

Anne Blossier-Jacquemot

Université de Paris 7

**Les Oulipiens antiques.
Pour une anthropologie des pratiques d'écriture
à contraintes dans l'Antiquité**

Résumé

L'écriture à contraintes dans l'Antiquité, souvent négligée par les critiques, doit être reconsidérée dans ses contextes énonciatifs propres. Certains énoncés à contraintes relèvent de jeux lettrés de sociabilité, au sein d'une communauté culturelle érudite. D'autres ont un lien avec le deuil : la contrainte permettrait ainsi de produire une parole autre (éloignée de la rhétorique et de la poésie classiques), silencieuse et visuelle. L'histoire de la poésie visuelle, qui commence traditionnellement avec les poètes alexandrins de notre corpus, doit également être déconstruite.

Abstract

Constrained writing in Antiquity, too often neglected by critics, has to be reconsidered in its own specific enunciative contexts. Constrained writing in the context of literary games of sociability takes place in cultivated circles. It may also be linked to mourning : constraints seem to allow for a new discursive form, silent and visual, away from classical rhetoric and poetics. The history of pattern poetry, which is traditionally thought to have started with the Alexandrian poets, also has to be re-examined.

Mots clés : antiquité, contrainte, poésie visuelle, anthropologie, sociabilité.

Les « plagiaires par anticipation » de l'Oulipo remontent à l'Antiquité. Bien évidemment, les Oulipiens ne l'ignorent pas. Une partie des travaux de l'Oulipo est d'ailleurs consacrée à « rechercher ce qui s'est fait d'analogue dans le passé. »¹

Il s'agit ici non pas de dresser un catalogue exhaustif des contraintes oulipiennes utilisées dans l'Antiquité, mais de rechercher les contextes énonciatifs d'énoncés composés avec des contraintes par quelques « plagiaires par anticipation » de l'Oulipo.²

Regards oulipiens sur l'Antiquité

Les auteurs antiques ont utilisé différentes contraintes d'écriture. Notre étude porte sur certaines d'entre elles.

Les poèmes qui font varier la longueur des vers relèvent du genre de la poésie visuelle.³ Les premiers conservés datent de la période hellénistique (la *Syrinx* de Théocrite, la *Hache*, l'*Œuf* et les *Ailes* de Simias de Rhodes, l'*Autel* de Dosiadas et l'*Autel* de Vestinus, plus tardif), ou de l'Antiquité tardive pour les Romains (la plupart des *Carmina figurata* d'Optatien, les poèmes II, 4 ; II, 5 ; II, 5a et V, 6a de Venance Fortunat). Les Anciens ont utilisé d'autres contraintes oulipiennes, comme les vers isopèses (Léonidas d'Alexandrie), ou le centon (Ausone). Nous y reviendrons.

Pourquoi classer ces auteurs en particulier parmi les « plagiaires par anticipation » de l'Oulipo ? Même si toute la littérature antique présente *a priori* des points communs avec l'Oulipo, puisqu'elle est composée selon des règles codifiées (les genres littéraires existent à Rome) et que les auteurs latins reprennent le sujet et le mètre d'auteurs grecs (la littérature latine est une sorte de re-création), elle n'est pas pour autant considérée comme oulipienne avant l'heure. Les textes de notre corpus présentent, quant à eux, un certain nombre de particularités significatives, qui font que les Oulipiens ont pu y voir des « plagiats par anticipation ».

Aux règles propres au genre auxquelles répondent les textes de notre corpus, s'ajoute une autre contrainte, de type oulipien, que nous nommons une *hypercontrainte*. Par exemple, Léonidas d'Alexandrie, auteur grec vivant à Rome, compose des épigrammes en vers (contrainte traditionnelle générique) isopèses

(contrainte supplémentaire ou *hypercontrainte*). Si les « plagiaires par anticipation » de notre corpus ont eu tant de détracteurs, c'est précisément parce que leurs œuvres sont composées avec des hypercontraintes.

