

## **La contrainte, les sons et les signes visibles**

### **Résumé**

L'Oulipo a privilégié les signes visibles sur les sons. Trois facteurs peuvent expliquer cette subordination : (1) la difficulté relative pour l'écrivain de manier les phonèmes ; (2) la difficulté relative pour le lecteur de percevoir une contrainte phonémique ; (3) un obstacle de principe indiqué par Jacques Roubaud : les contraintes littéraires « ne peuvent absolument pas reposer sur des données "invisibles" comme les phonèmes ». Cette interdiction surprenante peut s'appuyer sur des considérations pratiques et théoriques, mais celles-ci s'appliquent aussi à la rime, que les Oulipiens n'ont pas du tout négligée. Voici une des contradictions qui n'ont jamais empêché l'Ouvroir d'œuvrer. François Le Lionnais ne partageait pas la méfiance de Roubaud envers le phonème, et ses « antiphonèmes » ont ouvert une voie, peu empruntée jusqu'ici, vers d'autres contraintes portant sur l'organisation sonore d'un texte écrit. Le GRAND TABLEAU imaginé par Le Lionnais dans ses notes pour un troisième manifeste n'a pas vu le jour, peut-être parce que son élaboration aurait demandé une mise à plat théorique contraire à l'esprit pratique du groupe. Néanmoins, les tableaux existants et ceux que l'on peut imaginer esquissent un vaste « programme de recherche » dont l'Oulipo est un inspirateur primordial plutôt que le propriétaire unique.

### **Abstract**

The Oulipo has privileged visible signs over sounds. Three factors might explain this subordination : (1) the relative difficulty of manipulating phonemes when writing ; (2) the relative difficulty of perceiving a phonemic constraint when reading ; (3) a fundamental obstacle indicated by Jacques Roubaud, for whom « literary constraints absolutely cannot bear on "invisible" »

givens like phonèmes ». Practical and theoretical reasons for this surprising prohibition can be found, but they apply equally to rhyme, which the Oulipo has not neglected. This is one of the contradictions that have never prevented the Oulipo from working. François Le Lionnais did not share Roubaud's mistrust of phonemes, and his « antiphonemes » opened a path – which, as yet, has been little travelled – to other constraints governing the sound shape of a text. The BIG TABLE imagined by Le Lionnais in his notes for a third manifesto has not seen the light, perhaps because it would have required theoretical debates contrary to the group's practical spirit. Nevertheless, the existing and imaginable tables sketch out a vast « research program », of which the Oulipo is a principle instigator rather than the sole proprietor.

**Mots clés** : sons, signes visibles, lettres, phonèmes, contrainte, Oulipo, Chris Andrews.

Je pars d'un constat qui est en même temps une généralisation assez grossière : l'Oulipo a beaucoup travaillé la lettre, beaucoup moins le phonème. Le groupe a privilégié les signes visibles sur les sons. Dans la première classification des travaux de l'Oulipo, faite par Raymond Queneau en 1974, il n'y avait pas de rangée pour les phonèmes.<sup>1</sup> Marcel Bénabou a remédié à cette lacune dans le tableau proposé à la fin de son article « La règle et la contrainte » (1983), où l'on trouve, dans la rangée ajoutée :<sup>2</sup>

	Déplacement	Substitution	Addition	Soustraction	Multiplication
Phonème	palindrome phonétique Rose sélavy (Desnos) Glossaire (Leiris)	À-peu-près drame alphabétique	bégaiement	lipophonème	allitération rime homéotéleute

Parmi ces contraintes, deux sont clairement liées à des inventions oulipiennes : les palindromes phonétiques de Luc Étienne, et les poèmes pour bègues de Jean Lescure.<sup>3</sup> Le lipophonème (ou lipophone) est une contrainte moins connue. Les exemples que j'ai pu trouver, dus à Noël Arnaud, Olivier Salon et divers contributeurs du site « Zazie mode d'emploi », sont des lipophonèmes en *bmpvf*,

c'est-à-dire sans consonnes labiales ou labio-dentales.<sup>4</sup> Après la première lecture en public de textes oulipiens écrits sous cette contrainte, en 1978, un auditeur a informé les fiers inventeurs que cela se faisait depuis des siècles dans sa région de l'Anatolie, et que c'est, en plus, beaucoup plus difficile en turc, d'où le nom de « vers turcs ». On dit aussi contrainte du ventriloque, car les textes qui s'y conforment se prêtent particulièrement bien à une diction sans mouvement des lèvres.<sup>5</sup> Les autres contraintes que Bénabou a placées dans la rangée « phonème » sont soit des « plagiats par anticipation » (Desnos, Leiris), soit des figures ou des procédés traditionnels.

