

**ETUDES D'ŒUVRES
CONTEMPORAINES**

Jan Baetens

Enjeux (enfin !) Renaud Camus et l'écriture à contraintes

Les premiers textes de Renaud Camus, rassemblés dans le cycle inachevé des *Églogues*, appartiennent visiblement au domaine de l'écriture à contrainte. La règle de la surdétermination réciproque de tous les éléments par (virtuellement) tous les autres éléments du texte, est une contrainte très forte, qu'il est possible d'étudier en détail dans les quatre volumes publiés². Cependant, l'entreprise de Renaud Camus s'est distingué non moins immédiatement des deux modèles d'écriture à contrainte pratiqués au début des années soixante-dix, au moment de la genèse des *Églogues* : d'une part la radicalisation du Nouveau Roman dans le courant dit Nouveau Nouveau Roman, qui frappait surtout par sa contestation active des structures du récit; d'autre part l'exploration de l'écriture nommée textuelle du groupe Tel Quel, d'où l'horizon narratif avait complètement été éradiqué. Contrairement à ces deux exemples, Renaud Camus remettait en valeur des aspects de l'écriture paraissant à mille lieux de toute réflexion sérieuse sur l'écriture à contrainte : d'abord le travail sur la phrase, plus particulièrement le travail sur le rythme, la souplesse, en un mot sur la beauté de la phrase et du phrasé ; ensuite l'attention portée au plaisir de la lecture et à un rapport autre que strictement pédagogique avec le lecteur, devenu chez Camus partenaire à

séduire autant que double muet du scripteur omniprésent ; enfin le désir de ne pas rompre les liens entre les mots et les choses, ce que l'auteur manifestait non sans provocation à travers son goût très vif des biographèmes et de l'histoire en général.

Plusieurs des livres subséquents de Camus ont pu laisser croire que l'auteur s'était éloigné des questions de la contrainte. Impression fautive, du moins en partie, comme nous le rappellent une série de publications récentes de première importance : l'inclassable *RA. (petite annonce)*³, synthèse provisoire et non réconciliée du célèbre *Journal* et de l'ancienne démarche avant-gardiste ; la version électronique de ce livre, *Vaisseaux brûlés*, en expansion libre et libre d'accès au site personnel de l'auteur⁴; l'abécédaire intitulé *Etc.*⁵, suite ironique au *Roland Barthes par Roland Barthes*, où la notion de contrainte occupe à nouveau une place certes peu orthodoxe mais on ne peut plus centrale.

Autant prévenir l'amateur : *Etc.* n'apporte pas une théorie de la contrainte. Ce que fait Renaud Camus, avec la tranquille assurance d'une pratique de bientôt trois décennies et une grosse trentaine d'ouvrages, c'est soulever un certain nombre de questions que la réflexion moderne sur la contrainte se refuse, pour de bonnes ou de moins bonnes raisons, de traiter sur pied d'égalité avec d'autres questions théoriques ayant, elles, pignon sur rue (parce que, probablement, moins dangereuses).

Les points soulignés par Renaud Camus sont tous en rapport avec les effets de la contrainte en au moins deux acceptions du terme : l'impression faite sur le lecteur par le texte à contrainte, d'un côté, la suite que doit donner

l'écrivain au choix initial d'une contrainte, de l'autre. Chacune de ces acceptions se situe au cœur même de la pratique des écritures à contraintes, mais aussi de son esthétique, sujet fort débattu mais toujours de façon purement inchoative, comme si c'était là une dimension moins digne ou capitale du champ actuellement sous construction.

Le premier effet, diversement commenté tout au long *d'Etc.*, a donc trait à l'aval de la contrainte *du point de vue de l'écrivain*. A cet égard, Renaud Camus oppose, selon qu'elles se laissent ou non répéter de façon ouverte et créatrice dans un projet d'écriture, les contraintes heureuses à celles qui ne le sont pas. Comme lui-même le note, dans une formule qui n'est pas sans rappeler la condamnation par Georges Bataille des livres sans nécessité interne : « Concept de la *forme* heureuse. Contre la forme gratuite (la forme pour la forme ; les complications ou les raffinements de construction, dans les œuvres d'art, lorsqu'ils ne produisent pas *d'effet*), *Informe heureuse* serait celle qui serait homomorphe à sa nécessité, conforme au mouvement de l'esprit, sœur de "*l'être*". » (p. 88).

