

**Christelle Reggiani**

Université Charles de Gaulle-Lille III

## **Peut-on parler d'un style oulipien ?**

### **Résumé**

S'il paraît légitime de parler, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, du classicisme de l'Oulipo – classicisme formel, bien sûr, mais la catégorie est à entendre aussi bien en son sens littéral, eu égard à la place qu'occupe actuellement l'écriture oulipienne dans les pratiques pédagogiques de l'espace francophone – il convient alors d'en interroger les conséquences critiques.

L'idée même de classicisme, ainsi doublement comprise, implique en effet le rapport à des *textes*, dont la singularité stylistique fonde la valeur (au plan esthétique), et dont la stabilité matérielle autorise l'usage scolaire. Or, l'intervention des contraintes, définitoire de l'écriture oulipienne, interdit la posture immanentiste qui commande en principe l'exercice du commentaire – fondement pratique de l'existence du texte comme tel – en imposant la prise en compte d'un *hors-texte* (en l'occurrence, d'un avant-texte).

C'est dire qu'on se trouve ainsi face à une configuration discursive, et institutionnelle, paradoxale, qui engage deux questionnements théoriques largement distincts, respectivement situés aux deux plans – social et esthétique – alors impliqués, en tant qu'ils sont plus précisément centrés sur ces deux catégories : le canon, le style. C'est le but de cet article que de les prendre successivement pour objets.

### **Abstract**

At the dawn of the 21st century it may seem legitimate to evoke the “classical” nature of Oulipo, this term being understood, of course, as a *formal* classicism. This label of “classicism”, however, may also be taken in a more literal and practical value, due to the unique place that Oulipian writing occupies today in pedagogical practices within the Francophone world. Given this literary ambivalence of Oulipo it may appear timely to critically evaluate the consequences of this double nature.

The very idea of classicism, thus dually understood, in effect implies relations with *texts*, whose stylistic singularity founds its value (on the aesthetic level), and whose material stability authorizes its usage in schools. However, the intervention of constraints such as those defining Oulipian writing, forbids an immanentist posture which in principle governs the exercise of commentary—a practical foundation of the existence of the text as such—by imposing the taking into account of a “*hors-texte*” (namely, an “*avant-texte*”).

In other words, one is now faced with a discursive and institutional configuration, but also paradoxical since it engages two theoretical issues completely distinct, respectively situated on two levels – social and aesthetical – therefore implied, inasmuch as they are precisely centered on those two categories: canon and style. This article aims at successively considering them as objects.

**Mot clés:** Oulipo, Perec, style, stylistique, lipogramme, langue littéraire, canon..

S'il paraît légitime de parler, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, du classicisme de l'Oulipo – classicisme formel,<sup>1</sup> bien sûr, mais la catégorie est à entendre aussi bien en son sens littéral, eu égard à la place qu'occupe actuellement l'écriture oulipienne dans les pratiques pédagogiques de l'espace francophone – il convient alors d'en interroger les conséquences critiques.

L'idée même de classicisme, ainsi doublement comprise, implique en effet le rapport à des *textes*, dont la singularité stylistique fonde la valeur (au plan esthétique), et dont la stabilité matérielle autorise l'usage scolaire. Or, l'intervention des contraintes, définitoire de l'écriture oulipienne, interdit la posture immanentiste qui commande en principe l'exercice du commentaire – fondement pratique de l'existence du texte comme tel<sup>2</sup> – en imposant la prise en compte d'un *hors-texte* (en l'occurrence, d'un avant-texte).

C'est dire qu'on se trouve ainsi face à une configuration discursive, et institutionnelle, paradoxale, qui engage deux questionnements théoriques largement distincts, respectivement situés aux deux plans – social et esthétique – alors impliqués, en tant qu'ils sont plus précisément centrés sur ces deux catégories : le canon, le style.

### **Configurations canoniques**

Envisagée dans ses aspects essentiellement littéraires (plutôt que pédagogiques, par exemple), la constitution du canon définit une question géographiquement située : pour faire bref, beaucoup plus américaine qu'européenne. Elle engage en effet, *a priori*, une discussion sur les valeurs, essentielle à la « communauté imaginaire »<sup>3</sup> étatsunienne, y compris au plan littéraire puisqu'elle commande cette inflexion majeure du discours critique contemporain que représente le développement des *cultural studies* depuis les années 1980, entièrement aimanté par la question éthique du partage, ou non, des valeurs.