Si l'on voulait mettre à jour ce tableau (exercice auquel les Oulipiens semblent avoir renoncé, et peut-être pour de bonnes raisons, j'y reviendrai), c'est dans cette rangée que devraient prendre place plusieurs autres contraintes répertoriées sur le site officiel de l'Oulipo qui portent (ou peuvent porter) sur les phonèmes, et que je regroupe ici dans trois classes :

(1) Nouveaux types de rime : Antirime, Co-rime, Locurime, Ouliporime, Rime berrychonne, Rime de début, Rimes voilées ;

(2) Contraintes qui reposent sur un calembour : Chicago, Homophonies (fables-express), Sollicitudes ;

(3) Divers : Alexandrin jouetien, Anaérobie, Minisextine, Monoconsonantisme, Monovocalisme, Traduction homophonique.

Parmi les 139 contraintes définies sur le site, il y en a 16 qui portent sur les phonèmes, par rapport à 31 contraintes littérales.<sup>6</sup> Le phonème n'est donc pas absent de la pratique oulipienne, mais il est clairement subordonné. À quoi est-ce dû ? J'avancerai trois hypothèses explicatives, qui ne s'excluent pas. Selon la première, la subordination est due à la difficulté relative pour l'écrivain de manier les phonèmes. Pour mettre en œuvre une contrainte complexe portant sur des phonèmes – par exemple la version phonémique des « ulcérations » de Perec – la plupart des écrivains auraient besoin d'utiliser un alphabet phonétique (l'API, l'alfonic d'André Martinet, ou un autre) pour vérifier la conformité du texte. Or, nous apprenons quasiment tous à l'école maternelle ou primaire l'alphabet normal, mais seuls les étudiants de linguistique apprennent l'API et, parmi eux, il n'y a que les phonéticiens et les phonologues qui arrivent à le manier avec une véritable aisance. Quand la difficulté de passer par un code plus ou moins étranger

s'additionne à celle de la contrainte elle-même, la somme peut être décourageante. Pour les anagrammes, des outils informatiques relativement sophistiqués sont disponibles sur le Web, même si on peut se décourager face à une abondance de combinaisons qui est peu ordonnée par rapport à la cohérence sémantique.<sup>7</sup> Pour l'analogie phonique de l'anagramme – que j'appellerai *anaphone* par la suite – je n'ai pu trouver que le ANAPHONR du *hacker* et musicien américain C. J. Carr (Cortexelus James).<sup>8</sup> C'est une tentative méritoire mais pas totalement aboutie, car le système ne tient pas compte de la réduction des voyelles non accentuées en anglais.

Un petit essai pour tester la difficulté de faire des anaphones plus complexes que des contrepèteries à partir d'un vers de neuf syllabes en anglais, contenant 22 phonèmes, m'a convaincu à la fois de l'intérêt et du coût d'une telle contrainte. L'obligation soit de passer par un autre code, soit de manier les lettres et les digraphes comme des alias, ralentit considérablement le processus, sans forcément le rendre rédhibitoire. Au contraire, pour quelqu'un qui cherche dans la contrainte une manière d'occuper le temps, comme Raymond Roussel selon César Aira, les contraintes phonémiques pourraient être idéales.<sup>9</sup> Et de fait, le procédé évolué de Roussel opère par « dislocation phonétique » comme le dit Hermes Salceda, pour produire des homophonies plus ou moins approximatives.<sup>10</sup>

Étendre ainsi aux phonèmes une contrainte qui existe déjà pour les lettres ne semble pas être une priorité pour les Oulipiens. Ils jugent peut-être qu'il y aura davantage de bénéfices à chercher une nouvelle contrainte, estimant que les résultats obtenus par l'extension ne seraient pas sensiblement différents. Et pour quelqu'un qui voudrait réformer l'orthographe et établir des relations biunivoques entre lettres et phonèmes, comme le Queneau de 1937 – qui était plus révolutionnaire que réformateur sur le plan linguistique, d'ailleurs<sup>11</sup> – ceci n'est qu'un faux problème produit par des aberrations du code écrit, voué à disparaître une fois la réforme (ou la révolution) faite.

Ma deuxième hypothèse pour expliquer la subordination du phonème dans le travail de l'Oulipo, c'est la difficulté relative pour le lecteur de percevoir une contrainte phonémique. C'est l'œil du lecteur qui est sollicité le plus souvent par les textes oulipiens. Perec en particulier nous a appris à regarder de tous nos yeux. Et Roubaud a dit que la contrainte oulipienne est « visible, nécessairement ».<sup>12</sup> Si ce n'est pas littéralement le cas, le lecteur risque de ne pas s'en apercevoir du tout. Pour revenir à l'exemple des anaphones, je ne sais pas si un lecteur non avisé se rendrait compte que les quatre vers suivants sont composés des mêmes phonèmes:

This line came out of the dark at me  
 [Ce vers m'est venu depuis l'obscurité]

midnight calm, a lake of tea, the south  
 [calme de minuit, un lac de thé, le sud]

my Flame Card is the key to the town  
 [ma Carte Flamme est la clé de la ville]

the inner life makes a dark mouth eat  
 [la vie intérieure fait manger une bouche sombre]

Certes, il est toujours possible de signaler la présence d'une contrainte par le moyen d'une note liminaire ou en respectant le « premier principe de Roubaud » : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte ».<sup>13</sup> Mais l'invisibilité de la contrainte phonémique oblige à en parler un peu plus directement, ce qui risque de gâcher le subtil jeu de cache-cache dans lequel les œuvres oulipiennes nous entraînent souvent. Et même si les Oulipiens ont des positions différentes sur la pertinence de révéler la contrainte, peu, me semble-t-il, seraient contents de ne pas aviver la curiosité formelle du lecteur. Quand on a sué sur la tâche, il est normal de vouloir que cela se sache d'une manière ou d'une autre. La modestie qui consisterait à enfouir une contrainte dure sans laisser le moindre indice rentre dans la catégorie du surrogatoire.