Le second effet concerne l'aval de la contrainte *du point de vue du lecteur*, lequel peut ou non être sous le charme de l'opération textuelle proposée à son jugement : « Une œuvre n'est pas admirable parce qu'elle présente toutes les raisons d'être admirable (la perfection de son architecture, par exemple, s'agissant d'une œuvre littéraire). Elle est admirable parce qu'elle produit un *effet* inoubliable. » (p. 68). A quoi bon en effet produire des textes à contrainte qui laissent le lecteur indifférent, ou qui ne lui donnent même pas l'envie de continuer au-delà de quelques pages,

voire de quelques alinéas? Incriminer le lecteur, l'accuser de paresse ou, comme cela se murmurait jadis, de complicité avec l'idéologie dominante du facile et du lisible, est probablement, sans être absurde pour autant, une réaction trop facile. Vouloir emporter l'adhésion du lecteur par le taux de difficulté de certaines compositions, ne l'est pas moins. Les exemples cités par Camus montrent d'ailleurs *qu'Etc.* ne vise en rien les écrits à contrainte dure (Perec, avec qui le *Journal* de Camus n'est pas toujours très tendre, fait ici l'objet d'un éloge appuyé). Plutôt est-ce une bonne et saine dose d'autocritique qui pointe dans des remarques comme celle-ci : « *P.A.*, pour lui, était déjà une forme heureuse [...]. Malheureusement, heureuse à la création, et pour le "créateur", cette *forme heureuse* ne l'est pas forcément pour le lecteur, car l'impression et les exigences du support livresque lui donnent une apparence extrêmement compliquée, sans doute rebutante à plus d'un. » (id., p. 88).

Bref, *Etc.* est un livre qui oblige à penser tout autrement les rapports entre écriture et lecture, que nous envisageons d'habitude de façon trop similaire. Renaud Camus nous force à mieux penser, non pas les modes, mais les enjeux de l'écriture à contrainte. Lire un texte à contrainte, même dans la lecture fort particulière qui est celle de l'auteur se relisant, est tout autre chose que d'en percevoir et d'en apprécier les divers procédés, tout nécessaire qu'en demeure le geste. Ce changement de perspective, qui n'est pas sans rejoindre ce que Bernardo Schiavetta et moi-même avançons plus timidement dans le texte inaugural de cette revue, mérite d'être discuté beaucoup plus sérieusement qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

Il ne faut pas être voyant pour comprendre que ces nouvelles questions risquent de faire des mécontents. Trop souvent les auteurs à contrainte se contentent en effet de mettre en avant leurs seules prouesses techniques. Et non moins souvent les critiques et théoriciens brillent par leur obstination à ignorer le problème du pourquoi d'une forme. Mais que vaut une pratique et que vaut une **théorie** si elles ont peur d'affronter une vraie question?

NOTES

¹ *Passage* (1975), *Échange* (1976), *Travers* (1978), *Été* (1982).

² Voir Jan Baetens, *Les mesures de l'excès*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1992.

³ Paris, P.O.L, 1997.

⁴ <http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus>

⁵ Paris, P.O.L, 1998.

Alain Chevrier

**Un roman monosyllabique
René Drouin, *Tom*, (Paris,
Pierre Belfond, 1991)**

Sept ans après sa parution, il n'est pas trop tard pour signaler le court roman en mots monosyllabiques de René Drouin, *Tom*, qui réalise pour cette contrainte ce que le livre-phare de Georges Perec, *La disparition*, avait fait pour la contrainte lipogrammatique. Depuis, cet ouvrage a continué d'aller son petit bonhomme de chemin.

Sur sa couverture et le dos de ce petit livre rouge, Tom s'étale en lettres paradoxalement géantes. Le titre entier *Tom ou les mots les moins longs/ que suit un bref coup d'œil sur l'art des mots qu'on dit d'un trait*, comporte une description autoréférentielle de la contrainte.

