | JL, Tautogramme, LP, 113 |

OPÉRATIONS BASÉES SUR LE RAPPROCHEMENT PHONÉTIQUE

HOMÉOTELEUTE

| | | | | |
|--|-------------------|--|--------------|-------------------------|
| <i>L'ambition du « Scriptor », (...) fut d'abord d'aboutir à un produit (...) qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui.</i> | -tion/-sion [sjõ] | subst., rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 309 |
| <i>(...) sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation.</i> | -tion/-sion [sjõ] | subst., rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 310 |

| | | | | |
|--|-------------------|--|---------------------------|--|
| <i>On ne sait pas lequel des habitants de la maison a rédigé ce compte rendu sinistre, ni quel but il se proposait : dénonciation, confession, autosatisfaction, contemplation (...)</i> | -tion/-sion [sjõ] | subst., rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | IC, L'incendie de la maison maudite, ALP, 320 |
| <i>(...) des calcinations, des congélations, des sublimations, des digestions, des distillations, des sublimations, des séparations, des incinérations, des fixations, des fermentations, des multiplications, et des projections (...)</i> | -tion/-sion [sjõ] | subst., rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Adieu Sidonie, 160 |
| <i>Vous attachez trop de prix à vos petites obsessions-ambitions-opérations.</i> | -tion/-sion [sjõ] | subst., rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, La Trinité, 184 |
| <i>(...) le pin albinos fit face au cyprès d'Islande et le noisetier - baromètre au cocotier - églantier. Uther-pandragon avait tenu à ce que les cocotiers fussent croisés d'églantier afin que les noix de coco se couvrent d'épines (...)</i> | -ier [je] | subst., rime, rythme, la mise en valeur d'autres figures | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7, 128 |
| <i>Queues dans les charcuteries, queues dans les boulangeries.</i> | -erie [-(-)Ri] | subst., rime, rythme, la mise en valeur d'autres figures | palindrome/- | GP, Palindromes, ALP, 221 |
| <i>On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard.</i> | -ard [aR] | subst., rime, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/- | GP, La disparition, 14 |
| <i>Il y a dans ce conte des énigmes énigmatiques. Il y a des renseignements météorologiques.</i> | -ique [ik] | adj., rime, rythme, la mise en valeur d'autres figures | X prend Y pour Z /- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 20 |
| <i>Si : trop charmeur, trop joueur, trop séducteur, trop menteur.</i> | -eur [œ:R] | adj., rime, rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, La Trinité, 208 |
| <i>Ou bien, terre, ouvre ta gueule béante et avale-le vivant !</i> | -ant [ã] | adj., rime, rythme, | -/- | JB, Adieu Sidonie, 55 |
| <i>Le chemin qui mène à l'espérance passe par l'expérience.</i> | -ance/-ence [ã:s] | rime, construction symétrique | loctutions introuvables/+ | MB, Un aphorisme peut en cacher un autre, BO13, 266 |

HOMÉOPTOTE

| | | | | |
|--|-----------|--|-----------------|--------------------------------|
| <i>Mais bah, bah, il faut vivre et non suivre !</i> | -vre [vR] | inf., rime, rythme | -/- | JB, Adieu Sidonie, 39 |
| <i>(...) des dos furent tapotés, des pantoufles furent enfilées, des godets furent vidés, des explications furent réclamées, des cartes furent rangées, une nappe fut déroulée, (...) des assiettes furent récurées, des soupirs furent exprimés (...)</i> | -é [e] | part.passé, rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Adieu Sidonie, 75-76 |
| <i>(...) dans un jus suri, un jus qui aurait trop bouilli, un jus qui aurait acquis un goût ranci ou moisi.</i> | -i [i] | part.passé, rime | lipogramme/+ | RQ, Le lipogramme en e, LP, 93 |
| <i>(...) massacrant Pascal Acharid à Granada, cachant l'Aga Khan dans sa jag à Macassar, acclamant la Callas à la Scala (...)</i> | -ant [ã] | part. prés. rythme | monovocalisme/+ | GP, What a man, ALP, 216 |
| <i>Ce ramassant, l'autre Simon rangea le cric à sa place, puis sauta derrière son volant. Ce sautant, l'autre Simon grimpa de son côté. Ce grimpant, l'autre Simon appuya sur le truc, enclencha le machin, et la chose partit.</i> | -ant [ã] | part. prés. rythme | -/- | JB, Adieu Sidonie, 96 |
| <i>Et toujours une admirable obstination nous animait, nous poussait, nous conduisait, nous guidait, nous maniait, nous tirait, nous projetait, nous enfiévrant, nous bravait, nous émiettait.</i> | -ait [ɛ] | imparfait, rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Adieu Sidonie, 241 |
| <i>Il enfournait joyeusement son petit charbon dans sa petite chaudière, fumait sa pipe, chantait des refrains du temps de la marine à voiles, et sifflait de tout son cœur en lâchant des ballons de vapeur mordorée dans le soleil levant.</i> | -ait [ɛ] | imparfait, rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Adieu Sidonie, 98 |
| <i>On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait.</i> | -ait [ɛ] | imparfait, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 14 |
| <i>Il frissonnait ; il suffoquait ; il s'affaiblissait.</i> | -ait [ɛ] | imparfait, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 32 |

| | | | | |
|---|-------------------------|--|--------------|--|
| <i>Un cri horripilant, où il y avait tout à la fois un lion qui rugissait, un chat qui miaulait, un milan qui huissait, un humain qui souffrait (...).</i> | -ait [ɛ] | imparfait, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 44 |
| <i>L'Alhambra brûlait, l'Institut fumait, l'Hôpital Saint-Louis flambait.</i> | -ait [ɛ] | imparfait, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 12 |
| <i>(...) il y a, non loin, un l'on sait trop quoi qui vous distrait, vous agit, vous transit. Alors tout pourrait. On s'ahurit, on s'avachit : la raison s'affaiblit.</i> | -it [i] | passé simple, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 42 |
| <i>Il tint, il toucha, il barra, il sonna, il rafla, il coupa, il rompit, il lança.</i> | -a [a] | passé simple, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 235 |
| <i>Il pointa, il doubla, il abonda, il adoubla, il accoupla, il ficha, il corna, il battit, il posa, abattant, lui aussi, trois as !</i> | -a [a] | passé simple, rythme, la mise en valeur d'autres figures | lipogramme/+ | GP, La disparition, 235 |
| <i>Il n'était pas gai, ne salua pas les gardes-barrières, oubliâ lièvres et champignons, ignora le raisin.</i> | -a [a] | passé simple, rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Adieu Sidonie, 99 |
| <i>Il s'étira, bâilla, sauta légèrement sur le sol et quitta la chambre (...).</i> | -a [a] | passé simple, rythme, la mise en valeur d'autres figures | -/- | JB, Rendez-vous chez François, BO11, 222 |
| PARONOMASE | | | | |
| <i>Nous avons tort, puisque notre barbe, soigneusement mal rasée, n'a jamais mis dans notre main la main d'une fille pâmée. Pâmée, paumée, croque la pomme. Nous n'avons rien croqué du tout, hein, Christian ?</i> | [pame] : [pome] + [pom] | association sém., intensification d'une idée | -/- | JB, La Trinité, 24 |

| | | | | |
|---|---|---|-------------------|--|
| <i>Voyons voir : le nez, le nase, le nose, le pif et, ruficarpe, le paf, le pouf auraient paru de l'ambre, de l'ombre, et même été du ciel (...).</i> | [ne] : [na:z] : [no:z] [pif] : [paf] : [puf] | association sém., intensification d'une idée, expressivité | homosyntaxisme /- | JL, Exercices d'homosyntaxisme, LP, 174 |
| <i>Tout de même, les cathédrales, ce sont les hommes qui les ont bâties pierre à pierre. Dieu y mit le menton, mais l'homme y mit la patte, et la pâte, et le plâtre. Enfin : et tout le reste, le génie et l'amour.</i> | [pat] : [pa:t] : [pla:tr] | association sém., intensification d'une idée, expressivité | -/- | JB, La Trinité, 14 |
| <i>il est souhaitable de voir une Éthique se fonder au même niveau que l'Erotique, c'est à dire fonder enfin sa propre validité.</i> | [etik] : [erotik] | association sém., intensification d'une idée, expressivité | | PB, Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours, BO18, 365 |
| <i>Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic !</i> | [møbidik]: [modibik] | association sém., intensification d'une idée, expressivité | lipogramme / - | GP, La disparition, 88 |
| <i>J'envie et je hais les rois et leurs fèves. Riez Martiens : sous l'horreur nous n'aurons point de havre. Ils mettront Anne ou Renaud sous l'acier que j'eus. Un jus y est déjà, jus d'ozone. Est-ce orage ou Cèpe ? Temps brumeux d'une Electre ivre et docte. Aube, Renaud, vent, brouillard : est-ce ozone, azur aide ? Est-ce ambre ?</i> | [ʒãviezøëlerwaelœk fɛ:vriemart ɛsuløœbnunørðpw ɛðəavrilmɛtrðanur ənosulasjekəzy œzyièdezazydozone səøkəzuseptã:brym ødynɛlektrivredøkt øbrənovã:brujabes əozonəazyre dɛsəã:br] – noms des mois | jeu par substitution, ludique | homophonie /+ | PB, Aides-mémoires : Les mois et les jours, ALP, 266 |
| <i>Hay, be seedy ! He-effigy, hate-sky jaky yellow man, oh peek, you are rusty, you've edible, you ex-wise he!</i> | [ɛbisedieefizjetskiʒ akijɛlomanoɸikjuæ ustiyvedibljuɛksw azi] – noms des lettres | jeu par substitution, ludique | homophonie /+ | HM, Aides-mémoires : Alphabet anglais, ALP, 265 |