J'arrive maintenant à la troisième hypothèse explicative : il y a un obstacle de principe qui s'oppose à la mise sous contrainte des phonèmes. Selon Jacques Roubaud, les contraintes littéraires « ne peuvent absolument pas reposer sur des données “invisibles” comme les phonèmes, par exemple. »<sup>14</sup>

Cette assertion a de quoi surprendre, étant donné les seize contraintes mentionnées au début de cet article, dont il est dit sur le site officiel de l'Oulipo qu'elles reposent ou peuvent reposer sur des phonèmes. Dans le passage que j'ai cité, Roubaud explique que l'Oulipo a évité l'erreur de vouloir donner une présentation systématique des contraintes (comme Bourbaki avait tenté de le faire avec les structures en mathématique). Les bases d'une telle présentation, dit-il, auraient été vulnérables à des bouleversements théoriques :

Il [l'Oulipo] n'a pas cherché à donner une vue d'ensemble des contraintes, une organisation reposant sur les paramètres cachés d'une théorie linguistique (on le lui a reproché ; mais ce reproche repose à la fois sur l'analogie de l'erreur bourbakiste (le choix, encore plus sujet à effondrement, en linguistique, d'une théorie plutôt qu'une autre), et sur la méconnaissance du fonctionnement des contraintes littéraires, qui ne peuvent absolument pas reposer sur des données « invisibles » comme les phonèmes, par exemple.<sup>15</sup>

Les guillemets autour du mot « invisibles » sont là, je crois, pour indiquer que ce n'est pas l'invisibilité littérale des phonèmes qui fait obstacle, mais une invisibilité figurative, liée à leur statut d'entités abstraites, de représentations mentales. Il y a ici deux problèmes potentiels, l'un sur le plan empirique, l'autre sur le plan théorique.

Empiriquement, la relation est lâche entre les phonèmes et les sons effectivement prononcés. Ce que l'on prononce, c'est un phone, qui est la réalisation concrète du phonème. Un phonème peut être réalisé par plusieurs phones différents. Et un mot, bien sûr, peut correspondre à différentes suites de phonèmes, selon les accents. Par conséquent, une contrainte qui repose sur des phonèmes n'est pas garantie de fonctionner de la même manière pour tous et partout. Tous ceux qui lisent et écrivent le français partagent le même alphabet, mais les locuteurs de cette langue n'ont pas tous exactement le même répertoire de phonèmes. Et ce n'est pas uniquement dans l'espace que les accents et les prononciations varient ; un lipophonème écrit aujourd'hui en évitant une voyelle particulière pourrait se trouver, à l'avenir, infecté du phonème initialement banni. Ces variations aux niveaux du phone et du phonème introduisent un flou qui pourrait être fatal à une certaine conception de la contrainte. Si pour être qualifiée de contrainte une règle doit être « stricte et clairement définissable » comme le dit Harry Mathews dans *Oulipo Compendium*,<sup>16</sup> il y a des raisons de douter du bien-fondé des contraintes phonémiques.

Ceci dit, la remarque de Roubaud visait non seulement l'instabilité du code oral mais aussi celle des théories linguistiques, et plus spécifiquement les relations instables entre les données phonétiques et les théories phonologiques. Il se souvenait peut-être des débats entre phonologues structuralistes et générativistes dans les années 1960. Les premiers disaient, par exemple, qu'un phone ne pouvait réaliser qu'un seul phonème, tandis que les seconds affirmaient qu'un même phone pouvait remplir les fonctions de deux phonèmes différents selon le

contexte, en citant des phénomènes comme le *flapping* alvéolaire dans certains dialectes de l'anglais nord-américain (et australien) : dans *bidding* et *hitting* les lettres redoublées se prononcent de la même manière. Chomsky et Halle allaient plus loin et remettaient en question la pertinence du niveau phonémique lui-même. Pour eux, l'entité ultime n'était pas le phonème mais le trait distinctif, et le phonème n'était qu'une étiquette commode pour un ensemble de traits.<sup>17</sup>

Une longue tradition philosophique, à partir de Platon et d'Aristote, met la vue au sommet d'une hiérarchie des sens, et il y a une tendance préréflexive très répandue à accorder un moindre degré de réalité aux sons qu'aux choses visibles, à cause de l'évanescence et de l'impalpabilité des premiers.<sup>18</sup> Pourtant, je crois que ce serait faire un mauvais procès à Roubaud que d'attribuer sa phrase sur les données « invisibles » à un préjugé graphocentrique privilégiant le visible sur l'audible. Car elle peut s'appuyer, comme je viens de le dire, sur des considérations empiriques et théoriques : d'abord, une meilleure compatibilité entre la contrainte en tant que règle stricte et claire et le code graphique, plus stable et plus uniformisé que le code oral, donc un peu plus proche du modèle mathématique ; ensuite, une méfiance à l'égard d'entités hypothétiques dont la validité n'est pas garantie dans le temps.