Or, si l'identité nationale française inclut, dès l'âge classique, une forte composante littéraire,<sup>4</sup> celle-ci se trouve essentiellement comprise en termes de langue : c'est la langue littéraire – très simplement assimilée à la langue des (grands) écrivains – qui doit sceller, en en constituant l'actualisation idéale, l'unité verbale de la nation.<sup>5</sup>

C'est dans un tel cadre qu'il faut comprendre – et interroger – la canonisation (actuellement en cours) de l'Oulipo. Le phénomène est manifeste : on en veut simplement pour preuve, outre le succès remarquable des nombreuses lectures publiques des auteurs de l'Ouvroir, la pratique, en des lieux très divers, de l'écriture sous contrainte (des ateliers d'écriture à leur transposition pédagogique dans les établissements d'enseignement) et, au plan éditorial, la publication dans des collections de poche de grande diffusion des trois principales anthologies oulipiennes : *La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*, *Atlas de littérature potentielle* (parues dans « Idées » puis « Folio » en 1973 et 1988) et *Anthologie de l'Oulipo* (publiée en 2009 dans la collection « Poésie » des éditions Gallimard).

Or, en dépit de son évidence institutionnelle, cette intégration n'en reste pas moins paradoxale, dans la mesure où l'Oulipo a toujours assigné comme fin à l'activité de ses membres l'invention de procédés (ou de structures), cette revendication pratique – dont la

première syllabe du nom du groupe garde d'ailleurs la mémoire, en renvoyant au vieux mot d'*ouvroir* – excluant en principe la visée esthétique de l'œuvre, actualisée dans un texte offert à la révérence de ses lecteurs. Dans les termes de François Le Lionnais :

Il faudrait pouvoir faire la différence entre les procédés et la poésie qui peut (ou non) en résulter. Au fond, notre rôle est d'inventer des procédés et de les lancer pour que la poésie s'en empare. [...] À mon avis, le mot potentiel ne caractérise pas des œuvres, mais des procédés. Est de la LiPo, l'invention du sonnet. Un sonnet, c'est une œuvre, mais une invention, c'est de la LiPo.<sup>6</sup>

C'est dire que la canonisation oulipienne – puisque canonisation il semble bien y avoir – n'engage rien de moins que la question de la nature du canon lui-même : cette intégration progressive signifierait-elle un aménagement de celui-ci, devenu accueillant à des pratiques<sup>7</sup> aussi bien qu'à des textes ? Ou bien, pour le reformuler en des termes plus concrets : la canonisation oulipienne est-elle celle d'une posture auctoriale,<sup>8</sup> d'un certain rapport à l'écriture – médiatisé par l'intervention des contraintes – ou demeure-t-elle (ainsi qu'elle est traditionnellement pensée) celle d'un *corpus* ?

La question ne peut sans doute être tranchée aujourd'hui, faute de recul historique, mais le fait même qu'elle puisse être posée invite à réfléchir à la relative dématérialisation de l'écriture qu'elle implique.

De fait, l'idée même de contrainte engage le regard critique à un mouvement de reflux, de la considération du discours à celle des conditions mentales de son invention (pour le dire avec le vocabulaire de la rhétorique, qui n'est certes pas étrangère à l'univers culturel oulipien)<sup>9</sup>. Une telle dématérialisation de l'art verbal est, du reste, largement disjointe de celle qui caractérise l'art du XX<sup>e</sup> siècle depuis les interventions de Duchamp – qui n'auront fait, au fond, que tirer toutes les conséquences de l'aspiration renaissante à la « libéralisation » des arts. Il s'agit plutôt, en l'occurrence, d'une virtualisation des pratiques discursives, qui reconduit aussi bien au développement de la société médiatique contemporaine et, plus précisément, au renouvellement des technologies de l'écrit, donnant lieu à une textualité écranique, sur lequel elle repose largement, qu'à la situation de l'Oulipo dans l'Histoire (« avec sa grande Hache », comme le disait Georges Perec).