Dans quelle mesure les membres de l'Oulipo, en légitimant le jeu comme pratique d'écriture, contribuent-ils à un nouveau regard sur ces textes antiques ? Les études consacrées aux poèmes de notre corpus sont beaucoup plus nombreuses depuis une cinquantaine d'années, mais elles ne s'interrogent pas sur les cadres énonciatifs de ces « plagiatés par anticipation », ni ne proposent une approche globale de la poésie à contraintes dans l'Antiquité.⁴

Derrière le jeu, des fonctions culturelles

Notre démarche voudrait offrir un regard nouveau sur ces textes antiques, débarrassé des préjugés et de l'ethnocentrisme. Notre objectif est d'étudier ces textes écrits avec des contraintes pour interroger les pratiques d'écriture antiques. Pourquoi des auteurs aussi sérieux que des grammairiens (Ausone, mais aussi les auteurs de la période hellénistique), des ecclésiastiques (Venance Fortunat) ou des hommes proches de la cour impériale (Optatien ou Léonidas d'Alexandrie) se sont-ils adonnés à de telles pratiques poétiques ? Pourquoi ces auteurs ont-ils écrit ces textes « mineurs » ou « décadents », conservés cependant par la tradition manuscrite ? Que nous dit l'usage des contraintes sur la poésie dans l'Antiquité ? Pour répondre à de telles questions, il faut remettre en cause les hiérarchies critiques traditionnelles, ce qui conduit à réévaluer ces textes. En effet, au-delà de cette forme apparente de jeux, ces énoncés ont des fonctions culturelles qui en constituent la raison d'être.

Pour étudier ce corpus, nous avons privilégié les approches anthropologique, pragmatique et historique. Ces énoncés ne sont pas considérés comme des textes littéraires clos sur eux-mêmes, mais comme des pratiques de discours, des traces de performances à retrouver. Notre objectif est de les replacer dans les cultures grecque et romaine, c'est-à-dire dans leur contexte énonciatif, afin de leur redonner ainsi tout leur sens.

Les poèmes étudiés correspondent à deux grands cadres énonciatifs : certains, comme les poèmes « visuels » alexandrins, le *Cento nuptialis* d'Ausone et les vers isopsèphes de Léonidas d'Alexandrie relèvent de pratiques lettrées de sociabilité. Ceci constitue la première partie de cette étude. D'autres, comme les poèmes

d'Optatien et de Venance Fortunat, ainsi que dans une certaine mesure le *Technopaegnon* d'Ausone, sont écrits dans le cadre énonciatif du deuil. Ce point est développé dans la deuxième partie de cet article.

L'écriture à contraintes comme pratique lettrée de sociabilité

Les poèmes alexandrins de notre corpus sont considérés par tous les critiques comme les premiers poèmes visuels. Cependant, comme la figure qu'ils dessinent sur la page est imparfaite, ils sont classés dans l'enfance de la poésie visuelle, dont ils constitueraient les balbutiements. La grille de lecture oulipienne, appliquée à ces poèmes, permet de tirer de tout autres conclusions.

L'exemple d'un poème alexandrin : la Syrinx de Théocrite

La *Syrinx* se compose de dix couples de vers dactyliques dont la longueur décroît régulièrement d'un demi-pied : de l'hexamètre complet jusqu'au dactyle et demi.⁵ Ainsi, les vers peuvent être disposés de façon à former de manière imprécise ce qui semble être une syrinx, instrument de musique composé de tuyaux de longueurs décroissantes. La *Syrinx* de Théocrite est formée de dix tuyaux larges de deux vers.

Cette contrainte est une légère variante de la « boule de neige fondante » utilisée par les Oulipiens : « la boule de neige fondante (í) commence par un vers de longueur donnée et diminue d'une unité à chaque vers. »⁶ Dans le cas de la *Syrinx*, les vers décroissent d'une unité tous les deux vers.

Un pied peut comporter deux ou trois syllabes selon qu'il est formé de spondées (ó ó) ou de dactyles (ó ∪ ∪). Deux vers identiques du point de vue métrique et syllabique n'auront pas forcément le même nombre de lettres, puisqu'à l'intérieur d'une syllabe le nombre de lettres n'est pas fixe.

Prenons comme exemple les quatre premiers vers de la *Syrinx*. Les vers 1 et 2, formant le premier couple, sont des hexamètres dactyliques. Les vers 3 et 4 ont diminué d'un demi-pied ; or, leur nombre de lettres est égal ou supérieur à celui des vers précédents.