Cependant, sur le premier point, on pourrait répondre que les variations dans le code oral que j'ai signalées affectent aussi la rime. Il y a des rimes qui sont complètes pour certains locuteurs et incomplètes pour d'autres à un moment donné de l'évolution d'une langue. Et à mesure que les prononciations bougent, certaines rimes de la poésie ancienne tombent dans la catégorie des rimes pour l'œil.

Cette instabilité affecte aussi les variantes oulipiennes de la rime traditionnelle mentionnées plus haut, dont la formulation fait parfois appel aux phonèmes. Est-ce à dire que ces variantes sont des intruses qu'il faudrait expulser du champ de la contrainte ? Nous sommes ici devant une de ces contradictions qui surgissent inévitablement dans le travail d'un groupe et que l'Oulipo, vu de l'extérieur, semble avoir toujours tolérées assez paisiblement. Cela s'explique par une allergie à la discipline doctrinale et une orientation pratique et artisanale. Plutôt que de bâtir des théories, l'Oulipo tente de « prouver le mouvement en marchant », comme disait Queneau.<sup>19</sup>

En réponse à la méfiance théorique de Roubaud à l'égard des phonèmes, on pourrait dire que leur « réalité psychologique », affirmée par Sapir dans un article célèbre de 1933, a certainement été contestée depuis les années 1960, mais que le débat n'est pas du tout clos, et que ces « étiquettes » continuent à être

éminemment commodes.<sup>20</sup> Comme le remarquent Jacques Durand et Chantal Lyche : « les représentations de type phonétique s'arrêtent souvent dans les travaux génératifs classiques (et modernes) à des séquences ressemblant étrangement aux phonèmes ».<sup>21</sup> Et même si l'on admet qu'une nouvelle phonologie pourrait éventuellement balayer les phonèmes, il n'est pas évident qu'une telle évolution doive être fatale à la valeur littéraire d'une œuvre écrite sous une contrainte phonémique.

Au vu des complications examinées dans la première partie de cet article, les Oulipiens auraient pu laisser les sons à l'intuition de l'écrivain (ce qui ne revient pas du tout à les négliger), et c'est peut-être ce que recommandait implicitement Queneau dans sa première classification en ne les y incluant pas. Mais une telle limitation de la visée n'était pas dans les habitudes de François Le Lionnais, inventeur de la stratégie Ou-x-po, pour qui l'approche oulipienne était potentiellement universelle.

De fait, dans sa « boîte à idées », à la fin du premier livre collectif de l'Ouvroir, Le Lionnais a proposé une famille de contraintes phonémiques très intéressantes, les antirimes, discutées par le groupe en 1963,<sup>22</sup> mais pas encore exploitées, à ce que je sache :

Les linguistes et les phonéticiens ont proposé plusieurs procédés différents pour caractériser et différencier les phonèmes. On pourrait s'adresser à l'un de ces procédés s'il permet de définir un phonème A' par les caractéristiques (ou opposées, ou symétriques) d'un autre phonème A. Par définition A' serait appelé l'antiphonème de A. La notion d'antirime en découle immédiatement.<sup>23</sup>

Un phonème pourrait avoir plusieurs antiphonèmes selon le trait articulatoire choisi. Cette complexité n'a cependant rien de décourageant, et la seule contemplation des tableaux classificatoires peut donner des idées à qui s'intéresse à l'expérimentation formelle. Les répertoires de phonèmes, qui constituent des systèmes à plusieurs dimensions, offrent des possibilités de jeu que la séquence linéaire de l'alphabet ne permet pas.

Prenant exemple sur les vers turcs, on pourrait composer avec des ensembles restreints de phonèmes, en utilisant seulement des consonnes non voisées /p, t, k, f, s, ʃ/, ou seulement des voyelles arrondies /y, u, ø, ø̃... On pourrait aménager des chemins faciles qui moduleraient progressivement le degré d'aperture des voyelles, ou imposer des parcours acrobatiques le long desquels le lieu d'articulation des consonnes sauterait continuellement d'une partie de l'appareil



phonatoire à une autre. Dès qu'on évoque de telles possibilités, on pense irrésistiblement à des effets mimétiques qui lieraient le son au sens : les consonnes non voisées conviendraient à un texte dont le contenu doit être chuchoté, les voyelles arrondies à un personnage qui aurait la bouche en cul-de-poule... Mais rien n'obligerait l'écrivain à tomber dans un mimétisme naïf et convenu. Il pourrait tout aussi bien créer des structures sonores indépendantes du sens, ou carrément anti-mimétiques.