| | | | | |
|--|---|---|------------------------|---|
| <i>Ferme tes mains fouvre les douas en meme temps qu'moua et compte : nain, deuil, toit, carte, sein, scie, sexe, huitre, œuf et disque</i> | [nẽdœjtwakartsẽsis ɛksɥitroefedisk] – noms des numéraux | jeu par substitution, ludique | homophonie /+ | PF, A Raymond Queneau, La multiplication du chiendent, BO4, 67 |
| <i>Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop.</i> | [lœkœkarito] -onomatopée | calembour | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 34 |
| <i>Queneau : exercices de stilet</i> | [ɛgzɛksisdæstilɛ] - titre | jeu par allusion culturelle + comisme | -/- | GP, 53 jours, 188 |
| <i>Jean Queval qui portait sous le bras le manuscrit corrigé de l'édition anglaise des « exorcismes de style », qu'il préparait pour les éditions Droz, voit passer Lou nue et se trouve immédiatement saisi par l'amour.</i> | [ɛgzœrsismdæstil] - titre | jeu par allusion culturelle + comisme | cylindre phonétique /- | PF, JR, L'Hôtel de Sens, BO10, 211 |
| <i>Le costume traditionnel de cérémonie dans les pays occidentaux n'est rien d'autre qu'une enveloppe rigide et gynocrate, destinée et interdire aux hommes tout geste gracieux. L'habit, mode d'emplois.</i> | [labimœddãplwa] - titre | jeu par allusion culturelle + comisme | à-peu-près/+ | JB, Sept à peu-près à la façon de Georges Perec, BO23, 106 |
| <i>(Ramun Quayno dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis : « L'on n'inscrit pas pour assombrir la population »?)</i> | [ramœkɛno] -nom propre | jeu par allusion culturelle | lipogramme/+ | GP, Un Roman Lipogrammatique, LP, 92 |
| <i>Puis Raymond Quinault qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ouvroir.</i> | [rœmœkino] -nom propre | jeu par allusion culturelle | lipogramme/+ | GP, La disparition, 90 |
| <i>Proust à la recherche de l'étang perdu ;</i> | [alarœʃɛrʃd(œ)letãp ɛrɔdy] - titre | jeu par allusion culturelle | -/- | GP, 53 jours, 188 |
| <i>O, trapu à elfe, il lie l'os, il lia jérémiade lucide. Pétard ! Rate ta reinette, bigleur cruel, non à ce lot !</i> | [rœnɛt], [nœsasœlo] - titre | jeu par allusion culturelle | palindrome/- | GP, Palindrome, LP, 99 |
| <i>Georges m'a offert trois chass Addams (que j'ai toujours : Black Marla, Addams and Evil, Homebodies) en échange d'un album de Charlie Brown que je lui avais rapporté d'Amérique.</i> | [ʃasadams] – nom propre | jeu par allusion culturelle | je me souviens/- | MB, Je me souviens, BO23, 88 |

| | | | | |
|---|---|---|---------------------------|--|
| <i>J'imaginai aussi des villégiatures de rêve : (...) des Guirros-Perrec !</i> | [giɾospɛrɛk] – nom propre | jeu par allusion culturelle | je me souviens/- | PB, Je me souviens, BO23, 109 |
| <i>Mot ne sert qu'à oublier.</i> | [monəsɛrkaubliɛ] – nom propre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | variation homophonique/+ | PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 310 |
| <i>Monstre râle : canevas laid.</i> | [mɔ̃:stɾalɛkanvalɛ] – nom propre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | variation homophonique/+ | PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 318 |
| <i>Mon Chirac a baillé.</i> | [mɔ̃ʃiɾakabajɛ] – nom propre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | variation homophonique/+ | PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 308 |
| <i>Marseille à cabaret.</i> | [marsejakabarɛ] – nom propre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | variation homophonique/+ | PF, CB, HM, GP, La Cantatrice Sauve, BO16, 311 |
| <i>Longtemps je me suis bouché de bonne heure Longtemps je me suis douché de bonne heure Longtemps je me suis mouché de bonne heure Longtemps je me suis touché de bonne heure</i> | [buʃɛ] : [duʃɛ] : [muʃɛ] : [tuʃɛ] – citation célèbre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | variation homophonique/+ | GP, 35 Variations sur un thème de Marcel Proust, ANT, 17 |
| – Voire , dit Simon-le-Taciturne. (...) – Voyre , dit le pas bavard. (...) – Vouare , murmura Simon sans se réveiller. (...) – Wharf , répondit Simon. (...) – Vouère , dit Simon. (...) – 'soir , murmura Simon. (...) – Noire , répondit Simon. (...) – Poire , claironna Simon. (...) | [vwa:ɾ] : [vua:ɾ] : [va:ɾf] : [vwɛ:ɾ] : [swa:ɾ] : [nwa:ɾ] : [pwa:ɾ]. | rythme, symétrie | variation homophonique/+ | JB, Adieu Sidonie, 39, 58, 81, 102, 125, 148, 162, 182 |
| <i>Ah, singe débotté, Hisse un jouet fort et vert.</i> | [asɛ̃:ʒdebɔ̃teisɔ̃ʒwɛf ɔ:ɾevɛ:ɾ] – citation célèbre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | traduction homophonique/+ | MB, La traduction homophonique, LP, 111 |

| | | | | |
|--|---|---|---------------------------|---|
| <i>Sue avec Marie, ma guenon ; Turbans, gibus et cors à vent tisse.</i> | [syavekmarimagəŋ ðtyrbãzibysekə:rav ãtis] – citation célèbre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | traduction homophonique/+ | MB, La traduction homomorphique, LP, 111 |
| <i>Ether à magnum allaite et ris Où se pique, tarée, la bohème.</i> | [etɛ:ramagnymalet eerijsəpiktareləbœm] – citation célèbre | jeu par allusion culturelle, jeu sur le potentiel | traduction homophonique/+ | MB, La traduction homomorphique, LP, 111 |
| <i>Les petits cris font les grands écrits.</i> | [kri] : [ekri] | rime, construction symétrique, fausse corresp. | locutions introuvables/+ | MB, Un aphorisme peut en cacher un autre, BO13, 266 |
| <i>Les petits honneurs font les grands bonheurs.</i> | [ɔnœ:r] : [bɔnœ:r] | rime, construction symétrique, fausse corresp. | locutions introuvables/+ | MB, Locutions introuvables, BO13, 266 |
| <i>La foi ne serait pas la foi si elle n'était la loi.</i> | [fwa] : [lwa] | rime, construction symétrique, fausse corresp. | locutions introuvables/+ | MB, Locutions introuvables, BO13, 266 |
| <i>Fou le borde. La melih (...) Fous le bordel, Amélie ! (...) Houle borde, lame l'if. (...) Houle borde, lame l'if.</i> | [fu-lə-bɔʁ-dɛ-la-me-li-ɔʁ-də-la-me-li-fu(t)-lə-(b)-lə-bɔʁ-də-lam-li-fu] | effet de boucle | cylindre phonétique /+ | PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 216 |
| <i>Fous le bordel, Amélie! (...) « Hors de l'a'mee! » (...) « l'y fout le b... » (...) le bord de lame, li-fou.</i> | [fu-lə-bɔʁ-dɛ-la-me-li-ɔʁ-də-la-me-li-fu(t)-lə-(b)-lə-bɔʁ-də-lam-li-fu] | effet de boucle | cylindre phonétique /+ | PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 203 |
| <i>Le bord de lame, li fou. (...) Borde l'ame ? Elis foule. (...) Hors de l'amee ! L'y fout le b...</i> | [fu-lə-bɔʁ-dɛ-la-me-li-ɔʁ-də-la-me-li-fu(t)-lə-(b)-lə-bɔʁ-də-lam-li-fu] | effet de boucle | cylindre phonétique /+ | PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 217 |