De ce point de vue, en effet, la « seconde fondation »<sup>10</sup> mathématique de la littérature que représente la création de l'Oulipo, en 1960, par Queneau et Le Lionnais (qui fut déporté à Dora) ressortit à l'imaginaire d'une littérature *more geometrico*, qui doit sans doute être compris dans ce contexte-là : comme si, après l'expérience de la Seconde guerre mondiale, ne subsistaient plus que des rationalités ponctuelles, des cohérences locales – dont la cohérence mathématique. La structure ou, plus simplement, la mesure du nombre, paraissent alors promettre une harmonie que le langage ne semble plus suffire à garantir. Autant dire que, dans cette perspective, l'activité de l'Oulipo, en tout cas dans le premier demi-siècle de son existence, apparaît, pour l'essentiel, comme une méditation littérale (et radicalement anti-adornienne)<sup>11</sup> des conséquences de la Shoah.<sup>12</sup> Et, de fait, on peut bien décrire, formellement, les textes oulipiens comme relevant d'une littérature « à l'ère de la reproductibilité technique » non seulement de l'œuvre d'art, comme le disait Benjamin,<sup>13</sup> mais aussi du

meurtre de masse, dans la mesure où ils parviennent à donner une forme convaincante à la « terreur » lyrique directement issue de cette histoire – pour reprendre un terme de Georges Perec, énoncé dans un entretien avec le poète Jean-Marie Le Sidaner.<sup>14</sup> Le sujet, ainsi défait par l'histoire, semble s'absenter derrière des procédures qui mutilent sa langue – qui la *gênent*, au sens fort que le français classique donnait à ce mot – en un travail du négatif réalisant une inscription esthétique de la contrainte, ou de la consigne (pour le dire dans le vocabulaire administratif ici de circonstance), bien souvent létale dans l'ordre de l'histoire – dans une transposition qui n'a cependant rien d'une « rémunération », au sens où l'entendait Mallarmé. C'est d'ailleurs ce qu'énonce, très exactement, le titre du chef-d'œuvre oulipien de Perec (*La Vie mode d'emploi*), qui fait de la vie même, sans excès de modestie, l'objet du « romans », mais au prix d'un détour par son mode d'emploi : comme si la vie, en ce XX<sup>e</sup> siècle finissant, était d'emblée reprise par le mode d'emploi (le cahier des charges, la consigne), et ne pouvait donc être saisie que par ce biais.

### **La contrainte a-t-elle du style ?**

Si l'on comprend mieux ainsi les enjeux d'une mise sous contrainte de l'écriture, et les motifs de l'écho qu'elle rencontre dans la société contemporaine, la canonisation oulipienne n'en reste pas moins paradoxale, eu égard à certaines particularités du contexte français.

De fait, on a déjà eu l'occasion de le rappeler, le canon français – dont la politique scolaire de la Troisième République a fait, de façon très volontariste, une composante majeure de la « communauté imaginaire » nationale – s'est constitué sur des bases largement stylistiques : en témoigne notamment (pour ne prendre qu'un exemple, emprunté, justement, au moment de son institutionnalisation républicaine) *L'Art de la prose* de Gustave Lanson, ouvrage de vulgarisation publié en 1908, qui propose en fait à ses lecteurs un parcours diachronique et stylistique du canon, sous la forme d'une histoire de la phrase (littéraire). Or, on l'a également rappelé, les pratiques stylistiques françaises tendent à se fonder sur un immanentisme textuel hérité de Spitzer, et plus largement de la tradition philologique européenne, fondée (depuis l'Antiquité) sur une dialectique du tout et de la partie.

Comment, dès lors, l'Oulipo peut-il trouver place dans une telle économie symbolique, alors que l'idée même d'écriture contrainte oblige à sortir du texte ? L'intervention d'une contrainte suppose en effet, par définition, l'existence d'un avant-texte injonctif – de l'ordre d'une consigne (*tu écriras ce roman sans la lettre e*), d'ailleurs susceptible de prendre la forme développée d'un cahier des charges (ainsi de *La Vie mode d'emploi*) – *a priori* plus notationnel que discursif,<sup>15</sup> à la différence des brouillons rédactionnels (en cela parfaitement justiciables d'une analyse stylistique)<sup>16</sup>.