Vers	Nombre de lettres
1	37
2	33
3	35
4	37

Si on présente ces quatre premiers vers sans espaces entre les lettres et sans ponctuation, comme c'était encore le cas à l'époque hellénistique,⁷ l'aspect visuel du poème est radicalement modifié.

*Οὐδενὸς ἐννάτειρα Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ
μαίας ἀντιπέτροιο θοδόν τε κενὶ θυντήρη
οὐχὶ Κεράσταν ὄν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ
ἀλλ' οὐ πλιπέσα ἴθε πάρος φρένα τέρμα σάκους*

À l'époque moderne, les éditeurs ont joué sur les espaces entre les mots, les augmentant ou les réduisant pour donner au poème un aspect visuel satisfaisant.

La contrainte retenue par Théocrite ne lui permet donc pas de mener à bien le projet que la critique lui attribue, c'est-à-dire « représenter » une syrinx. Pour ce faire, il aurait dû choisir une unité graphique, la lettre. Or, pourquoi un auteur aurait-il choisi une contrainte inefficace ? Nous pouvons en conclure que Théocrite n'a pas comme projet de rendre visuellement présente sur la page une syrinx.

Nous pouvons faire le même constat pour les autres poèmes alexandrins du corpus, puisqu'ils utilisent comme unité de composition le pied ou le demi-pied, constitué d'un nombre variable de lettres. Faire de ces énoncés les premiers poèmes visuels est un anachronisme, car seule une manipulation typographique, disposant habilement les lettres sur la page, peut rendre ces poèmes visuels, à l'image des poèmes visuels modernes. À l'époque hellénistique, un tel jeu avec le support est impossible, la notion de page au sens moderne (définissant un espace d'écriture) n'ayant pas alors d'existence. Que sont donc ces poèmes, s'ils ne sont pas visuels ?

Ce sont plutôt des énigmes ó cæest-à-dire des sortes de jeux de société, pratiqués par les grammairiens à l'époque alexandrine ó et non des poèmes visuels ratés, car ils sont avant tout destinés à être oralisés. La variation de la longueur des vers étant perceptible à l'oreille, elle donne en quelque sorte une image sonore de l'objet à deviner.

En outre, certains des poèmes du corpus, comme la *Syrinx*, sont une suite de nombreux « griphes »⁸, énigmes ou calembours : aucun nom propre n'est énoncé clairement. Ce système de périphrases cryptées autour de thèmes mythologiques est proche de celui des définitions de mots croisés. Résoudre les mythologismes d'un tel poème exige du lecteur des éléments culturels. Par exemple, *ἀντιπέτροιο* au vers 2 signifie « qu'on échange contre une pierre », et renvoie à Zeus en faisant référence à sa naissance.

Ces poèmes s'inscrivent ainsi dans des pratiques de sociabilité et traduisent un attachement particulier à la langue et à la culture grecques, en cette période où la Grèce des cités a fait place à l'Empire d'Alexandre. Si l'on compare cette pratique des énigmes avec celle des Touaregs, on remarque que ces jeux verbaux et culturels ont une fonction identitaire, pour des peuples dont le seul territoire est la langue.⁹ Cette pratique des devinettes ou des énigmes témoigne donc d'un rapport intense à la langue grecque ó rapport privilégié des « maîtres de la langue », puisque les auteurs des poèmes de notre corpus sont des grammairiens (*grammatikoi*).

Le Cento nuptialis d'Ausone

Un autre texte de notre corpus, qui appartient au genre de l'épithalame,¹⁰ le *Cento nuptialis*, est lui aussi composé par un grammairien, Ausone. Ce poème est également un centon, et relève en cela du « plagiat par anticipation. »¹¹

Ce centon peut être défini comme une sorte de *patchwork* d'extraits de vers tirés des òuvres de Virgile, réagencés pour produire un nouveau texte. Ausone écrit uniquement avec des citations de Virgile. Il s'agit d'une langue en soi, qu'Ausone, grammairien et rhéteur, maîtrise parfaitement puisque Virgile est un des auteurs de référence dans l'Antiquité. Comment situer dans l'œuvre d'Ausone ce centon qui décrit en termes crus une nuit de noces ? S'agit-il d'une plaisanterie d'un goût douteux, comme le pense la critique, ou d'un jeu littéraire sophistiqué avec l'image de Virgile ?