HOMOPHONIE

| | | | | |
|--|---|--|------------------------------|---|
| <i>Deux-là ? Mes lits ! Fous ! Le bord ! (...)</i> <i>Elle a mes lits « full board ».</i> | [fuləbɔːR] : [fulbɔːd] | effet de boucle | cylindre phonétique/+ | PF, JR, Hôtel de Sens, BO10, 218 |
| Que nos raies, montrées aux papelards, aient pété. Queneau (Raymond), très haut pape l'a répété. | [k(ə)nɔREMɔ̃ tREZOP aplaREPete] : [k(ə)nɔREMɔ̃ tREZOP aplaREPete] | effet de boucle + comise par association | homophonie/+ | LE, Les homomorphismes : Homophonies, ALP, 162 |
| <i>La dernière fois que je vous ai vue / Un manteau couvrirait votre beau corps nu. Corps nu : cornue.</i> <i>Beuh ! pourtant, si : quelle subtile alchimie !</i> | [kɔːRny] : [kɔRny] | effet de boucle + comise par association sém. | -/- | JB, Adieu Sidonie, 235 |
| <i>Le consul, content qu'on convie sa comptable au festin près des aubépines en fleurs, confesse que ses concombres, tels des cucurbitacées pourtant, ne sont pas d'une taille suffisante (...).</i> <i>Le consul, content qu'on con vie sa comp table au fes tin près des (z)aub é pines en fleurs, con fesse que ses con com bres, tels des cu cur bit acées pourtant, ne sont pas d'une taille suffisante (...).</i> | [kɔ̃syl] : [kɔ̃syl], [kɔ̃tã] : [kɔ̃tã], [kɔ̃vi] : [kɔ̃vi], [kɔ̃kɔ̃br] : [kɔ̃kɔ̃br] | jeu par substitution + effet comique | traduction homophonique/+ | LE, Textes à expurger, 5 |
| – (...) elle tourne de l'œil au sommet des puys. – Et puis ? | [pɥi] : [pɥi] | jeu par substitution, dialogue de sourds + effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 28 |
| <i>Je n'ai pas dit : je migre, mais : j'émigre.</i> | [ʒəmiːgR] : [ʒemiːgR] | jeu par substitution, dialogue de sourds + effet comique | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 214 |
| – Monsieur, je vous donne cette rose. Elle vient de Picardie. – Pique, hardi ! – Ho-ho, n'en jetez plus. | [pikardi] : pikardi] | jeu par substitution, dialogue de sourds + effet comique | -/- | JB, La Trinité, 64 |
| <i>La prochaine fois, pour réagir, on ne s'y prendra pas si tard !</i> – Cithare ? | [sitar] : [sitar] | jeu par substitution, dialogue de sourds + effet comique | -/- | JB, La Trinité 208 |

| | | | | |
|---|---|----------------------------------|---------------|---|
| <i>Dors, hémi-face au lacis d'eau Docile à sol, femme ire et d'eau</i> | [dɔ:remifasolalasið odɔsilasɔlfamiRedo] - gamme | jeu par substitution, ludique | homophonie /+ | GP, Aide-mémoires : Gamme, ALP, 265 |
| <i>L'un dit : Marr dit « mer ». Creux — dis-je— divan. Dreux dit : « Sam, Didi ? Manche ! »</i> | [lɛ̃dimardimerkrød izədivãdrødisamdi dimãf] – noms des jours | jeu par substitution, ludique | homophonie /+ | PB, Aide-mémoires : Les mois et les jours, ALP, 266 |
| <i>« 12 que tu sors ? », « 11 tord de rire », « 10 putez-vous »</i> | [du:zkətysɔ:rõ:ztor dərirdispytevu] - dialogues | jeu par substitution, ludique | homophonie /+ | O, Aide-mémoires : Comptines traditionnelles, ALP, 266 |
| <i>(...) Javert se souvient que Valjean lui a sauvé la vie (...)</i> | [kəvalzã] – nom propre | jeu par allusion, ludique | homophonie /+ | GP, La Vie mode d'emploi, 354 |
| <i>(...) Boriet-Tory boit du Château-Latour (...)</i> | [dyʃato] – nom propre | jeu par allusion, ludique | homophonie /+ | GP, La Vie mode d'emploi, 353 |
| <i>(...) une île est un espace clos de berges</i> | [klodbɛʁʒ] – nom propre | jeu par allusion, ludique | homophonie /+ | GP, La Vie mode d'emploi, 353 |
| <i>(...) Rouget de l'Isle était l'auteur du Chant du Départ (...)</i> | [dyʃã] – nom propre | jeu par allusion, ludique | homophonie /+ | GP, La Vie mode d'emploi, 353 |
| <i>(...) visiter Lucques et Tien-Tsin (...)</i> | [lyketʃɛn] – nom propre | jeu par allusion, ludique | homophonie /+ | GP, La Vie mode d'emploi, 353 |
| ONOMATOPÉE | | | | |
| <i>C'était pour, heu, pour quelque chose de, heu, d'urgent, (...) heu ?</i> | marque du doute | imitation, effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 46 |
| <i>(...) il faudrait avoir le pinceau de, euuh, Ingres, disons, le crayon de Flaubert, la plume de, euuh, Fragonard (...)</i> | hésitation | imitation, effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 119 |
| <i>Ha-ha, peut-être, heu-heu, accepterait-il, hi-hi, en effet, héhé</i> | rire | imitation, effet comique | -/- | JB, La Trinité, 56 |
| <i>Pour l'heure, quelques cui-cui rares et d'ailleurs inaccessibles, attireraient son attention vers la cime des arbres (...).</i> | cris d'animaux | imitation, authenticité | -/- | JB, Le rendez-vous chez François, BO11, 227 |

| | | | | |
|---|----------------------------|---|-----------------|--|
| (...) on l'avait en revanche surmonté d'un groupe vivant, mobile et pondérable, essentiellement composé d'une jeune vierge drapée dans un rideau de damas rouge; d'un singe savant répondant au nom de Toby, et qui répétait sans cesse : « Ekk, ekk, ekk », en battant du tambour (...) | cris d'animaux | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 10 |
| La moto fit vroom-vroom . | bruits d'objets | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 231 |
| Tout en bas, ça fait « plouf ». | bruits d'objets | imitation, authenticité | -/- | JB, Rouge Grenade, 132 |
| Ça barda. Ça castagna dans la cagna cracra. Ça balafra. Ça alla mal. Ah la la ! Splatch ! Paf ! Scratch ! Bang ! Crac ! Ramdam astral ! | bruits d'objets | imitation, expressivité, effet comique, caricatural | monovocalisme/+ | GP, What a man, ALP, 215 |
| –Pardonnez-moi, chomp-chomp , je ne sais pas tutoyer les femmes (...). –Ne vous excusez pas, glou-glou , moi, c'est parce que j'ai l'habitude (...). –Il me semble que, crouch-crouch , on ne se dit pas les mêmes choses en tu et en vous. | sons du boire et du manger | imitation, effet comique, caricatural | -/- | JB, Adieu Sidonie, 216 |
| MIMOLOGIE | | | | |
| (...) ze zouerai du violone (...) | zézaïement | imitation, authenticité | - | GP, La vie mode d'emploi, 573 |
| – Six grès que z'ai ! | zézaïement | imitation, rime, effet comique | alphabétisme/- | GP, Les horreurs de la guerre, LP, 110 |
| Oooh, dit l'alchimiste devenu soudain pâle et bègue, un cheche, un vaval... un cheval... (...) | bégaïement | imitation, authenticité | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 139 |
| (...) d'un embrigadement co,co, collectif (...) | bégaïement | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 193 |
| (...) une femme en automobile avec avec un pantalon de daim un chandail de tergal roulé des des chaussures (...) | bégaïement | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 109 |

| | | | | |
|--|---|--|------------------------------|---|
| <i>Aie peussiud a peusseunn ouise enn equestrimeli longue naique hou ouase ouaireng a sôft failt hete tremmd ouise bréde ennstaide ov rébeune.</i> | [aipøsiydapøscœwi zenekæstriəlilõ:gne kuwazwerẽgasoftfe ltætræmdwizbredẽs tedovrebœn] | imitation, authenticité, effet comique | traduction homophonique/+ | HM, A Raymond Queneau : For zeu french, BO4, 69 |
| <i>Esquiouze euss, dit le campeur mâle, <u>mà</u> wie sind lost.</i> | [eskiuzsmavisẽdlost] | imitation, authenticité, effet comique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 18 |
| <i>Sanx, dit-il, et à rivedertchi.</i> | [sãksearivederʃi] | imitation, authenticité, effet comique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 22 |
| <i>Z'ai nom Zénon. Au zénith un zeste de zéphyr faisait zézayer le zodiaque.</i> | [z] | imitation, contournement de la contrainte | tautogramme/- | JL, Tautogramme, LP, 113 |
| PROCÉDÉS OPÉRANT SUR LA STRUCTURE MORPHOSÉMANTIQUE DES MOTS | | | | |
| OPÉRATIONS MÉTAPLASMATIQUES | | | | |
| PATAQUÈS | | | | |
| <i>À moi-z-aussi, il m'a parlé</i> | par prothèse, liaison excessive | imitation, authenticité, effet caricatural | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 51 |
| <i>(...) j'ai z'énormement réfléchi (...)</i> | par prothèse, liaison excessive | imitation, authenticité, effet caricatural | -/- | JB, Adieu Sidonie, 70 |