On pourrait comparer les répertoires phonémiques de deux langues, et n'utiliser que les phonèmes plus ou moins communs – écrire, par exemple, en un français simplifié pour les anglophones, sans voyelles nasales, ni /y/ ni /R/ – ou bien accuser les différences de la langue de composition en multipliant les pièges pour l'étranger : *le ronron du Rhin ne nous plonge pas du tout dans un grand bain de pure inspiration...*

On pourrait essayer de mettre en pratique la théorie contestable et contestée du poète écossais Don Paterson, selon laquelle ce qui distingue la poésie de la prose sur le plan sonore c'est davantage de variation dans les voyelles et moins de variation dans les consonnes.<sup>24</sup>

On pourrait faire des expériences dans le but de trouver les structures phonémiques qui jettent ce « sortilège du pur son des mots » dont parlent Roman Jakobson et Linda Waugh,<sup>25</sup> pour ensuite les modéliser par des contraintes. On arriverait ainsi à des formules « magiques » vides, en attente de contenu, mais déjà pourvues, peut-être, de potentialité esthétique. On peut toujours rêver.

Les possibilités que je viens de passer en revue ne concernent que la composition du texte et non sa lecture à haute voix. Christelle Reggiani a remarqué que l'effet majeur du « déport [...] de la lettre à la voix » lié à l'importance croissante du versant oral de la création oulipienne a été de favoriser les contraintes perceptibles à l'écoute, qui se fondent sur des entités linguistiques relativement grandes, aux dépens des contraintes littérales.<sup>26</sup> En dépit de cette inflexion, les Oulipiens n'ont pas encore inventé beaucoup de contraintes portant sur la réalisation orale et corporelle du texte. Autrement dit, ils ont peu investi le domaine de la poésie sonore. Les quelques tentatives dans ce sens sont relativement récentes : les baobabs de Jacques Roubaud, les chronopoèmes et les monostiques paysagers de Jacques Jouet. Ces contraintes rentrent, au moins partiellement, dans la troisième catégorie de la petite typologie suivante :

- (1) Les contraintes qui portent sur le texte produit.
- (2) Les contraintes qui portent sur le processus

- (a) de transformation d'un texte préexistant;
- (b) de composition d'un nouveau texte.
- (3) Les contraintes qui portent sur la réalisation orale et corporelle du texte.

La définition du monostique paysager donnée par Jacques Jouet montre bien que ces types ne s'excluent nullement :

Un monostique paysager est un poème composé sur le motif : un paysage.  
[type 2b]

C'est un poème panoramique d'un seul vers long, qui compte de 40 à 50 syllabes (plus de 20 mots). [type 1]

Il est composé sur une seule ligne. [type 1]

Il est lu à haute voix en balayant l'auditoire du regard, de gauche à droite ou de droite à gauche.<sup>27</sup> [type 3]

En disant que l'Oulipo avait peu investi le domaine de la poésie sonore, je laissais de côté le travail de Michèle Métail, car, bien qu'elle soit toujours officiellement membre du groupe (l'appartenance étant permanente par principe), je ne suis pas sûr qu'il faille appeler *contraintes* les consignes qu'elle applique à ses textes quand elle fait des lectures publiques, comme ces « grilles de lecture » qu'elle superpose à des passages de son « poème infini » *Compléments de noms* et qui sont, dit-elle, « en rapport avec le lieu de la lecture » et « issues de données locales transposées en *tempo*, nuance, intensité ».<sup>28</sup> Si on entend par *contrainte* une règle qui déterminerait une structure vide réutilisable, il semblerait que les grilles de Métail n'en soient pas. En tout cas, elle n'utilise pas le terme. En expliquant son éloignement du groupe, elle a dit :

[...] j'ai commencé à me lasser de ces contraintes, qui permettent de produire du texte, même si on n'a rien à dire. J'ai commencé à remettre en question ce principe fondateur de l'invention d'une contrainte qui puisse être reprise par d'autres auteurs, même s'ils la font évoluer. Tout mon travail ultérieur témoigne de ma démarche : le choix d'une forme (je n'emploie jamais le mot « contrainte ») est intrinsèquement lié au contenu, elle seule en permet la « cristallisation » du sens, je ne réutilise jamais une forme créée pour un texte, elle reste unique comme le contenu.<sup>29</sup>

Cette critique de la stratégie de la contrainte me paraît d'autant plus intéressante qu'elle vient de quelqu'un qui s'y est vraiment essayé, qui en a inventé (filigranes, portraits robots, poèmes corpusculaires, entre autres). Comme le dit Roland Travy dans *Odile* de Raymond Queneau : « C'est vrai qu'il y a une différence entre dédaigner ce qu'on pourra faire et mépriser ce qu'on ne peut ». <sup>30</sup> Ce n'est pas non plus une objection de sens commun, ou commandée par un spontanéisme primaire. Il faut reconnaître sa force, sans se méprendre sur sa portée. Deux remarques s'imposent, me semble-t-il.