Le *Cento nuptialis* est une réponse à une demande de l'empereur, qui, avait lui aussi, écrit un épithalame. Ainsi, Ausone obéit à Valentinien sans entrer en compétition avec lui dans le domaine poétique. En effet, Ausone prouve, par le biais de la contrainte, sa culture de grammairien : sa parfaite connaissance de Virgile et sa maîtrise de la métrique. Il montre aussi qu'il n'est pas poète. La contrainte permet ainsi de mettre en place une stratégie de contournement,¹² tout en partageant une culture commune avec l'empereur.

En outre, Ausone installe un jeu d'échos entre l'hypotexte (le texte de Virgile) et l'hyper-texte (le texte du centon), qui suppose une connivence culturelle avec le lecteur, et permet aussi un jeu avec l'image de Virgile. Citons un extrait,¹³ qui comporte des syntagmes provenant de l'*Énéide* (E) ou des *Géorgiques* (G) :

v. 120 *Illa manu moriens telum trahit, ossa inter* (E XI, 816)

v. 121 *Altius ad uiuum persedit / uulnere mucro.* (G III, 442 / E XI, 817)

v. 122 *Ter ses attollens cubitoque innixa leuauit* (E IV, 690)

v. 123 *Ter reuoluta toro est [...]*. (E IV, 691)

Elle, donne main mourante, tire sur le trait avec sa main, mais entre les os, il a pénétré la chair dans les profondeurs de la blessure. Trois fois se redressant, du coude s'appuyant, à grand effort elle s'est soulevée, trois fois encore elle roula sur le lit.

On voit qu'ici, comme dans tout le centon, Ausone écrit avec des citations de Virgile, de différentes longueurs.¹⁴ Ce passage renvoie en écho à deux femmes de l'*Énéide*, Camille et Didon, qui sont blessées et mourantes au sens propre. Camille a reçu la javeline d'Arruns et tente de s'en dégager (E XI, 816 et E XI, 817). Didon vient de se transpercer avec l'épée d'Énée qui a quitté Carthage (E IV, 690-691). Dans le centon, le contexte est différent puisque la blessure n'est que la métaphore hyperbolique de la défloration et l'arme (*telum*, javeline) une métaphore du sexe masculin, assez fréquente dans l'Antiquité. Ausone a choisi des passages de l'*Énéide* qui ont un contenu érotique implicite¹⁵ et a transformé le contenu épique où même s'il demeure présent en écho où en contenu érotique grâce à l'emploi du sens figuré et de métaphores.

Pour figurer les amants qui sont presque parvenus à la fin de l'acte sexuel, Ausone choisit des syntagmes qui présentent les concurrents participant aux jeux funèbres dans l'*Énéide*. Dans cet extrait, Virgile décrit des rameurs fournissant un

dernier effort pour remporter la victoire : « *Tum creber anhelitus artus/ aridaque ora quatit, sudor fluit undique riuis* »¹⁶ (« une respiration haletante secoue leurs membres, dessèche leur bouche ; la sueur, de partout, les inonde en ses ruisseaux »). La compétition sportive est remplacée par le corps à corps amoureux : le signifié reste identique à celui de l'hypotexte ; c'est le contexte seul qui permet d'en donner une interprétation amoureuse.

Ausone n'est pas l'auteur de ce centon, puisqu'à Rome, est auteur celui qui compose les *uersus*. Virgile est donc l'auteur de ces *uersus*, qui prennent un sens érotique, voire pornographique, dans le contexte d'une nuit de noces. Or, dans l'Antiquité, Virgile était surnommé, par jeu étymologique, *Virgo*, la jeune fille vierge. C'est pourquoi l'on peut dire qu'Ausone dépucèle le langage de Virgile en utilisant la contrainte du centon et en décontextualisant les vers du poète augustéen. Le centon apparaît ainsi comme le mariage *langagier* de Virgile. La contrainte permet de se livrer à ce jeu érudit, qui suppose que le lecteur partage la même culture qu'Ausone.