| | | | | |
|---|-------------------------------|--|-----|---------------------------|
| <i>Maintenant... je mdemande si... je mdemande... Enfin quoi, elle s'appelle bien Lamélie ?</i> | par syncope, économie lang. | imitation, authenticité, effet caricatural | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 79 |
| <i>Hé là, hé, là, pas si vite, siouplaît, fit l'autre avec un frémissement d'horreur.</i> | par syncope, économie lang. | imitation, authenticité, effet caricatural | -/- | JB, Adieu Sidonie, 177 |
| <i>Ptêt' ben qu'oui, ptêt' ben qu'non, prenez garde !</i> | par syncope, économie lang. | imitation, authenticité, effet caricatural | -/- | JB, Adieu Sidonie, 109 |
| <i>Ils payèrent, remercièrent, sourirent, dirent « salut », et repartirent du côté de Vert-Menthe, ousqu'ils pensaient que J. B. s'en était allé.</i> | par syncope, économie lang. | imitation, authenticité, effet caricatural | -/- | JB, Adieu Sidonie, 97 |
| <i>– 'Cune idée.</i> | par aphérèse, économie lang. | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 120 |
| <i>– 'erci, lui fut-il répondu, à peu près uniformément.</i> | par aphérèse, économie lang. | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 154 |
| <i>Dans la chapelle suivante, la figure d'un loup aux yeux de diamant noir rappelait l'aventure miraculeuse d'une petite fille, appelée Clotilde Zinner, qui, un jour, dans les bois, exétéra.</i> | par permutation des consonnes | imitation, authenticité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 137 |
| <i>Que si, un jour, vous sentez la nécessité de, exétéra, il sera bien temps de vous y mettre.</i> | par permutation des consonnes | imitation, authenticité | -/- | JB, La Trinité, 185 |
| MALPROPRISME | | | | |
| <i>(...) primo, il est vigneron dans la plaine de Gassin; deuxio, il est un vieil ami de Martin Clément (bien qu'il l'ait un peu perdu de vue depuis quelques mois); troisio, il a trouvé tout à fait remarquable la conférence du matin; quarto, je ne sais plus.</i> | par formation pseudosavante | effet comique | -/- | JB, Rouge Grenade, 189 |
| <i>Primo : il y a donc des gens qui écrivent « pour anmiélé Imond »? Je trouve ça stupéfiant. Deuxio : de quel monde s'agit-il? Tout le monde ne s'emmielle, ni se distrait de</i> | par formation pseudosavante | effet comique | -/- | JB, Rouge Grenade, 126 |

| | | | | |
|--|-----------------------|--|--------------|----------------------------|
| <i>la même façon. Troisio : puisque je suis mon lecteur préféré, il va nécessairement s'agir des lecteurs qui me ressemblent.</i> | | | | |
| <i>Je somme iroquoise, dit-elle, et je m'en flatton.</i> | par inadadaptation SV | effet comique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 38 |
| <i>Je préférons l'eau pure.</i> | par inadadaptation SV | effet comique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 21 |
| NÉOLOGISME | | | | |
| <i>Des membres ultramatinaux d'un club sportif pratiquent l'aviron.</i> | préf. ultra- +Adj. | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 141 |
| <i>Mais il n'y trouva nul occupant, hormis Albin qui baignait dans son sang, archimort.</i> | préf. archi- +Adj. | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | lipogramme/- | GP, La disparition, 191 |
| <i>Simon l'antiloquace fit hou-hou dans ses mains et partit au galop vers la limite de la forêt.</i> | préf. anti- +Adj. | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | -/- | JB, Adieu Sidonie, 116 |
| <i>Je vous prie de m'excuser, je vais continuer ma promenade antéprandiale dont je n'ai pas achevé le circuit.</i> | préf. anté- +Adj. | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 29 |
| <i>Tory (...) se consacra avec une noble ostentation aux pauvres ex-futurs réfugiés.</i> | préf. ex- +Adj. | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | -/- | JD, Zinga huit, 197 |

| | | | | |
|--|---|--|-----|----------------------------|
| <i>J'avais le pressentiment que je la reverrais. Je veux dire : j'ai le post-sentiment que j'avais le pressentiment, exétéra.</i> | préf. post- + S | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | -/- | JB, Adieu Sidonie, 192 |
| <i>(...) ainsi, l'on rencontre des co-amoureux.</i> | préf. co- +S | nuance sém., effet caricatural, dissonance due à la base | -/- | JB, La Trinité, 13 |
| <i>Cela ne ferme point la porte aux substantifs et aux verbes, si besoin est: oulipoter, oulipotifier, oulipotouiller, oulipotence, oulipoture, oulipotume, oulipotation, processus oulipotif (...)</i> | suff.-oter+ Acronyme suff.-ouiller +Acronyme suff.- ifier+Acronyme | extension de la famille de mots, changement de fonction | -/- | JB, Genèse de l'Oulipo, 68 |
| <i>(...) processus oulipotif (...)</i> | suff.-if+Acronyme | extension de la famille de mots, changement de fonction | -/- | JB, Genèse de l'Oulipo, 68 |
| <i>D'oublier et de rêver. Oublier oubliable, rêver le rêvable, occupations bien vulgaires en définitive, et bien faciles, au sein d'une cathédrale la plus belle du monde, au son d'une musique la plus émouvante du monde.</i> | suff.-able+V | changement de fonction, par analogie au schéma | -/- | JB, La Trinité, 195 |
| <i>Le désespoir, fî donc, ce désespoir-là, annovigintien mais impérissable, vous ne savez pas ce que vous dédaignez.</i> | suff.-ien+GAdj. | économie lang., changement de fonction | -/- | JB, La Trinité, 67 |
| <i>Nous commençons à deviser collégiennement, sur, mettons sur le dernier film de Bergman (Ingmar, pas Ingrid), lorsque s'approcha de nous le grand David.</i> | suff. -ment+Adj. | économie lang., changement de fonction | -/- | JB, La Trinité, 177 |
| <i>Cela ne ferme point la porte aux substantifs et aux verbes, si besoin est: oulipoter, oulipotifier, oulipotouiller, oulipotence, oulipoture, oulipotume, oulipotation, processus oulipotif (...)</i> | suff.-ence+ Acronyme suff.-ure +Acronyme suff.- ume+Acronyme, | extension de la famille de mots | -/- | JB, Genèse de l'Oulipo, 68 |

| | | | | |
|--|-------------------------|---|--------------------|--|
| | suff.- tion+Acronyme | | | |
| <i>Autre point : cette année est une année Olympiades. Et pourquoi pas OuLiPiades ?</i> | suff.-ade+ Acronyme | extension de la famille de mots, jeu paronym. | -/- | JB, Genèse de l'Oulipo, 231 |
| <i>La victoire d'Irène, sanctionnant sa défaite, avait déterminé des rapports quelque peu tendus entre les deux challengeresses.</i> | suff.-esse+ emprunt | formation du fém. | -/- | JB, Rouge Grenade 155 |
| <i>Le conte profite de l'occasion qui lui est fournie pour s'élever une fois de plus avec vigueur contre le hérissonicide, dont se rendent coupables les automobilistes sur les routes de France.</i> | suff.-cide+ mot sav. | dénomination | X prend Y pour Z/- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO7, 135 |
| <i>(...) sillon lacunal (...)</i> | suff. alternative | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 128 |
| <i>(...) d'importants stocks archivaux m'informant sur ma filiation (...)</i> | suff. alternative | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 245 |
| <i>Puis, tout à coup, ainsi qu'un baudruchon lâchant son gaz sous l'action d'un dard l'incisant (...)</i> | suff. alternative | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 299 |
| <i>(...) dans un patois balkanais (...)</i> | suff. alternative | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 174 |
| <i>Il apprend le galoubiou.</i> | suff. alternative | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie,66 |
| <i>– Ainsi, vous jouez du galoubiou ? dit Simon à Stéphane. On prétend que c'est un instrument ingrat ?</i> | suff. alternative | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie,68 |
| <i>C'est un peu comme le galoubiou.</i> | suff. alternative | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie,70 |
| <i>((...)) provoquant ainsi l'implosion, la titubation ou la patatration du ballon) mais tout fut vain.</i> | suff., dérivation | renomination, contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 152 |
| <i>(...) il n'a jamais connu qu'un but : assouvir sa vindication, accomplir son talion dans la mort (...)</i> | suff., dérivation | renomination, contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 246 |

| | | | | |
|--|---|---|--------------|----------------------------|
| <i>N'avais-tu pas, toi aussi, ton protagon dans Don Juan ?</i> | dériv.inverse | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 203 |
| <i>Vous attachez trop de prix à vos petites obsessions-ambitions-opérations. Vous prenez tout à tout le monde.</i> | comp. S+S+S | dénomination, harmonie | -/- | JB, La Trinité, 184 |
| <i>(...) que tout le monde sorte, croyants et incroyants, croquants et claquedents, pour le croquemitaine que je suis, croquemignon, croqueminette.</i> | comp.V+S | dénomination, extension de la famille de mots, jeu paronym. | -/- | JB, La Trinité, 225 |
| <i>Ce fut pour apprendre le départ matinocrépusculaire de sa dame de cœur, dans la petite Spring Siata, et vers une direction inconnue.</i> | comp.S+Adj. (mod.orth.) | économie lang. | -/- | JB, Adieu Sidonie, 22 |
| <i>Remarque bien que cette situation reprend le cas, très intéressant des prophéties par posticipation.</i> | comp. par subst. préf.[anti-] > [post-] | dénomination | -/- | JB, Adieu Sidonie, 58 |
| <i>C'est du rapt ! de l'adulte-nappigne !</i> | comp. par subst. empr.[kid] > [adulte] (+mod.orth.) | dénomination | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 249 |
| <i>– Des trimelles ?</i> | comp. par subst. syll.[ju] > [tri] (+mod.orth.) | dénomination | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 128 |
| <i>Et autres prouverbes de vaste salaison issus du fin fond aussi faux que lorique de la sapience île de françoëse.</i> | comp. par subst. syll.[pru] > [prɔ] | dénomination, allusion paron. | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 35 |
| <i>(...) ce devait être un spectacle à la fois ridicule et touchant, ridichant-toudicule.</i> | comp. par subst. syll. entre deux Adj. ABC et DE > ABE - DBC | dénomination | -/- | JB, La Trinité, 69 |
| <i>Le duc se promenait à cheval dans la forêt, silentaire et solicieux.</i> | comp. par subst. syll. entre deux Adj. ABC et DE > ABE – DBC | dénomination | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 160 |