Le héros de ce récit, un être purement verbal au nom monosyllabique (et palindromique de surcroît), ne peut être que court sur pattes. Ce tom pouce se présente, et interpelle le lecteur :

Mon nom est Tom. Tom le Nain. Tom, c'est, en plus court, le nom d'un saint, ce saint qui ne crut dans le Christ-qui vainc-la-mort que quand il L'eut vu de ses yeux, et qu'il eut mis son doigt dans le trou qu'un dard a fait à Son flanc droit et dans ceux que les clous ont faits dans Ses mains. Quant à Le Nain... Au fait, est-ce que ce nom ne te dis rien?

Tu vois, ô toi qui me lis, je te dis tu, à toi dont je ne sais rien et qui ne sais pas plus de moi. De quel droit ? Dans quel but ? Lis, tu vas voir plus loin : c'est pour ton bien... (p. 11).

Ces adresses au lecteur, autre trait de modernité, viendront doubler le déroulement d'une fiction alertement conduite.

René Drouin n'ignore pas, puisqu'il la cite, la tentative pionnière faite par Roland Hélié dans *Un mec qui dort* (Montpellier, Aux Éditions CMS, 1985), un ouvrage dont la diffusion était restée limitée au cercle des per-eciens de la première heure. C'était le premier « livre » entier écrit en prose monosyllabique, sur le modèle de *La disparition* pour ce qui était du récit de longue haleine, et qui empruntait son titre à un autre ouvrage de son grand aîné. (Nous ne pouvons guère mentionner, au XIX^e siècle, en matière de prose, que les courts textes semés dans l'œuvre de la trop méconnue Louise de Vilmorin.)

Mais la plaquette de Hélié ne fait pas le poids par rapport au livre de Drouin : elle n'a en tout que 9 pages, chacune n'excédant pas 5 ou 6 lignes, tandis que dans le livre l'exercice se poursuit de la page 11 à la page 91, soit tout au long de 80 pleines pages... Comme quoi le progrès peut exister en littérature (rien d'étonnant puisqu'il s'agit d'une question de technique...).

Le travail de René Drouin est d'autant plus méritoire qu'il n'emploie pas les monosyllabes se terminant par une voyelle suivie d'un *e* muet, comme *foie*. Phonétiquement, ce sont pourtant des monosyllabes aussi authentiques que ceux à voyelle nue, comme *foi*. C'est un parti-pris, issu de la prononciation au temps de Tabourot des Accords, qui nous paraît pouvoir se défendre à la rigueur au sein d'un poème en vers respectant la versification classique, mais guère dans la prose moderne. Quoiqu'il en soit, saluons la difficulté qu'entraîne un tel resserre-

ment de la contrainte.

Citons comme amuse-gueule ce passage obligé de tout texte à contrainte - avec la nourriture - qu'est la description du corps féminin :

Un long cou, de très beaux yeux pers, les seins hauts et bien ronds, fais au tour, des traits fins. Un fond de teint lui tient lieu de fard. Tour de cou en or fin, œil-de-chat (en strass) sur col en skunks (à moins que ce ne soit du vair). Très B.C.B.G., très sport, bref du chien. Bath, mais pas vamp du tout. Ni bas-bleu non plus. Je la suis des yeux et, à pas de loup, je viens plus près et lui fais de l'œil (p. 38).

On peut goûter sur ce fragment l'ingéniosité de l'auteur qui permet de tourner l'obstacle en recourant à des mots puisés dans des stocks lexicaux multiples : mots anglo-saxons, argot, abréviations, *and so on*.

Il a recours également à des périphrases, qui excitent l'esprit comme autant de devinettes : un plaisir rare que les lecteurs de poésie avaient perdu depuis l'abbé Delille. Certaines ruses sont subtiles, comme de numéroter « trois bis » le chapitre « quatre », écrire « la g... de bois », décomposer les mots de plus d'une syllabe à l'aide de tirets ou d'une transcription holo-phrastique en monosyllabes.

Comme dans *La disparition*, l'auteur a inséré des poèmes : un « lai » de son cru, qui est fort beau, comme on dit en monosyllabien, et une « traduction » d'un poème de Victor Hugo, « *Mon dad, cet as au ris si doux* ».