Les vers isopsèphes de Léonidas d'Alexandrie

C'est également dans le cadre de ces pratiques lettrées de sociabilité que sont composées les épigrammes en vers isopsèphes de Léonidas d'Alexandrie, un astronome d'origine égyptienne. La plupart de ces poèmes comporte quatre vers, et, si l'on additionne la valeur numérique des lettres constituant le premier distique, on obtient une somme équivalente à celle résultant de l'addition des lettres du second distique : cette contrainte s'appelle l'isopséphie.

Léonidas fréquentait la cour impériale où ses poèmes semblent avoir été très appréciés. Pourquoi Léonidas utilise-t-il cette contrainte particulière, qu'il ajoute à celle du genre épigrammatique ? Pourquoi l'usage de cette contrainte lui apportait-il l'estime de ses contemporains ?

Léonidas écrit en grec, et ses poèmes font référence à ses origines égyptiennes. En cela, ils correspondent parfaitement au goût de leur destinataire, l'empereur Néron, dont on sait qu'il appréciait particulièrement la poésie grecque et l'Égypte. La contrainte mathématique permet en outre à Léonidas d'offrir à Néron une poésie qui intègre la science des nombres, domaine des astronomes. Léonidas montre à l'empereur que les mathématiques elles-mêmes sont poétiques, rejoignant

par conséquent la conception de la poésie de Néron, pour qui tout est poésie. Léonidas a donc lui aussi recours à la contrainte dans le cadre d'une pratique sociale lettrée.

Ainsi ces trois exemples montrent-ils que la contrainte avait dans l'Antiquité une fonction de sociabilité. Elle permet aux poètes de prouver qu'ils ont en partage avec leurs auditeurs une même culture ou une culture savante, lettrée, réservée à une partie de la société (qu'il s'agisse de savants, de membres du Musée d'Alexandrie ou de grammairiens).

La contrainte et le deuil

Les autres énoncés de notre corpus s'inscrivent dans un cadre énonciatif différent, celui du deuil. Le deuil, ou l'exil qui est, dans l'Antiquité, l'une des formes du deuil qui rend impossible toute communication orale maîtrisée. Cette énonciation particulière implique de produire une parole autre, différente de la communication habituelle, qui n'est plus possible. Comment l'écriture à contraintes peut-elle mettre en place une poétique et une rhétorique propres au deuil ?

Optatien : l'invention de la poésie endeuillée (mesures, combinatoires, etc.)

Optatien et Ovide ont tous deux connu l'exil, à quatre siècles d'écart. Ovide avait envoyé à l'empereur Auguste des recueils de poèmes, les *Tristes* et les *Pontiques*, composés en distiques élégiaques, espérant ainsi que l'empereur révoquerait son exil. Cette pratique s'inscrit dans le cadre antique du don et du contre-don : un cadeau en appelle un autre en retour, afin de ne pas rompre l'équilibre.