| | | | | |
|---|--|-----------------------------------|--------------|--|
| <i>–Je sommes iroquoise, dit-elle, et je m’en flattons. (...)</i> <i>–pauvre oiselle, pauvre iroquoiselle même, ce que vous vous gourez, monsieur ! ce que vous vous gourez !</i> | mot-val. ABC’ + CD > ABC’D | dénomination | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 38-39 |
| <i>Encore un rapport entre cheval et alchimie. La chevalchimie.</i> | mot-val. AB’ +BCD > B’CD | dénomination | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 260 |
| <i>(...) processus oulipotif, voire oulipositif (...)</i> | mot-val. ABC+DEA>DEAB C | dénomination | -/- | JB, Genèse de l’Oulipo, 68 |
| <i>Et ces cinq mots constituaient une affirmation autant qu’une interrogation, quelque chose qui pourrait être défini comme, peut-être, une interrimation.</i> | mot-val. ABCDE + FGHE > ABC’HE | dénomination | -/- | JB, Adieu Sidonie, 189 |
| <i>De toute façon, c’était trop tard. Le poids de mes désirs, longtemps accumulés, avait déjà fléchi ma colonne vertébro sentimentale.</i> | mot-val. ABC’’ + DEFC’ > AB[bRO]DEFC’ | dénomination | -/- | JB, La Trinité, 30 |
| <i>Plus loin, Raymond déplaçait sa serviette en reniflant discrètement la brouchtouaille.</i> | mot-val. | création ludique, surprise | -/- | JB, Rendez-vous chez François, BO11, 228 |
| <i>(...) les borogoves, Shoggoth, la parpue, Garap, brouchtouaille (...)</i> | mot-val. | création ludique, surprise | -/- | FC, La voie du troisième secteur, BO45, 171 |
| <i>Je viendrai passer tous mes ouiquinades chez toi, tiens.</i> | composition AB+CDE>AB’[i]E (mod.orth.) | dénomination | -/- | JB, Rouge Grenade, 198 |
| <i>(...) tant qu’il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription (...)</i> | déformation, fausse coupe, tronc. par aphérèse | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 309 |
| <i>(...) qu’il s’agissait d’un gars maniant la provocation pour pouvoir un instant plus tard nous stourbir un coup fatal (...)</i> | déformation, fausse coupe, tronc. par aphérèse | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 273 |
| <i>(...) abolissait la voix dans la maldiction d’un gargouillis strangulant.</i> | déformation, fausse coupe, tronc. par syncope | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 129 |

| | | | | |
|--|---|---|--------------|----------------------------|
| (...) <i>l'arcan</i> du savoir qui conduit au Nirvâna. | déformation, fausse coupe, tronc. par apocope | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 145 |
| <i>un instinct aussi constant qu'infantin (ou qu'infantil)</i> | déformation, fausse coupe, tronc. par apocope | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 310 |
| <i>J'allai dans l'iving room où Augustus finissait sur un fruit sa collation du soir</i> | déformation, fausse coupe, tronc. par apocope | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 141 |
| <i>Ne néologise pas toi-même : c'est là privilège de duc.</i> | conversion, S >V | économie lang., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 42 |
| <i>Le sire de Ciry n'a qu'à bien se tenir : je le calembourderai de telle façon qu'il en perdra sa morgue.</i> | conversion, S >V | économie lang., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 147 |
| <i>Et comment nomadez-vous ? demanda Cidrolin. A pied, à cheval, en voiture ? en hélico, en vélo, en auto ?</i> | conversion, S >V | économie lang., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 21 |
| <i>Ils s'assirent en rond à l'autre bout de la dépression et avalèrent des sans-ouïehes, en inventoriant, avec des ha !, le contenu de leurs boîtes.</i> | conversion, Interj. >S | économie lang., expressivité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 154 |
| <i>Devant le portillon de la clôture, Cidrolin voit s'effacer peu à peu toute cette activité fait diverse.</i> | conversion, Scomp.>Adj. | précision, économie lang. | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 270 |
| <i>L'abbé Biroton n'eut pas plutôt itamissaesté que le duc d'Auge l'entraîna sur le baile et lui dit (...)</i> | conversion, phrase>V | économie lang., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 40 |
| <i>Ce n'étaient que les maigres approches d'un corps alourdi par l'énerverment ou la mélancolie; le tu-me-plais au passage (...)</i> | conversion, syntagme>S | précision, création ludique | -/- | JB, La Trinité, 21 |
| <i>Arthur Wilburg Savorgnan souffrait d'un fort migrain.</i> | conversion, mod. du genre | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 219 |
| (...) <i>lui garantissant pour un futur proximal l'incisif rasoir du grand Guillotin.</i> | conversion, mod. du genre | contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 101 |
| (...) <i>le passant fit un bond en arrière tandis que grinçaient des freins de houatures.</i> | néographisme, mod. orth. | simplification ortho., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 28 |

| | | | | |
|---|--|--|-----------------|----------------------------|
| <i>(...) je dérive du bas-latin mucare un vocable bien françoué selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques.</i> | néographisme, mod. orth. | simplification ortho., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 42 |
| <i>La physique nioutonienne nous a permis de rejeter ces superstitions quelque peu matérialistes.</i> | néographisme, mod. orth. | simplification ortho., création ludique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 205 |
| <i>Tout ce joyeux monde (...) se mit à exécuter d'indescriptibles et navrantes clouneries.</i> | néographisme, mod. orth. | simplification ortho., création ludique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 11 |
| <i>Et les médélènes qe je trempe dens le thé (...)</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalimse/+ | GP, Les Revenates, 62 |
| <i>Flegmement, je prends quelqe chèze (...)</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalimse/+ | GP, Les Revenates, 59 |
| <i>(...) l'extrêmeeté de ses feengers (...).</i> | néographisme, mod. orth. +adaptation des emprunts | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 126 |
| <i>(...) et terreoble Retrètes de l'Empeere (...).</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 123 |
| <i>Certes, je le sé, c'est leebrement qe se leeqeede l'Edeepe (...).</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 113 |
| <i>C'est être déceedement débeele, reprend Hélène (...).</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 129 |

| | | la contrainte | | |
|---|--|---|-----------------|----------------------------|
| (...) <i>c'est bête et c'est treeste...</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 137 |
| <i>Ce n'est enchevêtré de dénecher les clefs ;</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 138 |
| (...) <i>de ses feengers experts encercle un membre frêle de l'Evêque.</i> | néographisme, mod. orth. +adaptation des emprunts | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 97 |
| <i>Bérenghère m'entre ses feengers dans le Q.</i> | néographisme, mod. orth. +adaptation des emprunts | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 112 |
| (...) <i>c'est vrément chercher l'échec et se mettre le feenger dans l'eye !</i> | néographisme, mod. orth. +adaptation des emprunts | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 127 |
| <i>Je l'hême, certes, je l'hême, beggeye Thérèse, et même je l'hémé dès cet enlèvement échevelé !</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 29 |
| <i>C'est célèbre dès l'extrême - Renaissance (...)</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 102 |
| <i>Certes, mets je le décèle ézément (...)</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 138 |

| | | la contrainte | | |
|---|-----------------------------|---|-----------------|----------------------------|
| <i>Mets fêtes-les tère Chef, fêtes-les tère !</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 129 |
| <i>Mets c'est vré, fêt l'Evêqe.</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 123 |
| <i>(...) venez m'èder !</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 103 |
| <i>(...) j'éjéQle tellement frénéteeqement (...).</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenates, 123 |
| <i>sens cesser de me lécher les testeeQles (...).</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenates, 112 |
| <i>Let's see répleeque (...) l'Evêqe.</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenates, 96 |
| <i>(...) demandez et j'exéQte.</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenates, 116 |
| <i>Teek tek, teek tek, le temps se trène.</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 128 |
| <i>C'est presqe ézé de déceler les epertements de</i> | néographisme, | mod. orth. par | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, |

| | | | | |
|--|---|---|-----------------|---|
| <i>Bérengère.</i> | mod. orth. | allusion paronym., contournement de la contrainte | | 137 |
| <i>ce n'est chez elle préblème de vêtements.</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 91 |
| <i>Le rez-de-chessée n'est éclairé (...).</i> | néographisme, mod. orth. | mod. orth. par allusion paronym., contournement de la contrainte | monovocalisme/+ | GP, Les Revenantes, 75 |
| <i>(...) le déficit de la Sécurité Sociale. Il a fallu prendre des mesures ; mais Monsieur ne cotise peut-être pas à la éssesse ?</i> | néographisme, transcript. d'acronyme | création ludique | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 124 |
| <i>Remarquez qu'il n'y a pas que l'achélème,</i> | néographisme, transcript. d'acronyme | création ludique | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 78 |
| <i>Les céhéresses cernaient maintenant le châtaiu</i> | néographisme, transcript. d'acronyme | création ludique | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 53 |
| <i>On avala des sans-ouiches prudemment acquis auparavant, mais auxquels trois heures de canicule automobile avaient prêté un goût de moleskine (...)</i> | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie, 30 |
| <i>Moroses, les Simon mâchèrent des sandouiches rassis sans descendre de voiture.</i> | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie, 97 |
| <i>(...) une grande marque de bloudjinzes (...)</i> | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | à-peu-près | JB, Sept à-peu-près à la façon de Georges Perec, BO23, 106) |
| <i>– (...)Crois-moi, achète-lui une tévé (...). – Tu as fait un chopin, dit Sigismonde à Cidrolin.</i> | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 219 |
| <i>Je pensais à votre prestige... à votre standigne...</i> | néographisme, adaptation des | création ludique, surprise | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 149 |