La dernière partie (p. 93-130) est « hors contrainte ». Elle s'ouvre sur un passage où l'auteur s'est « *dé foulé* » de la contrainte précédente en faisant tout le contraire, c'est-à-dire en n'utilisant que les mots les plus longs. On peut discuter de l'intérêt de cet ajout par trop contrastif. Suivent des notes expli-

catives, dont beaucoup de lecteurs pourront se passer. Et enfin un petit Traité des monosyllabes, « *L'art des mots qu'on dit d'un seul trait* ». Intéressant pour le profane, mais qui ne saurait cependant tenir lieu d'une histoire de cette contrainte, pas plus que le chapitre spécial de l'ouvrage de Michel Lacos sur lequel il se fonde : *Les Jeux du Figaro. Jeux de lettres, jeux d'esprit* (Paris, Jean-Claude Simoën, 1977). Cette lacune sera heureusement bientôt comblée. Ses ultimes commentaires sont cependant utiles, et nous apprennent qu'il a quasiment utilisé tous les monosyllabes du dictionnaire.

On peut aussi trouver superflu le jeu littéraire et interactif que l'auteur a glissé dans son livre : il invite le lecteur à retrouver un dissyllabe caché parmi les mots-nosyllabes, avec une habileté diabolique. En tous cas, il a laissé passer le mot « *pays* », qui est bel et bien dissyllabique. Nous ne dirons pas à quelle page et nous n'enfoncerons pas le clou plus avant. Il est arrivé aux plus grands esprits de faillir (comme l'avait fait Queneau dans le lipogramme en *e* des *Exercices de style*, avec son « *et* »). Et d'ailleurs, le mot compte pour une seule syllabe chez Jean Meschinot... Puissent les éditions ultérieures - qu'on lui souhaite - y remédier.

Cruciverbiste et auteur d'un original et très suggestif *Dictionnaire extraordinaire des mots ordinaires* (Paris, Belfond, 1991), ce sont ses préoccupations d'amateur de singularités lexico-graphiques qui ont servi de base et de moteur à son entreprise littéraire. Sans parler de sa qualité, ce livre, en allant aussi loin dans la réalisation de cette forme potentielle, constitue un record de nature à décourager toute velléité d'en faire autant, sinon plus, et pour longtemps.

Sjef Houppermans

**Compact Couleurs
de Maurice Roche**

« A l'âge de six ans, Maurice ne savait toujours ni bien sûr écrire, ni lire. Souvent malade, il n'avait pas encore été à l'école. Il ne se contentait plus de la lecture du soir que lui donnait son père, ni des histoires que celui-ci lui faisait. Il tenait son journal sur un cahier qu'on lui avait offert avec des crayons de couleur. Pour cela, il utilisait des pictogrammes et autres graphiques, qu'il imaginait à mesure de la rédaction. (Déjà maniaque des petits dessins sur la page.) Seul à pouvoir interpréter ces signes. Il trouvait cela délectable - et, de plus, vrai. »

Ces phrases qu'on trouve dans *Un petit rien-du-tout tout neuf plié dans une feuille de persil* (Gallimard, 1997, collection « Haute Enfance ») montrent très bien que pour Maurice Roche couleur, graphismes et dessins ne constituent nullement un complément, voire un habillage, mais que c'est par là que tout débute (et la découverte que cela tient debout et projette un „il“).

Nul étonnement donc si le premier projet de publication de *Compact* retrouve cette géographie d'origine. Dans cet espace „compact“ où se sont précipitées les écritures rochiennes précédentes - celles des années 50 - le récit langagier s'édifie selon les impacts et les fulgurations du trait et de la couleur. Dans *Grande Humoresque opus 27 se. lira l'historique* : « Après la publication dans la revue *Tel Quel*, en 1964 et 1965, de deux fragments de