Il y a donc là une question, théorique et pratique, posée à la stylistique davantage qu'à l'Oulipo, qui invite à sortir de la représentation, et de la pratique, dominantes de la discipline.

Il semble alors opératoire de fonder la réflexion sur les travaux de Nelson Goodman, largement diffusés en France par Gérard Genette.<sup>17</sup> Dans cette perspective théorique, la catégorie de style échappe, *via* la notion d'exemplification,<sup>18</sup> à la sphère axiologique pour caractériser, en droit, tout *artefact* (voire toute forme de vie)<sup>19</sup>. C'est dire que, si l'idée d'un

style oulipien demeure évidemment pensable dans ce cadre, cette évidence n'est autre que celle du truisme, le concept de style visant, dans cette acception analytique, toute conduite humaine. Pour tenter d'échapper à cette généralité dissolvante, et produire, peut-être, un discours plus précis, susceptible d'enrichir la discussion critique, on proposera de complexifier la notion, en l'envisageant, à partir du concept d'exemplification, comme une catégorie stratifiée.

Plus précisément, on considérera le style d'une œuvre – qu'elle appartienne, en droit, à quelque pratique artistique que ce soit, même si on se limitera ici, pour des raisons de commodité, à la sphère littéraire – comme la résultante, ou plutôt l'agrégat, de quelques éléments constitutifs. Même si la perception de ces différentes composantes par tel récepteur n'est pas *a priori* vectorisée par un parcours obligé – ce qui explique la préférence finalement donnée au terme d'*agrégat* – ces sous-catégories n'en entretiennent pas moins les unes avec les autres une relation d'ordre, qui appelle, métaphoriquement, les images de l'emboîtement, ou de l'empilement.

Il s'agit, d'abord (pour commencer donc par la catégorie d'extension la plus vaste), du style d'époque, massivement mobilisé par le discours de la critique d'art, à la différence de celui des études littéraires où prime (particulièrement en France) la tradition monographique évidemment appropriée au culte du Grand Écrivain. La notion de *langue littéraire*, telle qu'elle est construite par Gilles Philippe,<sup>20</sup> pallie cependant cette lacune, en permettant de définir, à tel moment de son histoire, le champ des possibles langagiers (englobant en droit des unités de toute nature) offerts à l'investissement des écrivains.

On posera ensuite l'idée d'un style de groupe – la critique d'art parle plus volontiers d'*école* – en en reprenant la définition (critique) au musicologue Charles Rosen.<sup>21</sup>

Apparaît alors, dans l'ordre de cette restriction de champ progressive, le style d'auteur, familier des études littéraires, en effet largement fondées sur l'idée d'une singularité stylistique formellement saisissable, et reconduisant directement à la *personne* de son auteur<sup>22</sup> (que celle-ci soit comprise, ou non, en des termes psychologiques).

On posera, enfin, l'existence d'un style d'œuvre, logiquement englobé par la catégorie précédente, dont il restreint encore l'extension.

L'exemple oulipien impose, en outre, l'intervention d'un style de contrainte, articulé en l'occurrence au style de groupe aussi bien qu'au style d'œuvre – voire au style d'auteur, dans le cas d'un écrivain se consacrant quasi-exclusivement à l'exploration des possibilités de telle contrainte (et l'on peut songer ici à la place privilégiée qui fut celle de la forme sonnet dans la poésie française post-hugolienne).

Cet emboîtement typologique une fois posé, il s'agit à présent d'en faire l'épreuve, sur un exemple simple : celui du lipogramme.