| | | | | |
|---|---|---|------------------------|---|
| | emprunts | | | |
| (...) <i>spiqueur</i> dans une station de radio clandestine (...) | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie, 12 |
| – <i>On attend l'essence de fenouil, dit la fille sans bouger.</i> – Ouell, ouell. | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 20 |
| (...) <i>c'est lui qui me guida vers les autres lieux</i> eup-tou-déite « dans le vent », comme l'on disait encore (...) | néographisme, adaptation des emprunts | création ludique, surprise | -/- | JB, La Trinité, 177 |
| <i>Leur mission était simple : elle consistait à</i> interviewer tous les pompistes de chaque route | néographisme, adaptation des emprunts + suff. | création ludique, surprise | -/- | JB, Adieu Sidonie, 67 |
| U.N.E.S.C.O - Unifying Numerical Extractor and Spying clock Organism | détournement, déchiffrement du sigle | création ludique, surprise | cylindre syllabique /- | PF, JR, L'Hôtel de Sens, BO10, 199 |
| – N.d.D. jura Ottaviani, nous accourons. | siglaison | création ludique, surprise, contournement de la contrainte | lipogramme/+ | GP, La disparition, 136 |
| OPÉRATIONS BASÉES SUR LA RESSEMBLANCE ET LA DISTINCTION | | | | |
| DIAPHORE | | | | |
| <i>Il y a longtemps que cela me trotte par la tête. Comme le</i> reste, du reste. Trop de choses me trottent par la tête, aucune ne s'arrête jamais. | S-Loc.adv. | ambiguïté, martèlement | -/- | JB, Adieu Sidonie, 81 |
| <i>Le conte conte pour vous.</i> | S-V | ambiguïté, martèlement | X prend Y pour Z/ - | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 33 |

| ANNOMINATION | | | | |
|--|-----------------------------|-------------------------------|--------------------|---|
| <i>Au passage, la fréquence des bens de Bens est mise en doute.</i> | Adv.-Npr. | martèlement, effet comique | -/- | NA, Le dernier compte rendu, BO42, 129 |
| POLYPTOTE | | | | |
| <i>En attendant, j'attendis. Et, pour attendre, je me livrai à l'étude des coutumes locales sous la haute direction de mon vieil ami Jean-André.</i> | différentes formes verbales | intensification, expressivité | -/- | JB, La Trinité, 177 |
| <i>les femmes (...) celles qu'on peut sauter, celles qu'on doit avoir sautées, celles qu'on ne sautera jamais (...).</i> | différentes formes verbales | vigueur, expressivité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 17-18 |
| <i>Demain, il va encore crier parce que je n'aurai pas assez dormi. Tant pis, je dormirai dans la voiture. Cependant, ce serait bien si je dormais un peu. Il faut que je dorme. Dormons.</i> | différentes formes verbales | vigueur, expressivité | -/- | JB, Adieu Sidonie, 81 |
| DÉRIVATION | | | | |
| <i>(...) les spectateurs font partie du spectacle.</i> | S-S | martèlement, effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 14 |
| <i>Le camp de campagne pour les campeurs, s'il vous plaît ?</i> | S-S | martèlement, effet comique | -/- | RQ, Les fleurs bleues, 37 |
| <i>(...) que peuvent entreprendre des personnes sensées dans une affaire insensée (...)</i> | Adj.-Adj. | martèlement, effet comique | -/- | JD, Zinga Huit, 141 |
| <i>Ce conte est pour une sauterelle particulière particulièrement.</i> | Adj.-Adv. | martèlement, effet comique | X prend Y pour Z/- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 33 |
| <i>(...) il me semble que les obsessions sont de vieux boutons boutonneux de l'adolescence qui, au lieu de percer, se sont résorbés et poursuivent une médiocre existence de parasites internes.</i> | S-Adj. | martèlement, effet comique | -/- | JB, La Trinité, 18 |
| <i>(...) il y a dans ce conte des énigmes énigmatiques.</i> | S-Adj. | martèlement, effet | X prend Y pour Z/- | JR, La princesse Hoppy |

| | | | | |
|--|---------|----------------------------|--------------------|---|
| | | comique | | ou Le conte du Labrador, BO2, 31 |
| <i>(...) un ouragan plus obscur que l'obscurité même (...)</i> | Adj.-S. | martèlement, effet comique | -/- | JB, Adieu Sidonie, 101 |
| <i>Je m'aperçus alors de toute la différence qui sépare une épouse d'une maitresse (même quand il ne s'agit pas d'une épouse légalement épousée (...))</i> | S-Adj. | martèlement, effet comique | -/- | JB, La Trinité, 102 |
| <i>La seconde réussite n'est pas réussie.</i> | S-Adj. | martèlement, effet comique | -/- | RQ, Les Fleurs bleues, 244 |
| <i>Ceux pour qui conte le conte s'ils écoutent le conte qu'ils en soient remerciés. Les remerciements sont dans le conte.</i> | V-S. | martèlement, effet comique | X prend Y pour Z/- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 33 |
| <i>anticipations mais n'anticipons pas.</i> | S-V. | martèlement, effet comique | X prend Y pour Z/- | JR, La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador, BO2, 32 |

ANNEXE 2

| <i>TEXTE SOURCE</i> | | | | <i>TEXTE CIBLE</i> | | | |
|---|---|---|--------------------------|---|---|---|------------------------------|
| Item | Figure | Effet | Source de citation | Item | Figure | Effet | Source de citation |
| TRANSFERTS | | | | | | | |
| <i>Puis Raymond Quinault qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ourvoir.</i> | paronomase <i>in abs.</i> et déformation orthographique | jeu par allusion au nom propre | La disparition, 90 | <i>Zaś Raymond Quinault uwypuklił chaotyczną, choć z zasady pozytywną więź łączącą adwokata z Ourvoir (...).</i> | paronomase <i>in abs.</i> et déformation orthographique | jeu par allusion au nom propre + étranger | Zniknięcia, 99 |
| <i>(...) vingt-trois chants du grand LiPo.</i> | néographisme, aphérèse | jeu par allusion au nom propre | La disparition, 146 | <i>(...) dwa tuziny hymnów mistrza Li-Po (...).</i> | néographisme, aphérèse | jeu par allusion au nom propre + étranger | Zniknięcia, 162 |
| <i>(...) une grande aquarelle (...) signée U.N. Owen (...).</i> | paronomase <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre étranger | La Vie mode d'emploi, 92 | <i>(...) duża, sygnowana U.N. Owen, akwarela (...)</i> | paronomase <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre étranger | Życie instrukcja obsługi, 92 |
| <i>Pardon du jargon (...)</i> | assonance | rime | La disparition, 53 | <i>Pardon, to taki żargon (...)</i> | assonance | rime | Zniknięcia, 59 |
| <i>L'ami d'Anton Voyl avait pour nom Amaury Conson.</i> | paronomase <i>in abs.</i> | jeu allusion lexicale | La disparition, 59 | <i>Znajomy Antona Voyla nazywał się Amalryk Conson.</i> | -/ copie directe + l'adaptation au paradigme de flexion | - | Zniknięcia, 67 |

| | | | | | | | |
|---|---------------------------|--|--------------------------|---|------------------------------------|--------|------------------------------|
| (...) <i>doit résoudre une énigme (...)</i> : Quelle est la menthe qui est devenue tilleul ? <i>que surmonte le chiffre 6 désigné artistiquement.</i> | homophonie <i>in abs.</i> | jeu par allusion culturelle | La Vie mode d'emploi, 29 | (...) <i>winien rozwiązać (...)</i> zagadkę : Quelle est la menthe qui est devenue tilleul ? <i>nad którą widnieje artystycznie wyrysowana cyfra 6.</i> | -/ copie directe + note éditoriale | - | Życie instrukcja obsługi, 29 |
| TRADUCTION ISOMORPHE | | | | | | | |
| <i>On s'attaquait aux bambins qu'on faisait bouillir dans un chaudron, aux savoyards qu'on brûlait vifs, aux avocats qu'on donnait aux lions, aux franciscains qu'on saignait à blanc, aux dactylos qu'on gazait, aux mitrons qu'on asphyxiait,</i> | homéoptote | rythme | La disparition, 14 | <i>Wylapywano maluchów i gotowano ich ciała w kotłach, kominiarzy palono na żywca, adwokatami karmiono lwy, franciszkanom upuszczano krwi, maszynistki gazowano, młynarzy duszono (...)</i> | homéoptote | rythme | Zniknięcia, 18 |
| <i>On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait.</i> | homéoptote | rythme, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 14 | <i>Grabiono, gwałcono, szlachtowano. Co gorsza: ponizano, zdradzano, mataczono.</i> | homéoptote | rythme | Zniknięcia, 18 |
| (...) <i>ça fondait sur lui, dans lui, ça bourdonnait tout autour Ça l'opprimait. Ça</i> | homéoptote | rythme, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 22 | (...) <i>coś topiło się w nim, tajało, bzycało dookoła. Przytłaczało go to.</i> | homéoptote | rythme | Zniknięcia, 26 |