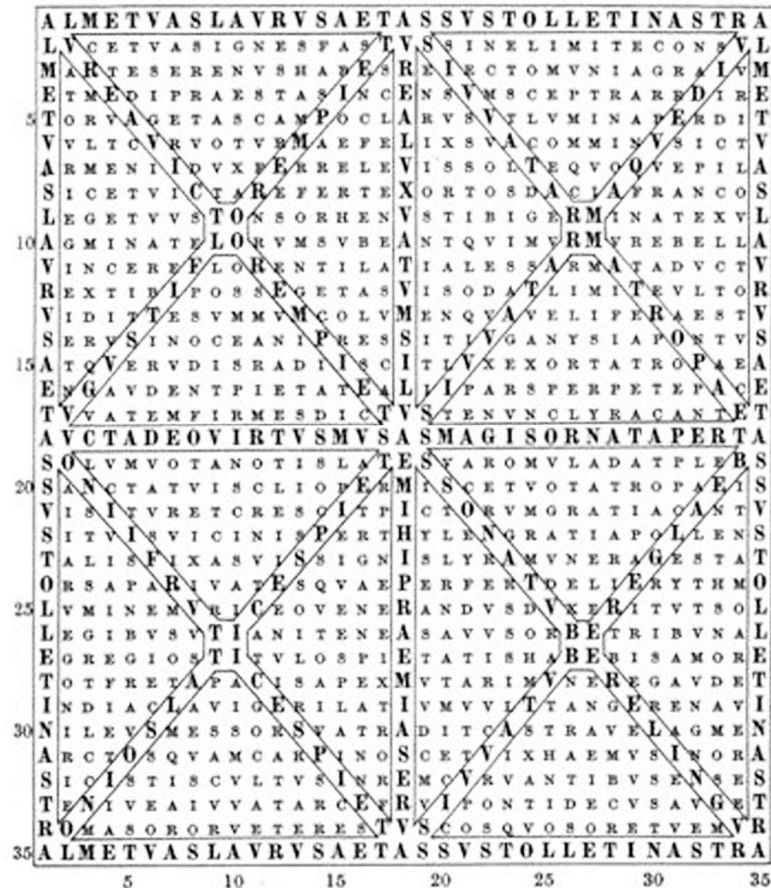
Optatien, quant à lui, compose des *carmina figurata*. Ce sont des poèmes visuels, de forme généralement carrée, qui comportent des vers entrecroisés, lisibles de manière verticale, diagonale ou horizontale, à l'aide des lettres du poème-support. Ces vers entrecroisés dessinent une figure sur la page. Ces poèmes, rédigés pour la plupart en hexamètres, obéissent, entre autres, à la contrainte oulipienne des mesures.¹⁷

Pourquoi donc Optatien a-t-il besoin d'utiliser des contraintes pour dire le deuil, alors qu'Ovide pouvait s'en passer ? Les recueils d'Ovide étaient tachés, plein

de larmes, ils imitaient l'apparence hirsute des endeuillés. En revanche, les poèmes respectaient le système poétique traditionnel : rédigés en distiques élégiaques, ils étaient destinés à être oralisés par leur lecteur.

À l'époque d'Optatien, quatre siècles plus tard, le système poétique a changé. Les vers peuvent être embellis par de la calligraphie, ils sont ornés de pourpre, d'argent et d'or. Le caractère visuel de la poésie sur la page est donc pris en compte. Mais la situation de deuil oblige Optatien à rompre avec ce système. Ainsi, les vers des *carmina figurata* portent le signe du deuil, puisqu'ils sont écrits en noir et rouge (*minium*). Ce sont les couleurs minimales qui permettent de distinguer les *uersus intexti* du poème-support.

XVIII



[FIGURE 1]

Un *carmen figuratum*, le *carmen* XVIII d'Optatien.

Ce poème comporte sept *versus intexti* différents, qui peuvent se combiner entre eux dans la mesure où ils sont égaux en nombre de lettres et en structures métriques. Optatien, dans le *carmen* XVII, annonce au lecteur la potentialité de ce poème : « *Longum poteris implere uolumen* » (« tu pourras remplir un long *uolumen* »¹⁸). Ce poème est donc un véritable ouvroir d'œuvres potentielles de l'empereur Constantin puisque le lecteur peut composer quarante-cinq vers différents par combinatoire.

Mais le deuil contamine également la langue. Le flux habituel de la communication n'est plus possible du fait des contraintes choisies : les vers respectent l'hexamètre classique, ils ont un nombre fixe de lettres et doivent comporter en des endroits précis les lettres des *uersus intexti*. La langue, rendue artificielle par toutes ces contorsions, porte, elle aussi, les marques du deuil : par le biais des contraintes, Optatien met en place une parole silencieuse, visuelle, éloignée des normes poétiques et rhétoriques traditionnelles.

Les *carmina figurata* d'Optatien sont les premiers poèmes visuels au sens moderne. Les contraintes choisies sont efficaces sur le plan visuel, car elles reposent sur une unité graphique, la lettre. Optatien invente donc une nouvelle forme poétique, visuelle et silencieuse, adaptée à sa situation d'énonciation particulière, celle du deuil.