En effet, comme tout texte à contrainte « dure » (pour le dire d'un mot perecquien [« Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner » 96]), un lipogramme constitue un apparent défi au discours stylistique, dans la mesure où la difficulté, bien réelle, de l'écriture sous contrainte tend alors à occulter le texte lui-même, dont ne semble bien demeurer, pour le lecteur, que la seule virtuosité. Georges Perec le déplorait en ces termes, au sujet d'*Alphabets* :

L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. J'ai fait un recueil de poèmes appelé *Alphabets* : ce sont des onzains élaborés selon une contrainte extrêmement dure que j'ai fait apparaître typographiquement dans le livre [...]. C'est très compliqué. Je pense que certains de ces textes mériteraient peut-être une telle présentation typographique. Mais on risque, en ce cas, de n'en lire que l'exploit, le record. Je me rends compte que lorsque je publie, comme je l'ai fait tout récemment dans *La Clôture*, des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement, le lecteur peut les recevoir comme un poème. C'est du moins ce que je voudrais. (« Ce qui stimule ma racontouze... » [1981], *Entretiens et Conférences* 171)

On voudrait donc dépasser cette sidération, pour tenter de décrire, à partir des catégories qui viennent d'être posées, les principaux caractères stylistiques du roman lipogrammatique perecquien.

Pour tracer d'abord la perspective la plus englobante, on rappellera que *La Disparition*, publié en 1969, donne une actualisation, certes singulière, à une certaine configuration langagière, en tant que telle abstraitement définie en même temps qu'historiquement située, que l'on peut désigner comme « la langue narrative de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ». On se contentera, ici, de le vérifier sur l'*incipit* du roman :

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.<sup>23</sup>

L'assise de l'économie narrative sur la relation qu'entretiennent imparfait (pour l'arrière-plan) et passé simple (pour les actions de premier plan), la préférence clairement accordée à la parataxe par rapport à l'hypotaxe, qui va de pair avec le choix affiché de la brièveté (de la proposition, de la phrase), la désignation du protagoniste par son nom, identifiant d'emblée le centre de conscience du texte : autant de traits disponibles dans la langue littéraire du temps, auxquels vient s'ajouter la connotation archaïque portée par le titre-programme du chapitre, hérité des récits picaresques : « Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul » (Perec, *La Disparition* 319).

Ce cadre narratif connaît, en l'occurrence, une inflexion oulipienne, liée à l'adoption – désormais manifeste quoiqu'elle ne puisse être (et pour cause) explicite – d'une contrainte (lipogrammatique). On peut en effet rapporter la torsion linguistique produite par l'écriture sous contrainte (dure), ainsi inscrite dans une perspective ouvertement ludique – conviant par exemple le lecteur à d'amusants exercices de traduction intralinguistique (« Faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois » [*La Disparition* 508]) – à un style de groupe (oulipien) bien davantage qu'à une singularité auctoriale. C'est dans ce cadre collectif – les pratiques oulipiennes se définissant essentiellement par le recours à la contrainte – qu'il faudrait définir

le style propre à la contrainte lipogrammatique, et l'on pourrait alors souligner, de ce point de vue, la sobriété toute attique de cette contrainte littéraire, et l'opposer, par exemple, à l'exubérance baroque du cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* (pour user de prédicats « historico-esthétiques »<sup>24</sup>).

Quant à la singularité auctoriale – qu'une confrontation avec d'autres œuvres lipogrammatisées permettrait de vérifier aisément – elle semble tenir ici à deux points principaux : la mobilisation, comme dans l'œuvre entier, des formes-sens à fondement biographique que Bernard Magné a baptisées « æncrages »<sup>25</sup>, et le recours massif à l'« art de la liste »<sup>26</sup>, qui paraît bien constituer l'un des traits stylistiques les plus saillants propres à caractériser l'écriture perecquienne. L'usage qu'en fait le récit lipogrammatique est d'ailleurs remarquable, puisque son goût pour l'énumération, tendant au déploiement des paradigmes formels et sémantiques (sans pour autant, du reste, conduire nécessairement à leur épuisement), échappe absolument à la détermination de la contrainte, qu'une lexie unique aurait pleinement satisfaite. On se contentera ici d'un exemple du phénomène, parmi bien d'autres possibles :

Au bout d'un long instant où chacun paraissait ahuri, on organisa l'inquisition. On pourchassa, on poursuivit. On battit bois puis buissons. On patrouilla, on farfouilla, on s'informa partout où l'on put. Mais tout fut vain. Par surcroît, on disait qu'il y avait moult bandits, brigands rançonnants ou vagabonds pillards au mitan du maquis, lors n'osait-on trop s'y approfondir. (*La Disparition* 533)