| | | | | | | | |
|--|--|--|---------------------|--|--|--|-----------------|
| <i>l'asphyxiait.</i> | | | | <i>Dusiło.</i> | | | |
| (...) <i>n'oubliant ni distributions, ni involutions, ni convulsions (...)</i> | homéotéleute (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 62 | (...) <i>uwzględniając badania dystrybucji, inwolucji, konwolucji (...)</i> | homéotéleute (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | Zniknięcia, 70 |
| (...) <i>passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation.</i> | homéotéleute (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 310 | (...) <i>pasję do kumulacji, nasycania, naśladowania, cytowania, translacji, do automatyzacji.</i> | homéotéleute (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | Zniknięcia, 318 |
| (...) <i>ainsi fut battu, archibattu l'Archiduc.</i> | néologisme, préfixation | nuance sém., effet caricatural | La disparition, 47 | (...) <i>Arcyksiążę został pokonany, arcypokonany.</i> | néologisme, préfixation | nuance sém., effet caricatural | Zniknięcia, 53 |
| (...) <i>hormis Albin qui baignait dans son sang, archimort.</i> | néologisme, préfixation | nuance sém., effet caricatural | La disparition, 191 | (...) <i>tylko Albin, broczący krwią, arcysztywny.</i> | néologisme, préfixation | nuance sém., effet caricatural | Zniknięcia, 202 |
| (...) <i>lunapar ultrachic.</i> | préfixation | nuance sém., effet caricatural | La disparition, 33 | (...) <i>arcykunstowny lunapar.</i> | néologisme, préfixation | nuance sém., effet caricatural | Zniknięcia, 40 |
| (...) <i>pas murs du tout pour l'automancipation (...)</i> | néologisme, préfixation | nuance sém. | La disparition, 175 | (...) <i>brak gotowości do samomancypacji.</i> | néologisme, préfixation (+adaptation du préfixe) | nuance sém. | Zniknięcia, 187 |
| (...) <i>l'on spiqua anglich.</i> | mimologie, adaptation néographique orthographique et grammaticale des emprunts | imitation, authenticité, effet comique | La disparition, 268 | (...) <i>spikać w Inglisz.</i> | néologie : adaptation néographique orthographique et grammaticale des emprunts | imitation, authenticité, effet comique | Zniknięcia, 280 |
| (...) <i>un cadran muni d'un aimant qu'animait la vibration d'un rotor (...)</i> | allitération | harmonie imitative | La disparition, 23 | (...) <i>na tarczy z wskazówką wprawianą w ruch wibracją wirnika</i> | allitération | harmonie imitative | Zniknięcia, 27 |

| | | | | | | | |
|---|---|--|---------------------------|--|---|--|-------------------------------|
| <i>Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic !</i> | paronomase <i>in praes.</i> | jeu par allusion culturelle, expressivité | La disparition, 89 | <i>Och, Moby Dicku! Och mój ty Bicu!</i> | paronomase <i>in praes.</i> | jeu par allusion culturelle, expressivité + nuance | Zniknięcia, 98 |
| <i>Tham Douli portant les authentiques tracteurs métalliques (...)</i> | homophonie <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre | La Vie mode d'emploi, 252 | <i>Tham Douli posługujący się autentycznymi metalowymi traktorami (...)</i> | homophonie <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre + dist.cult. | Życie instrukcja obsługi, 352 |
| <i>(...) froçant le coffre-fort de la Chase Manhattan Bank</i> | paronomase <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre | La Vie mode d'emploi, 353 | <i>włamującego się do sejfu w Chase Manhattan Bank</i> | paronomase <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre + dist.cult. | Życie instrukcja obsługi, 353 |
| <i>Un son faisait bruit, un parfum parfumait.</i> | dérivation | martèlement, effet comique | La disparition, 37 | <i>Dźwięki dźwięczały, zapachy pachniały.</i> | dérivation | martèlement, effet comique, double | Zniknięcia, 44 |
| <i>(...)Anamous et Pamplenas</i> | néologisme : composition par substitution | dénomination | La Vie mode d'emploi, 95 | <i>(...) Anafrut i Grejpnas</i> | néologisme : composition par substitution | dénomination | Życie instrukcja obsługi, 95 |
| TRADUCTION HOMOMORPHE | | | | | | | |
| <i>On noya dans l'alcool un pochard, dans un formol un potard, dans un gas-oil un motard.</i> | homéotéleute, (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 14 | <i>Wrzucono żulika do żytniówki, hutnika do surówki, hydraulika do kranówki.</i> | homéotéleute (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | Zniknięcia, 18 |
| <i>Solution (ou pardon, ou compassion) (...)</i> | homéotéleute, (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 133 | <i>Wynik (lub unik albo zanik) (...)</i> | homéotéleute (subst.) | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | Zniknięcia, 149 |
| <i>Au fur qu'il grandissait, Aignan s'adaptait, s'affinait, approfondissait son savoir, fortifiait sa</i> | homéoptote | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | La disparition, 45 | <i>Dorastając, Aigan męźniał, bystrzał, mądrzał, umacniał swój światopogląd</i> | homéoptote | rythme, rime, la mise en valeur d'autres figures | Zniknięcia, 51 |

| | | | | | | | |
|--|---------------------------|---|---------------------|--|--|--|-----------------|
| <i>vision (...).</i> | | | | (...). | | | |
| (...) <i>l'opposition criblait d'insultants lazzi, d'infamants brocards, d'avilissants jurons (...)</i> | homéotéleute (adj.) | rythme, rime | La disparition, 12 | (...) <i>opozycja plugawo szydziła, szorstko kpila i grubiańsko drwila (...)</i> | homéoptote | rythme, rime | Zniknięcia, 16 |
| <i>Puis il aplatit tour à tour un dindon dodu (dont Didon dina dit-on du dos), un chat bichon à poil ras (...)</i> | allitération, assonance | rythme, cacophopnie, jeu par allusion cult. | La disparition, 225 | <i>Po czym potracił z rzędu: kaczkę (co żyła nieopodal krzaczka), zającą (co z kaczkki zrobił się), czarną krowę w kropki bordo (co gryzła trawę kręcąc mordą) (...)</i> | allitération | rythme, cacophopnie, jeu par allusion cult. – adapt. | Zniknięcia, 239 |
| <i>Jadis, au moins, j'avais du Pot (...)</i> | homophonie <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre | La disparition, 54 | <i>No i Po ptokach (...)</i> | homophonie <i>in abs.</i> | jeu par allusion au nom propre | Zniknięcia, 60 |
| (...) <i>il racontait, il s'autobiographiait, il s'analysait.</i> | néologisme, conv. | nuance sém | La disparition, 42 | (...) <i>opowiadał, snuł autobiografię, samoanalizował się.</i> | néologie par suffixation, | nuance sém + déplacement | Zniknięcia, 48 |
| (...) (<i>jadis Agincourt, ; l'Anglais nous y archibattit</i>). | néologie par préfixation | nuance sém. | La disparition, 100 | (...) (<i>dawnymi czasy Agincourt, Francuzi dostali tam arcyłomot od Albionu</i>). | néologie par préfixation, déplacement de la partie du discours | nuance sém. comisme | Zniknięcia, 110 |
| <i>un as noir si mou qu'omissions à nu.</i> | allitération | recurrence | La disparition, 156 | <i>A to kłapa na pal kota.</i> | allitération | recurrence, comisme | Zniknięcia, 173 |

TRADUCTION HÉTÉROMORPHE

| | | | | | | | |
|---|----------------------------|--|-------------------------|--|----------------------------|--|---------------------|
| (...) <i>qu'il y a, non loin, un l'on sait trop quoi qui vous distrait, vous agit, vous transit.</i> | homéoptote | rythme, rime | La disparition, 42 | (...) <i>w pobliżu wystąpi zaraz coś, co poruszy, pobudzi, pochwyti.</i> | allitération | rythme | Zniknięcia, 48 |
| (...) <i>un tracas instinctif qui partout vous fait voir l'anormal, l'ambigu, l'angoissant.</i> | assonance | rythme | La disparition, 42 | (...) <i>zawirowań obnażających sztuczność, dwuznaczność, trwożliwość.</i> | homéoptote | rythme, rime | Zniknięcia, 48 |
| (...) <i>barbu infanticial !</i> | néologisme par suffixation | contournement de la contrainte | La disparition, 279 | (...) <i>brodaty noworodkobójca</i> | néologisme par composition | nuance sém. | Zniknięcia, 291 |
| (...) <i>sauf Carcopino (dit Cocopinar).</i> | paronomase | jeu par allusion lexicale, effet comique | La disparition, 92 | (...) <i>wyłamał się tylko Carcopino (znany jako Cocopijako)</i> | néologisme par composition | jeu par allusion lexicale, effet comique | Zniknięcia, 102 |
| - <i>Parfait, dit Parfait. Mais quand Parfait livra son parfait, Maximin y goûta, puis, stimulant un profond pouah, lui dit qu'il sabotait son travail. - Quoi! dit Parfait palissant sous l'affront, imparfait, mon parfait !!!?</i> | annomination, dérivation | martèlement, effet comique | La disparition, 250-251 | - <i>Lody dla ochłody! - krzyknął Lody. Acz gdy Lody podał lody, Faramin tylko spróbował ich i wydał okrzyk „tfu!”; zarczując bratu autosabotaż. -Co? – Lody pobladł na twarzy na taką potwarz.- Lody do luftu!!!?</i> | annomination | martèlement, effet comique | Zniknięcia, 262-263 |
| (...) <i>on montait dans la mail-coach, un vrai guimbard.</i> | néographisme | contournement de la contrainte | La disparition, 97 | (...) <i>do dyspozycji była tylko bryczka pocztowa, prawdziwa</i> | - /emploi de l'emprunt | expressivité | Zniknięcia, 107 |