Compact que Jean Pierre Faye m'avait gentiment soutirés, il fut décidé que je devrais donner, rendre, l'intégralité de ce livre aux Éditions du Seuil dans les plus brefs délais. Afin de retarder l'échéance, j'avais d'abord songé à tomber malade, mais n'est pas malade qui veut ni quand il le veut. Il me fallait user d'un stratagème, d'un moyen dilatoire. Je proposai donc à Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers et Marcelin Pleynet de préparer moi-même la copie et de réaliser un « tapuscrit » parfait. (Préciser la mise en page ainsi que les changements typographiques, ce qui simplifierait le travail de fabrication et de composition - et permettrait de gagner du temps !) Je repris donc mon manuscrit et nous nous mîmes, Violante do Canto et moi, à le taper à la machine en caractères de couleurs différentes. » (p. 140) Et l'auteur précise dans une note : « Un extrait en couleurs parut vers cette époque, accompagné de dessins d'Albert Bitran. Par quel miracle? Le jour où je lui donnai ce fragment, j'avais dû boire plus que de coutume. » Bandes de couleur et vagues cyclothymiques s'entrelacent étroitement jusqu'au jour où : « On vint enfin à bout du monstre, dont il ne restait plus, selon Jean Ricardou, qu'à "transposer dans le registre typographique les diverses couleurs discriminantes du dactylogramme polychrome. ..." » C'est bien dit, forcément, mais comme le joli monstre a dû en pâler... Toutefois, le caméléon reviendra sur scène comme on verra.

Compact est donc publié en 1966 dans la série Tel Quel aux éditions du Seuil sous la couverture marron, „sévère“. Les couleurs y sont remplacées par des variations typographiques. Seule la belle photo de Maurice sur la quatrième de couverture fait infraction,

ouvrant une autre perspective, en diagonale, rayée, chatoyante si l'on veut (au centre brille le regard du fidèle félin).

Compact, tel quel, s'impose et restera la pierre d'angle de l'œuvre de Maurice Roche qui se dépliera sur maint registre. Selon une régularité remarquable l'édition reviendra à ce calme bloc. En 1976 le texte est réédité dans la collection 10/18 avec une postface de Jean-Noël Vuamet et en 1986 les éditions du Seuil reprennent le livre. Saute aux yeux le splendide dessin de Valère Novarina (ce consanguin élémentaire) qui marque la couverture. Curieusement, le titre de cette illustration n'est pas donné, mais si l'on consulte *La Violence le chant Maurice Roche* (volume collectif édité par Les Voisins du Zéro à l'Isle-sur-Sorgue en 1994) on retrouve ce dessin parmi une série d'autres pourvu de la „légende“ « Maurice Roche étonné ».

Enfin, les éditions Tristram à Auch produiront en 1996 une nouvelle édition de *Compact*, cette fois-ci „en couleurs“. Cet éditeur avait déjà réalisé auparavant une version du texte sur disque compact - lu par l'auteur (réalisation que Jean-Louis Baudry commente très „finement“ dans *La Violence le chant*).

La couverture reprend la maquette de 1966 tout en l'inversant : fond noir, noms de l'auteur et de l'éditeur en blanc et „Compact“ - accompagné de... - en marron; cette unique couleur d'autrefois „s'invagine“ de la sorte et se dissémine (un effet de „marronnage“) : avec Tristram le livre plat se met d'une certaine manière en cube suivant la marque de la maison [et n'oublions pas le coéditeur : *La Petite Ecole* d'Annecy ; je renvoie encore à *Un petit rien-du-tout...*]. Mais ce qui saute surtout

aux *yeux* (en étroite unité avec les éléments qu'on vient de nommer), c'est le titre en couleurs : C vert, o blanc, m jaune, p marron, a rouge, c violet et t bleu (à l'intérieur du volume le blanc virera au noir); poème-miniature qui fonctionne en plus comme une espèce d'emblème : vu que trois occurrences du titre se superposent en partie, peut naître un phénomène de tremblement, le „compact“ se met à bouger, le regard à vaciller, l'œil s'y abîme entrant dans les gouffres de Mnémopolis, compulsion de métropoles à l'intérieur d'un crâne, univers d'aveuglement et de cécité, mais aussi danse de couleurs où naît la vue. Le mot „roman“ enfin ne figure plus sur la couverture ; on le retrouve toutefois à l'intérieur du volume.