S'agissant de *La Disparition*, le style de l'œuvre semble d'appréciation plus délicate, dans la mesure où Perec n'a pas écrit d'autre récit lipogrammatique de cette ampleur, mais des monovocalismes, répondant donc à une contrainte littéraire encore plus « dure ». La facture des *Revenentes*, très transgressive, posant d'autres problèmes linguistiques,<sup>27</sup> on confrontera cependant le texte de *La Disparition* à celui de *What a man !*

Il mit la radio : un air afro-cubain fut suivi d'un boston, puis un tango, puis un fox-trot, puis un cotillon mis au goût du jour. Dutronc chanta du Lanzmann, Barbara un madrigal d'Aragon, Stich-Randall un air d'*Aïda*. (*La Disparition* 320)

Andras MacAdam à Alcatraz, Armand d'Artagnan avança dans sa saga, cravatant l'anar Abraham Hawks à Rabat, passant à tabac Clark Marshall à Jaffa, scalpant Frank « Madman » Santa-Campana à Malaga, fracassant Baltard, canardant Balthazar Stark à Alma-Ata (Kazakhstan), massacrant Pascal Achard à Granada, cachant l'Aga Khan dans sa Jag à Macassar, acclamant la Callas à la Scala, gagnant à la canasta à Djakarta, dansant sambas, javas, czardas, raspas, chachachas à Caracas, valsant à Bandar Abbas, adaptant Franz Kafka à l'Alhambra, Gadda à l'Alcazar, Cravan, Tzara, Char à Ba-Ta-Clan, Hans Fallada à Harvard, paraphrasant Chaban à Cajarc, calfatant yachts,

catamarans, chalands à Grand Bassam, sablant à ras hanaps cramant d’Ayala, allant dans sa Packard d’Atlanta à Galahad’s Ranch (Kansas), lampant schnaps, grappa, marc, armagnac, marsala, avalant calamars à l’ananas, tarama sans safran, gambas, cantal, clams d’Alaska, chassant pandas à Madagascar, chantant (mal) Bach, Brahms, Franck à Santa Barbara, barman à Clamart, wattman à Gand, marchand d’abats à Panama, d’agar-agar à Arras, d’hamacs à Carantan, charmant à Ankara la vamp Amanda (la star dans « *T’was a man as tall as Caracalla* »), catchant à Marmara dans la casbah d’Akbâr, nabab d’Agra, grand flambart passant d’anthrax nasal, sans mal, tard, tard, dans sa datcha à Karl-Marx-stadt, s’harassant dans l’alarmant grabat à draps blancs, lançant, *at last*, glas fatal, « Abracadabra ! ».<sup>28</sup>

Certes, les contraintes mobilisées dans ces deux passages sont loin d’être identiques – lipogramme en *e* d’un côté, monovocalisme en *a* de l’autre – l’ampleur des deux textes est très différente et, surtout, l’*explicit* de *What a man!* est emporté par une énergie qui lui donne, en effet, le caractère d’un *finale*. Il n’en reste pas moins que cette *copia* remarquable, qu’il faut sans doute comprendre comme une exhibition virtuose, au seuil du texte, de la compensation réussie du « défaut de la langue » amoindrie par la contrainte (l’énumération valant alors rémunération), peut permettre d’approcher, *a contrario*, la singularité stylistique de *La Disparition*. L’amplification romanesque y suppose, de fait, des articulations plus marquées, et cultive par conséquent la discontinuité : plus précisément, l’écriture lipogrammatique va alors de pair avec une relative économie de moyens syntaxiques, et privilégie la phrase brève (que la typographie, d’ailleurs, vient souvent surmarker, par la brièveté des paragraphes) – sauf, précisément, dans l’avant-propos et le post-scriptum, qui échappent à la narration proprement dite.<sup>29</sup>

On donnera donc, pour finir, une réponse positive à la question posée tout au début de ce parcours. L’exemple du lipogramme a permis de le montrer, un style oulipien demeure pensable, à condition de complexifier la notion même de *style*, à envisager dès lors comme une configuration mobile, croisant des déterminations d’extensions différentes – ce qui suppose de la reconsidérer à la lumière des travaux d’autres disciplines (philosophie, histoire de l’art, musicologie).