Dans cette perspective, il faut également citer le recueil d'Ausone intitulé *Technopaegnion*, qui comporte plusieurs poèmes rédigés en hexamètres, chaque vers se terminant par un monosyllabe.¹⁹ Au dernier vers du dernier *technopaegnion*, Ausone compare son recueil à la chevelure d'Antiphila ó qui présente toutes les caractéristiques physiques des endeuillés ó dans l'*Heautontimoroumenos* de Térence. Il s'agit en fait d'une métaphore de la rhétorique d'Ausone. En effet, la contrainte mise en œuvre dans le *Technopaegnion*, qui repose sur la concaténation ou la liste de signifiants monosyllabiques, est du côté du deuil, tandis que la rhétorique classique, construite sur des rapports logiques, est du côté de la *levitas*, d'une parole lisse, polie. Le deuil semble ici convoqué comme une métaphore du texte à contraintes.

Vengeance Fortunat : Deuil et religion chrétienne

L'analyse des *carmina* d'Optatien a permis de montrer que la poésie visuelle était une manière de signifier le deuil, en mettant en œuvre une autre rhétorique.

L'étude des poèmes visuels de Venance Fortunat confirme-t-elle cette première analyse ? Il faut également rappeler que Venance Fortunat était évêque. Dans quelle mesure le contexte culturel chrétien favorise-t-il l'utilisation de contraintes oulipiennes et met-il en place un nouveau rapport au support d'écriture ?

Le *carmen* 6a du livre V est accompagné d'une longue préface, et son étude permet de montrer les liens entre le deuil et la contrainte choisie, dans un contexte chrétien. Venance Fortunat écrit pour un ami endeuillé dont le fils est retenu captif. C'est dans cette posture fictive de l'endeuillé que Venance Fortunat adresse son *carmen figuratum* à un autre homme d'église, l'évêque Syagrius, afin de lui demander d'intercéder pour libérer le fils de son ami. Comme Ovide le faisait déjà avec Auguste, Venance Fortunat compose un poème qui est un don, en échange d'un contre-don, la libération du fils. Il adresse à Syagrius un poème visuel silencieux, qui correspond donc à l'annonce du deuil. La préface éclaire le choix des contraintes mises en œuvre, qui s'inscrivent dans le contexte culturel chrétien. Ainsi, les *uersus intexti* dessinent une croix, et l'âge de la mort du Christ, trente-trois, fournit le nombre de lettres de chaque hexamètre du poème-support.

Venance Fortunat a composé trois autres poèmes figurés, qui se trouvent dans le livre II, consacré à l'éloge de la sainte Croix, rapportée à Poitiers en 569. Ces trois poèmes visuels représentent très logiquement une croix. Le contexte énonciatif n'est donc plus celui du deuil. Ces poèmes du livre II invitent à formuler une autre hypothèse. La poésie visuelle, à l'époque chrétienne, du moins à celle de Venance Fortunat, apparaît comme une pratique poétique parmi d'autres. Trois types de poésie coexistent, répondant à des performances différentes : la poésie faite pour être oralisée, celle destinée à être chantée (avec le passage de la métrique quantitative à la métrique rythmique), et celle écrite pour être vue. Le livre II illustre, en somme, chacune de ces trois formes poétiques.

Le deuil apparaît ainsi comme le cadre énonciatif de certains poèmes visuels, dans la mesure où l'utilisation de la contrainte permet de rompre avec la rhétorique et la poétique classiques, incompatibles avec cette situation de parole impossible. La poésie visuelle qui se développe dans ce contexte suppose donc un autre rapport au support d'écriture, et il semble bien que la conception moderne de la page ou comme espace d'écriture ou apparaisse avec la religion chrétienne, consignée dans un Livre, un *codex*.

Conclusion

Comme nous avons essayé de le montrer les pratiques poétiques de l'Oulipo légitiment un regard nouveau sur ces textes antiques, en révélant d'autres lectures possibles. L'étude de neuf siècles de poésie antique permet alors d'écrire une autre histoire de la poésie visuelle, et de réhabiliter des textes trop souvent relégués au rang de curiosités. Ces poèmes ne sont pas de simples jeux verbaux, obscurs et sans intérêt, pas plus que des messages codés, cryptés. Ces énoncés renforcent les liens d'appartenance à une communauté en instaurant une connivence culturelle. L'utilisation de la contrainte signale également l'incapacité du poète à s'exprimer selon les règles habituelles. Elle rend possible une parole qui ne peut exister dans le respect des règles poétiques (qu'il s'agisse d'un deuil, ou d'une relation au pouvoir capable de détruire ou de sauver) : bref, elle est tout autre chose qu'un jeu gratuit.