D'abord, cette critique est faite à la première personne, et ne vise pas à invalider la contrainte de manière générale, à la différence d'autres, plus théorisantes, notamment celles de Gérard Genette, de Laurent Jenny, et d'Henri Meschonnic. <sup>31</sup> À ce titre (personnel) la critique de Métail confirme ce qui est peut-être une évidence : les contraintes ne conviennent pas à tous les écrivains, ni à tous les projets, même si elles marchent bien en général dans les ateliers d'écriture.

Quant à la réutilisation des formes, c'est une question d'échelle. Les longs textes de Métail sont composés d'unités plus petites qui, elles, répètent des formes : les six vers des *64 poèmes du ciel et de la terre*, les six substantifs enchaînés de *Compléments de noms*, les vers de cinq syllabes dans *La Route de cinq pieds*. Ne jamais réutiliser une forme, même à petite échelle, serait le chemin le plus court et le plus sûr pour s'enfoncer dans l'informe, mais c'est un chemin que Métail n'emprunte pas.

Que l'on voie dans la contrainte une promesse ou une limite, il est clair que le domaine des contraintes sonores reste largement inexploré. Même si les consignes de Métail ne sont pas des contraintes, on peut tout à fait envisager de contraindre certains aspects de la réalisation orale et corporelle du texte. Roubaud et Jouet ont commencé à le faire. Par ailleurs, j'espère avoir montré, en imaginant d'autres contenus pour la rangée « phonème » dans le tableau de Bénabou, que l'Oulipo est loin d'avoir épuisé le potentiel de la dimension sonore dans la *composition*. L'une des vertus des diverses classifications des travaux de l'Oulipo est de montrer l'étendue de ce qui reste à faire. Comme l'a dit Philippe Lejeune, un tableau doit être « inspirant ». <sup>32</sup> Mais le travail de classification peut entrer en tension avec la pratique de l'exploration, comme j'essaierai de le montrer dans la dernière partie de cet article.

Dans les notes pour son troisième manifeste, François Le Lionnais parle du GRAND TABLEAU qui serait « un quadrillage à double entrée, chaque colonne correspondant à une structure mathématique, chaque rangée à un objet littéraire ». <sup>33</sup> En remplaçant les opérations du tableau de Bénabou par des

structures, Le Lionnais envisage de faire un tableau vraiment *très* grand. Quant aux « objets littéraires », il n’y a aucune raison de penser qu’il avait abandonné l’espoir, exprimé dans le deuxième manifeste, d’y inclure des objets sémantiques.<sup>34</sup> L’article « semantic / syntactic » dans *Oulipo Compendium* et certaines remarques de Le Lionnais dans *Un certain disparate* montrent clairement que cet espoir n’était pas partagé par tous les membres du groupe :

Malgré tout, il y a une tendance dans l’OULIPO, que je ne suis pas – forcément, au bout d’un certain temps, une église voit apparaître des dissidents, des schismes – c’est la tendance de mon cher Jacques Roubaud, à ne s’occuper que de la forme.<sup>35</sup>

C’est peut-être à cause de cette divergence d’opinion (et d’autres) que le GRAND TABLEAU n’a pas vu le jour. « La détermination des colonnes et des rangées et le remplissage des cases constituent la première phase », écrit Le Lionnais dans ses notes.<sup>36</sup> Ce n’est pas une mince affaire. Cela demanderait tout un travail théorique, qui serait peut-être une source de discorde. Inventer de manière obstinément artisanale, augmenter le stock de contraintes au coup par coup, n’est pas une solution de facilité, ou pas seulement : cela permet aussi à des gens qui n’arriveraient peut-être pas à s’accorder sur des positions théoriques de travailler ensemble. Cette manière d’œuvrer en vue d’un but commun à partir de points de départ différents est évoquée par François Le Lionnais dans *Un certain disparate* :

Jean-Marc LEVY-LEBLOND : Alors, qu’est-ce qui compte le plus, dans une discussion : savoir si l’on partage le point de départ ou si l’on obtient un point d’arrivée commun ?

François LE LIONNAIS : Mes axiomes de sensibilité sont uniquement des points de départ [...]. Par exemple, pourquoi ai-je agi pendant la guerre, faisant des actes de terrorisme contraires à ma sensibilité ? Ce n’est pas à cause de mon raisonnement, c’est ce que faisaient les personnes qui étaient dans le même camp que moi. Je prends parti pour des causes qui me sont chères, je suis dans une certaine coalition, mais à l’intérieur de laquelle je m’aperçois que je suis le seul de mon avis. Toujours. Comment expliquer à mes amis de la Résistance que je n’étais pas patriote ?<sup>37</sup>

Vouloir tout mettre à plat peut empêcher d'agir. Et l'Oulipo s'est toujours fixé comme but d'agir sur le plan littéraire.