Le livre a pris du „poids“ depuis 30 ans ; les traductions (en une dizaine de langues - autant d'échos des différentes langues qui surgissent dans le texte) et les commentaires s'y sont greffés (et aussi telles jolies variantes comme « Mnémopolis Traduction graphique d'un fragment de *Compact* de Maurice Roche » de Françoise Rojare qu'on trouve dans *Change* 5). Maurice Roche en est conscient et dédie la nouvelle version non plus seulement à Jean- Pierre Faye, mais également à Philippe Sollers (dont la préface à la première édition s'est révélée un petit guide utile pour beaucoup de lecteurs) et à Jean- Noël Vuamet (qui a également écrit sur le livre avec le juste dosage de perspicacité et d'empathie, en parlant par exemple de la « transformation d'un chaos paralittéraire en littérature » - in *Change* J, 1970).

Pour le reste le texte est identique à celui de 1966 exception faite évidemment des nécessaires adaptations typographiques à quoi s'ajoutent quelques majuscules, italiques, traits, blancs et à

tel endroit la répartition du texte sur les pages successives (p. 74 et suivantes). Précisons toutefois que d'une part on ajoutera très matériellement quelques os (p. 31, comme il convient pour un vrai drapeau de pirate) et que d'autre part Maurice Roche se gardera bien de corriger le fameux jet parti de travers à la page 45 : « dérisoire éjulation » (un jules en vaut un autre). On pense à une remarque de *Grande Humoresque* : « Dans mon premier livre, il y a une faute. J'en souffre. A chaque réimpression je me garde bien de la corriger - sachant qu'alors, je mettrais un point final à ma vie. » Ce qui vaut pour le *Monteverdi* pourrait bien s'appliquer également à *Compact*.

Les couleurs ne constituent pas les seuls effets typographiques particuliers : on (re)trouve également différents corps de lettres et différentes formes (italiques, gras etc.) ; en outre il y a des notes, certains passages accompagnés de traits noirs horizontaux ou verticaux, des lettres composées de points (96), des lettres blanches sur fond noir, des fragments en langues étrangères avec leur propres caractères le cas échéant : arabe, cyrillique, grec, ainsi qu'un morceau en braille et une portée musicale; s'y ajoutent une construction en acrostiche (95), la tête de mort des boucaniers et une anamorphose indiquant la « EYES EXCHANGE BANK » (120), trompe- l'œil exquis. Et il ne faut pas oublier de mentionner les pages „trafiquées“ 105 et 106 : morceau de papier noir déchiré où s'inscrit le texte en rouge : « La vie n'est là que pour mémoire » (en un sens c'est un résumé du livre), le tout „collé“ sur la page blanche qui le définit comme « anamnèse stemienne » et qui ajoute « Le verso contient, on n'en doute pas, le testament lui-même, une

page blanche. » En effet, en tournant la page on trouve le complémentaire morceau à bord dentelé précisant « ON A ECRIT CE QUI SUIVRA A L'ENCRE SYMPATHIQUE ». Où le texte glisse donc dans un ailleurs *d'impression*. On aura remarqué que cet hommage à l'auteur de Tristram Shandy ne saurait laisser indifférent le présent éditeur (prédéstiné).

On dira pourtant que ces différentes manipulations de la matérialité textuelle concernent plutôt des endroits bien déterminés du récit et ont par conséquent des effets ponctuels. Les deux autres affectations concrètes portent sur l'ensemble du texte et ont par là une résonance structurelle. Il s'agit d'abord de la mise en page globale que d'aucuns ont pu caractériser de „mal-larméenne“ (le lien avec Mallarmé se précisant d'ailleurs à travers une commune sensibilité chromatique). Maurice Roche de sa part souligne surtout la parenté avec Henri Pichette et ses *Epi-phanies* (pièce créée en 1947 par Gérard Philipe - musique de Maurice Roche) dans leur présentation établie par Pierre Fauchaux aux éditions K. De toute manière cette mise en page dessine une spatialité marquée, c'est-à-dire où les pleins et les vides du texte, les silences, les absences, les manques, taches aveugles et trous noirs, naines blanches et yeux crevés, s'étalent à fleur de peau, s'exhibent en rase page, par disposition *superficielle*.