| <i>taradajka.</i> | | | | | | |
|---|-------------------------------------|--------------|--------------------|---|---|----------------|
| TRADUCTION LIBRE | | | | | | |
| <i>un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcourus aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun, aurait-on dit, contribuait à ourdir</i> | homéoptote | rythme, rime | La disparition, 19 | <i>Znak, który mógłby go zadowolić, podczas gdy widział tylko całą masę dziwacznych motywów – coś na wzór siatki absurdalnych powiązań, każdy z nich, jak mu się wydawało, przyczyniał się do (...)</i> | - | Zniknięcia, 23 |
| <i>faisait d'Ismail un paria tabou : on n'y touchait pas, il allait ou bon lui paraissait, mais on l'ignorait (...).</i> | homéoptote | rythme, rime | La disparition, 37 | <i>czyniło z Izmaila pariasa, był objęty tabu, unikano go, miał całkowitą swobodę poruszania się przy czym wszyscy go ignorowali (...).</i> | - | Zniknięcia, 44 |
| <i>Un champion d'aviron grimpa sur un pavois, galvanisant un instant la population.</i> | homéoptote, homéotéleute, assonance | rythme, rime | La disparition, 13 | <i>Jakiś as wioślarstwa wdrapał się na pawęż, czym wzbudził na chwilę zachwyty tłum.</i> | - | Zniknięcia, 17 |
| <i>On tuait son frangin pour un saucisson, son cousin pour un bâtard, son voisin pour un croûton, un quidam pour un</i> | homéotéleute, assonance | rime | La disparition, 12 | <i>Zabijano brata za miskę ryżu, kuzyna za bułkę, sąsiada za skórę od bułki, kogo bądź za okruszki.</i> | - | Zniknięcia, 15 |

| | | | | | | |
|--|-------------------------------------|--|---------------------|--|---|--------------------------------------|
| <i>quignon.</i> | | | | | | |
| <i>Au palais ? Ça pouvait.</i> | assonance | rime | La disparition, 22 | <i>A jama ustna bolala? Chyba tak.</i> | - | Zniknięcia, 26 |
| <i>(...) Karamazov a muni la Fiat d'Anton Voyl d'un dispositif anti-vol !</i> | paronomase <i>in praes.</i> | jeu par allusion lexicale | La disparition, 79 | <i>(...) Karamazow wmontował do fiata Antona Voyla blokadę antywłamaniową.</i> | - | Zniknięcia, 89 |
| <i>À minuit, s'autopropulsant d'un pas hâtif (...)</i> | néologisme, conversion | extension de la famille de mots | La disparition, 71 | <i>O północy wydłużył krok (...)</i> | - | <i>O północy wydłużył krok (...)</i> |
| <i>(...), il s'autojustifia (...)</i> | néologisme, conversion | extension de la famille de mots | La disparition, 50 | <i>(...) złożył w swym pamiętniku samokrytykę (...)</i> | - | Zniknięcia, 56 |
| <i>– Un assassinat ? – Non, nous croyons plutôt à un infarctus. – N.d.D. jura Ottaviani, nous accourons.</i> | néologisme, siglaison | jeu par allusion, contournement de la contrainte | La disparition, 136 | <i>–Ktoś go załatwił ? – Skąd, nam to wygląda na udar. – Do diabła – zaklął Ottaviani. – Już do was pędzimy.</i> | - | Zniknięcia, 152 |
| <i>Montant Sturmi qui avait un français safran sous un caparaçon indigo (...)</i> | néologisme, suffixation alternative | surprise, contournement de la contrainte | La disparition, 46 | <i>Sturmi miał po bokach blachy pod osłoną koloru indygo (...)</i> | - | Zniknięcia, 53 |
| <i>(...) provoquant ainsi l'implosion, la titubation ou la patatration du ballon (...)</i> | néologisme, suffixation | surprise, contournement de la contrainte | La disparition, 252 | <i>(...) co spowodowałyby implozję, utratę stabilności czy wręcz wybuch (...)</i> | - | Zniknięcia, 264 |
| <i>Jadis, dit l'inconnu sur un ton nostalgical (...).</i> | néologisme, suffixation alternative | surprise, contournement de la contrainte | La disparition, 97 | <i>Dawnymi czasy – zabrał głos kompan Almaryka z nutą nostalgii (...).</i> | - | Zniknięcia, 107 |

| | | | | | | | |
|---|-------------------------------------|--|---------------------|---|-----------------------|--------------------|----------------|
| (...) <i>dans un patois balkanais</i> (...). | néologisme, suffixation alternative | surprise, contournement de la contrainte | La disparition, 174 | (...) <i>w jakimś języku balkańskim</i> (...) | - | Zniknięcia, 107 | |
| <i>Un quartz cornalin y jouxtait un onyx plus pur qu'un diamant</i> (...) | néologisme, suffixation alternative | surprise, contournement de la contrainte | La disparition, 89 | (...) <i>karniolowy kwarc i onyks czystszy niż brylant</i> (...) | - | Zniknięcia, 99 | |
| (...) <i>aux clowns, aux garçons, aux putains, aux bougnats, aux typos, aux tambours, aux syndics, aux Mussi-pontins, aux paysans, aux marins, aux milords, aux blousons noirs, aux cyrards</i> (...) | - | - | La disparition, 14 | (...) <i>klaunom, kuchcikom, dziwkom, węglarzom, drukarzom, bębniarzom, związkowcom, tuluzanom, rolnikom, marynarzom, milordom, typom</i> (...) | homéotéleute (subst.) | rythme, rime | Zniknięcia, 18 |
| <i>Scribouillard avorton qu'un cafard sans nom gagnait, toi qui partis, fourrant un sarrau, trois maillots</i> (...) | - | - | La disparition, 85 | <i>Chuchrowaty skrybo ogarnięty mgłą splinu, któryś wyruszył, wrzuciwszy na dno torby płaszcz, trzy koszuliny, pięć chust</i> (...) | allitération | cacophonie | Zniknięcia, 95 |
| <i>Dans son dos charnu</i> (...) | - | - | La disparition, 84 | <i>W tęgim tułowiu tkwił puginał</i> (...) | allitération | cacophonie | Zniknięcia, 94 |
| (...) <i>un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups</i> (...) | - | - | La disparition, 17 | (...) <i>potężny jak dzwon, ghuchy jak gong, buczący jak bąk</i> (...) | allitération | harmonie imitative | Zniknięcia, 21 |

| | | | | | | |
|--|---|---------------------|--|--|---|-----------------|
| <i>Un paparazzi mitraillait Amanda Von Comodoro-Rivadavia qui fondait, ru lacrymal, sur l'acromion de (...) son soupirant favori (...)</i> | - | La disparition, 92 | <i>wziął na muszkę Amandę von Comodoro-Rivadavię, gdy ta rosła łzawą strugą ramię, którym otaczał ją (...)</i> <i>aktualny adorator księżny (...)</i> | néologisme par déformation | contournement de la contrainte (ajout) | Zniknięcia, 102 |
| <i>Judaïsant Baruch (...)</i> | - | La disparition, 61 | <i>Baruchu, żydowski księciu filozofów (...)</i> | néologisme par déformation | contournement de la contrainte (ajout) | Zniknięcia, 69 |
| <i>(...) jusqu'à la chosification (...)</i> | - | La disparition, 309 | <i>(...) graniczący – jak mawiano – z odhumanizacją (...)</i> | néologisme par préfixation alternative | surprise, contournement de la contrainte | Zniknięcia, 317 |
| <i>L'Arc primitif ainsi trouva sa triangulation (...).</i> | - | La disparition, 61 | <i>W ów sposób inicjalny Łuk wyostrzył się, wytrójkątniał (...)</i> | néologisme par l'affixation parasyntétique | surprise, extension de la famille de mots | Zniknięcia, 69 |
| <i>Mais ça n'a aucun rapport</i> | - | La disparition, 207 | <i>Co ma budyń do bigosu</i> | néologisme par déformation | surprise, effet comique | Zniknięcia, 221 |
| <i>– (...) -On n'a... pas... ça... ici... (...)</i> <i>– Alors, ? Alors ? Il y a aussi...</i> <i>– Aaaaah !! Chut !! Chut !!</i> <i>Mort du barman.</i> | - | La disparition, 29 | <i>– (...) Zabrakło... zabrakło... (...)</i> <i>– No więc masz parę żólt...</i> <i>– Aaaaach!! O...uf!!</i> <i>O...uf!</i> | paronomase et onomatopée | jeu par allusion lexicale, biling. | Zniknięcia, 33 |