Néanmoins, les tentatives de systématisation, même à l'abandon, laissent apercevoir des perspectives vertigineuses et esquissent un vaste « programme de recherche » qui dépasse les capacités d'exécution d'un seul groupe, aussi énergique soit-il. Dans ses notes pour le troisième manifeste, Le Lionnais divise ce programme en trois phases, dont la première – dessiner le tableau et remplir les cases – n'a rien de simple, nous venons de le voir.

La seconde phase, également théorique, vise à extraire de cet amoncellement des structures d'une efficacité reconnue. Essentiellement pratique, la troisième phase se donne pour ambition de conduire au Seuil de l'Œuvre.<sup>38</sup>

Ces phases ne sont successives que pour une contrainte donnée. Si on considère le travail de l'Oulipo comme un tout, les trois se déroulent simultanément, au moins depuis le moment où Georges Perec s'est mis à écrire *La Disparition* en 1967.<sup>39</sup> Et même si Le Lionnais lui-même se contentait souvent de formuler une idée de contrainte sans en donner d'exemple et semblait privilégier la spéculation abstraite sur le travail pratique de la composition, qu'il laissait volontiers à d'autres, le groupe n'a pas fonctionné de manière analogue dans ses relations avec l'extérieur, c'est-à-dire comme source unique d'inventions patentées qui seraient testées et mises en application ailleurs. Les travaux de la première phase se font aussi en dehors du groupe, sur la liste Oulipo, et ailleurs. Les tableaux, avec leurs espaces en attente, leurs catégories contestables ou manquantes, invitent non seulement à remplir les cases, mais aussi à en définir de nouvelles, en y ajoutant des colonnes et des rangées, et peut-être en imaginant une disposition en trois dimensions, ou plus.

La troisième phase envisagée par Le Lionnais, dont il dit qu'elle est « essentiellement pratique », est justement celle où l'esthétique doit intervenir : il faut dépasser « l'efficacité reconnue » et se diriger vers « le Seuil de l'Œuvre ». C'est la recherche de formes qui marchent, non pas au sens où elles permettent de produire des textes, mais au sens où les textes produits aient une valeur esthétique amplement et durablement reconnue. Ce stade ultime était très important pour Le Lionnais, même s'il ne croyait pas que les Oulipiens fussent près de l'atteindre. En 1976, il regrettait la lenteur des progrès faits par l'Ouvroir et disait : « nous n'avons pas abouti à des structures importantes ».<sup>40</sup> Il y a eu, depuis, la publication

de bons candidats au statut de « chef d'œuvre oulipien », notamment *La Vie mode d'emploi*. Mais le Graal de l'Oulipo, une forme inventée au sein de l'Ouvroir qui serait très largement adoptée à l'extérieur, qui deviendrait une « forme de vie transmissible », <sup>41</sup> qui s'enracinerait, selon le vœu de Le Lionnais, « dans le tissu culturel d'une société » pour y « produire feuilles, fleurs et fruits », continue à se dérober, ou peut-être simplement à attendre. <sup>42</sup>

La question posée par Le Lionnais dans le deuxième manifeste – « Mais une structure artificielle peut-elle être viable ? » <sup>43</sup> – reste ouverte. Peut-être que le Graal est introuvable, mais qui peut en être sûr ? Et qui sait quelles autres découvertes attendent les chercheurs ? Annoncer la fin ou l'épuisement de l'Oulipo (comme l'ont fait récemment Scott Esposito et Lauren Elkin <sup>44</sup>) relève, me semble-t-il, d'une méconnaissance de la modestie et de l'ambition qui distinguent cet agent collectif : la modestie de rester, en tant que groupe, en deçà de la littérature proprement dite tout en assumant l'ambition d'accélérer une tendance longue vers l'invention consciente de nouvelles formes, tendance dont il est bien trop tôt pour dire qu'elle a déjà porté ses plus beaux fruits.