S’agissant de l’Oulipo, par ailleurs, la question du style engage directement celle du canon, on espère l’avoir montré. Ainsi comprise, celle-ci conduit à la formulation d’une hypothèse de plus large portée, à laquelle on donnera, pour interrompre – sinon clore – cette réflexion, la forme interrogative qui convient à son caractère prospectif : la remarquable fortune actuelle de l’Oulipo, notamment au plan pédagogique, doit-elle être vue comme l’indice d’une reconfiguration du canon lui-même, accordée à la dématérialisation contemporaine de l’art verbal ?



---

<sup>1</sup> Sur le classicisme de l'Oulipo, voir en particulier Claude Burgelin, « Quelques remarques sur le sujet oulipien en guise de préface », in Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Harry Mathews et Jacques Roubaud, *Un art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo* (Saulxures : Circé, 2001), p. 12.

<sup>2</sup> Voir Michel Charles, *L'Arbre et la Source* (Paris : Seuil, 1985).

<sup>3</sup> Sur cette notion, voir Benedict Anderson, *L'Imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Pierre-Emmanuel Dauzat, trad. (Paris : La Découverte, 2002). Sur l'axiologie qu'implique l'établissement de tout canon, voir Elisabeth Ladenson, « Nabokov's Canon », *Romanic Review* (C/1-2, 2009), 137-146.

<sup>4</sup> Sur l'émergence du grand écrivain comme figure archétypale du grand homme, voir Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes* (Paris : Fayard, 1998).

<sup>5</sup> Sur cette question, voir Renée Balibar, *Les Français fictifs. Le Rapport des styles littéraires au français national* (Paris : Hachette, 1974), ainsi que Gilles Philippe et Julien Piat, ed., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* (Paris : Fayard, 2009) (en particulier 38-56).

<sup>6</sup> Cité dans Jacques Bens, *OuLiPo 1960-1963* (Paris : Christian Bourgois, 1980), pp. 102-104.

<sup>7</sup> L'anthologie composée par Dominique Moncond'huy à destination du public des lycées est d'ailleurs significativement intitulée *Pratiques oulipiennes* (Paris : Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2004).

<sup>8</sup> Sur cette notion, voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève : Slatkine, 2007).

<sup>9</sup> Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article, « L'Oulipo et la rhétorique », in *Le Pied de la lettre. Créativité et littérature potentielle*, Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas, eds. (New Orleans : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2010), 1-12.

<sup>10</sup> Dans les termes de Jacques Roubaud (« La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* [Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1988], p. 47).

<sup>11</sup> Je fais allusion aux célèbres réflexions d'Adorno : « Neutralisée et refaçonée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur [...]. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société* [1955], Geneviève et Rainer Rochlitz, trad. [Paris : Payot, 1986], p. 23). Mais *Dialectique négative* nuancera le propos : « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes » (Theodor Adorno, *Dialectique négative* [1966], Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson *et al.*, trad. [Paris : Payot, 1978], p. 284).

<sup>12</sup> Je me permets, sur cette question, de renvoyer à mon article, « Un lyrisme oulipien ? Enjeux des poétiques de la contrainte » (*La Licorne*, 2012).

<sup>13</sup> Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Maurice de Gandillac, trad., *Œuvres* (Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991), t. III, 269-316.

<sup>14</sup> « Je n'envisage pas pour l'instant d'écrire de poésie autrement qu'en m'imposant de telles contraintes [...]. L'intense difficulté que pose ce genre de production et la patience qu'il faut pour parvenir à aligner, par exemple, onze "vers" de onze lettres chacun ne me semble rien comparées à la terreur que serait pour moi d'écrire "de la poésie" librement » (« Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner » [1979], in *Entretiens et Conférences*, Dominique Bertelli et Mireille Ribière, ed. [Nantes : Joseph K., 2003], t. II, p. 99).