¹ Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris : Gallimard, coll. « Idées », [1950] 1965), p. 323. L'article de Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle* (Paris : Gallimard, coll. « Folio », [1973] 1999), pp. 73-89, est un bon exemple de cette démarche.

² Cet article est un bref condensé de ma thèse de doctorat : *Les Oulipiens antiques : pour une anthropologie des pratiques d'écriture à contraintes dans l'Antiquité*, sous la direction de Florence Dupont (soutenue en 2009 à l'université de Paris VII).

³ Sur cette notion de poésie « visuelle », voir *infra*.

⁴ Voir notamment J. N. Adams, « Ausonius *Cento nuptialis* 101-131 », *Studi italiani di filologia classica* (LIII/1-2), pp. 199-215 ; U. Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters* (Köln : Böhlau, 1991) ; S. McGill, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity* (Oxford : Oxford University Press, 2005) ; N. M. Mosher, *Le Texte visualisé. Le Calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste* (New York : Peter Lang, 1990) ; G. Polara, « Tra ars e ludus, tecnica e poetica del *Technopaegnon* di Ausonio », *La poesia tardoantica e medievale*, Marcello Salvatore, ed. (Alessandria : Edizioni dell'orso, 2001), p. 55-70, et « I centoni », in *Lo spazio letterario di Roma antica*, G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, eds. (Roma : Salerno editrice, 1990), t. III, pp. 245-275.

⁵ Pour le schéma métrique détaillé de ce poème, voir Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « La Syrinx », *Poétique* (20, 1974), p. 191.

⁶ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (Paris : Gallimard, coll. « Folio », [1981] 1993), p. 195.

⁷ Voir Jean Irigoin, *Le Livre grec des origines à la Renaissance* (Paris : Éditions de la BNF, 2001), p. 36 *sqq.*

⁸ Ce terme signifie « énigmes, devinettes », et est une transcription du grec.

⁹ Voir Edmond Bernus, « Paroles convenues : Mots et jeux de mots touaregs », in *Graines de parole, puissance du verbe et traditions orales* (Paris : Éditions du CNRS, 1989), pp. 79-89.

¹⁰ Il s'agit surtout d'un jeu littéraire. La question de savoir s'il s'agit ou non d'un véritable épithalame est discutée par les spécialistes du genre.

¹¹ Voir notamment Marcel Bénabou et Jacques Roubaud, « Alexandre au greffoir », *La Bibliothèque oulipienne* (Paris : Seghers, 1987), t. II, pp. 205-231.

¹² Voir Alain Chevrier, « Un poème-puzzle : le *Cento nuptial* d'Ausone », *Formules* (9, 2005), pp. 13-27.

¹³ Pour d'autres exemples de ces jeux d'échos entre l'hypotexte et l'hypertexte, voir Blossier-Jacquemot 183-213.

¹⁴ Ausone définit les règles du centon dans l'introduction du *Cento nuptialis*. La longueur des syntagmes peut varier, mais selon des règles précises.

¹⁵ Certains critiques ont montré qu'on trouve dans le récit de la mort de Camille l'arrière-plan sexuel de sa défloration. Voir, par exemple, McGill 112-114.

¹⁶ *Enéide* V, v. 199-200 ; *Cento* v. 129-130.

¹⁷ La contrainte des mesures consiste à « produire un texte qui satisfasse à certaines contraintes sur la longueur des éléments qui le composent » (Oulipo, *Atlas* 227).

¹⁸ Le *uolumen* est un rouleau de papyrus. Une simple recherche « *carmina figurata* » sur Google fournira au lecteur maints exemples de ces textes.

¹⁹ Le *Technopaegnon* III comporte une variante : chaque monosyllabe de fin de vers est repris à l'identique au début du vers suivant, et le poème se clôt sur le monosyllabe qui commençait le premier vers du poème.