## NOTES

- <sup>1</sup> Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981. 74.
- <sup>2</sup> Bénabou, Marcel. « La règle et la contrainte. » *Pratiques* (39, 1983) : 106.
- <sup>3</sup> Oulipo. *Anthologie de l'Oulipo*, Paris : Gallimard, 2010. 123-125, 746-749.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, 732-733.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, 807.
- <sup>6</sup> Chiffres basés sur le contenu du site [oulipo.net](http://oulipo.net) consulté le 7 décembre 2014 (certaines contraintes figurent sous deux noms dans la liste).
- <sup>7</sup> Poier-Bernhard, Astrid. *Texte nach Bauplan : Studien zur zeitgenössischen ludisch-methodischen Literatur in Frankreich und Italien*, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2012. 366.
- <sup>8</sup> <http://anaphonr.appspot.com> (consulté le 06/12/2014).
- <sup>9</sup> Aira, César. « Raymond Roussel. La clave unificada. » *Carta: Revista de pensamiento y debate del museo nacional centro de arte Reina Sofía* (2, 2011) : 49.
- <sup>10</sup> Salceda, Hermes et Andújar, Gemma. *Raymond Roussel: Teoría y práctica de la escritura*, Bellaterra : Universitat autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2002. 89-90.
- <sup>11</sup> Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, 1965. 24-26.
- <sup>12</sup> Roubaud, Jacques. « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques. » Bénabou, Marcel, Jouet, Jacques, Mathews, Harry, Roubaud, Jacques. *Un art simple et tout d'exécution*, Saulxures : Circé, 2001. 32.
- <sup>13</sup> Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981. 90.
- <sup>14</sup> Roubaud, Jacques. *Poésie, etcetera: ménage*, Paris : Stock, 1995. 213.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, 213.
- <sup>16</sup> Mathews, Harry et Brotchie, Alastair. *Oulipo Compendium*, London : Atlas Press, 1998. 131.
- <sup>17</sup> Durand, Jacques et Lyche, Chantal. « Des règles aux contraintes en phonologie générative. » *Revue québécoise de linguistique* (XXX / 2, 2001) : 95-96.
- <sup>18</sup> Jonas, Hans. « The Nobility of Sight. » *Philosophy and Phenomenological Research* (XIV / 4, 1954) : 507-519.
- <sup>19</sup> Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, 1965. 322.
- <sup>20</sup> Pour une défense récente du phonème comme unité fondamentale, voir Nathan, Geoffrey S. « Is the Phoneme Usage-Based ? – Some Issues. » *International Journal of English Studies* (VI / 2, 2006) : 173-194. Et pour une critique de

« l'illusion du phonème », voir Lotto, Andrew J. et Holt, Lori L. « The Illusion of the Phoneme. » *Chicago Linguistic Society* (XXXV, 2000) : 191-204.

<sup>21</sup> Durand, Jacques et Lyche, Chantal. « Des règles aux contraintes en phonologie générative. » *Ibid.*, 97.

<sup>22</sup> Bens, Jacques. *Genèse de l'Oulipo*, Bordeaux : Le Castor astral, 2005. 229, 262.

<sup>23</sup> Oulipo. *La Littérature potentielle : créations, récréations, recreations*, Paris : Gallimard, 1973. 291.

<sup>24</sup> Paterson, Don. « The Lyric Principle (Part II: The Sound of Sense). » *Poetry Review* (XCVII / 3, 2007) : 58-59 ; Attridge, Derek. *Moving Words : Forms of English Poetry*, Oxford : Oxford University Press, 2013. 93-95.

<sup>25</sup> Jakobson, Roman et Waugh, Linda. *The Sound Shape of Language*, Berlin : Mouton de Gruyter, 1987. 234.

<sup>26</sup> Reggiani, Christelle. « L'Oulipo et la rhétorique. » *Le Pied de la lettre: créativité et littérature potentielle*, Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas, ed., New Orleans : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2010. 7.

<sup>27</sup> <http://oulipo.net/fr/contraintes/monostique-paysager> (consulté le 6 décembre 2014).

<sup>28</sup> Métail, Michèle. « Femme, Oulipo, poésie sonore, musique : entretien avec Michèle Métail. » Propos recueillis par Camille Bloomfield. *Formes poétiques contemporaines* (8, 2011) : 119.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>30</sup> Queneau, Raymond. *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002. 601.

<sup>31</sup> Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982. 56 ; Jenny, Laurent. *La Parole singulière*, Paris : Belin, 1990. 161 ; Meschonnic, Henri. *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995. 9, 180.

<sup>32</sup> Cité par Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983. 108.

<sup>33</sup> Oulipo. *Anthologie de l'Oulipo*, Paris : Gallimard, 2009. 799.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 793.

<sup>35</sup> *Oulipo Compendium. Ibid.*, 222 ; Le Lionnais, François. *Un certain disparate*, chapitre 15, « Troisième secteur », <http://oulipo.net/fr/un-certain-disparate/15-troisieme-secteur> (consulté le 6 décembre 2014).

<sup>36</sup> *Anthologie de l'Oulipo. Ibid.*, 799.

<sup>37</sup> Le Lionnais, François. *Un certain disparate*, chapitre 63, « Logique de l'engagement », <http://www.oulipo.net/fr/un-certain-disparate/63-logique-de-l-engagement> (consulté le 6 décembre 2014).

<sup>38</sup> *Anthologie de l'Oulipo. Ibid.*, 799.



<sup>39</sup> Bellos, David. *Georges Perec : A Life in Words*, London : Harvill, 1993. 395.

<sup>40</sup> Le Lionnais, François. *Un certain disparate*, chapitre 16, « Le troisième manifeste », <http://www.ouliipo.net/fr/un-certain-disparate/16-le-troisieme-manifeste> (consulté le 6 décembre 2014).

<sup>41</sup> Roubaud, Jacques. « L'auteur oulipien. » *L'Auteur et le manuscrit*, Michel Contat, ed., Paris : Presses Universitaires de France, 1991. 85-86.

<sup>42</sup> *Anthologie de l'Oulipo. Ibid.*, 795.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 795.

<sup>44</sup> Elkin, Lauren et Esposito, Scott. *The End of Oulipo ? An Attempt to Exhaust a Movement*, Alresford : Zero Books, 2012.