<sup>15</sup> Jacques Roubaud l'avait noté au sujet de Perec : « Toutes les procédures par contraintes forcent la liste » (« Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », in *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, Béatrice Didier et Jacques Neefs, ed. [Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1990], p. 207).

<sup>16</sup> Sur ce croisement entre génétique et stylistique, voir les travaux d'Anne Herschberg-Pierrot, et en particulier *Le Style en mouvement : Littérature et art* (Paris : Belin, 2005).

<sup>17</sup> Voir notamment Nelson Goodman, « Le statut du style », in Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et Connaissance. Pour changer de sujet*, Roger Pouivet, trad. (Paris : Éditions de l'Éclat, 1990), 35-50, et Gérard Genette, « Style et Signification », *Fiction et Diction* (Paris : Seuil, 1991), 95-151.

<sup>18</sup> Pour une discussion du concept, voir Ilias Yocaris, « Style et référence. Le concept goodmanien d'exemplification », *Poétique* (154, 2008), pp. 225-248.

<sup>19</sup> Sur cet élargissement, voir Gilles-Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style* (Paris : Armand Colin, 1968) et, plus récemment, Marielle Macé, « Extension du domaine du style », *Critique* (752-753, 2010), 3-5.

<sup>20</sup> Voir, notamment, *La Langue littéraire*.

<sup>21</sup> « La notion de style de groupe est une fiction, une tentative pour créer un ordre, une construction de l'esprit permettant d'éclairer l'évolution du langage musical sans se laisser rebuter par la masse des compositeurs secondaires, certains plus qu'honorables, qui ne comprennent qu'à moitié dans quelle direction ils s'engagent, s'accrochent à certaines habitudes héritées du passé mais s'inscrivant en faux dans le nouveau contexte, et jouent avec des idées dont ils n'arrivent pas tout à fait à dégager la cohérence » (Charles Rosen, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Marc Vignal, trad. [Paris : Gallimard, 1978], p. 23).

<sup>22</sup> Sur l'émergence, à la Renaissance (et plus précisément à partir de Politien), de cette conception personnelle (et non plus générique) du style, voir Jean Lecointe, *L'Idéal et la Différence. La Perception de la personnalité littéraire à la Renaissance* (Genève : Droz, 1993).

<sup>23</sup> Georges Perec, *La Disparition* (1969), *Romans et Récits* (Paris : Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002), p. 319.

---

<sup>24</sup> Sur l'épineuse question des prédicats stylistiques, voir Bernard Vouilloux, « Les prédicats stylistiques », in *De la langue au style*, Jean-Michel Gouvard, ed. (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005), en particulier p. 325.

<sup>25</sup> Bernard Magné, *Georges Perec* (Paris : Armand Colin, 1999). Sur la présence, en particulier, de l'« æncrage » numérique du 11 dans *La Disparition*, voir Marc Parayre, « Disparition – en onze lettres, bien sûr ! », in *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, Éric Beaumatin et Mireille Ribière, ed. (Nantes : Joseph K., 2005), 309-325.

<sup>26</sup> Je reprends le titre du livre de Jacques Roubaud, *L'Art de la liste* (Paris : Le Divan-Isele, 1998).

<sup>27</sup> Sur ce point, voir Bernard Magné, « *Les Revenentes* : de l'effervescence entre lengge et texte », *Perecollages 1981-1988* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989), 175-192.

<sup>28</sup> Georges Perec, *What a man !* (1980), Marcel Bénabou, ed. (Bordeaux : Le Castor astral, 1996), 31-37.

<sup>29</sup> Ceci ne signifie pas, bien sûr, que la phrase longue soit absolument exclue du corps du roman : ainsi de la très longue phrase (qui occupe près d'une page de l'édition des *Romans et Récits* dans la Pochothèque) qui ouvre le monologue intérieur d'Augustus B. Clifford – donnée donc comme une transcription mimétique de la continuité du « courant de conscience » – au début du chapitre 11 (p. 408). On citera également le dialogue métaromanesque d'Amaury Conson et Arthur Wilburg Savorgnan – sur « la Loi du roman d'aujourd'hui » – au chapitre 20, dont la facture est très proche de celle du post-scriptum (480-481).