Mais plus fondamentalement, se distinguant *essentiellement* ici des autres aspects typographiques ou plutôt en les englobant - comme l'orbite enchâsse l'œil - émergent les couleurs. Ce chromatisme est immédiatement musical, souffle des profondeurs qui se module en notes, mélodies, harmonies, dissonances, cacophonies, sympho-

nies, plain-chant, madrigaux, blues. Les couleurs constituent la respiration du texte, systole-diastole, compact-diffus, inspiration-expiration, zigzag entre créer et mourir. Dans ce sens-là on peut très bien comparer cette composition avec les *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel dont j'ai parlé dans le numéro deux de cette revue à l'occasion de la parution de leur version „originale“ en couleurs. Là aussi il s'agit d'une série de chants où les lignes mélodiques à l'intérieur de la polyphonie ressortent grâce à la couleur sans que cela empêche de se laisser emporter par une synchronie opérationnelle effective. C'est plus précisément de „symbiose“ qu'on pourrait parler, autant pour les voyages à travers une Afrique mythique (glissant par exemple sous les branches et les fruits qui couvrent le Nil de Roussel) qui sont en même temps des pérégrinations dans le labyrinthe/mausolée de la langue, que pour les expériences de cet aveugle de Roche où se traduisent en couleurs les vagabondages et les angoisses, les désirs et les cris du monde, les signes de la ville et les déchirures de la solitude.

Une image évidente s'offre à nous dans le cas de Maurice (« mot riche ») Roche : celle de la roche fendue, traversée, où les différentes strates se profilent à l'aide de leur couleur spécifique. La stratification complexe du monde et de la mémoire active et souffrante se dessine à la surface des pages où effleurent successivement les diffractions du spectre - les effilochures de fantôme aussi bien - tandis que leur pays d'origine, arc en ciel, prisme, écharpe d'iris, ne cesse de se déployer, scintiller, rayonner à l'horizon.

Jean Paris (*Maurice Roche*, Seghers, 1989 - meilleure étude sur

l'auteur avec celle de Michel Pierssens, Rodopi, 1989) s'appuie, pour tracer les grandes lignes du livre, sur le schéma que Haroldo de Campos avait établi à l'époque en partant du tapuscrit. On le reprendra en partie après avoir constaté qu'en effet le texte présent des éditions Tristram suit fidèlement ces indications du tapuscrit (exception faite peut-être des passages concernant „l'Américaine“ qui figurent plutôt en vert qu'en marron dans la nouvelle édition). Précisons d'abord qu'il ne s'agit pas d'imiter des phénomènes physiques (la succession des couleurs ne correspond nullement à la bande spectrale naturelle), mais d'arriver à des effets dramatiques spécifiques.

Tout part dans le noir d'un *tu* où le verbe est au futur pour ordonner, prescrire ou simplement prédire son destin de grand malade, de celui qui devient aveugle et qui dans sa chambre parisienne est assailli par la triple invasion des souvenirs, des fantasmes et des bruits du monde (« Mnémopolis que tu pourras hanter sous ton crâne sera une ville seule et obscure », p.10).

La première couleur, le rouge, naît page 13 par une „compression“ des yeux : c'est le réveil sur fond noir d'un *on* qui se caractérise par ses déplacements, à l'instar d'un oncle globe-trotter; c'est la voie du vagabondage - à Papeete notamment, ou encore à New York.

Le bleu qui surgit page 17 ouvre une plage impersonnelle où les horloges marquent le temps - dans cette impossible période entre Noël et Le Jour de l'An que traverse et retraverse le récit - donnant sur ce « bazar de pleine lune » qui constitue le musée imaginaire de l'auteur. Les femmes mythiques y défilent et une voix de Nô s'y entend, modulant l'absence.

Le vert (page 17) abrite le je et ses activités multiples (un « chœur » y règne, une « stéréophonie occulte », tandis que le rouge était une « antienne »), mais c'est une voix qui nous arrive „d'outre-tombe“ (le chœur commence par un *Requiem*).

Le violet (page 25) décrit notamment le *tokonoma*, microthéâtre d'intérieur où les souvenirs d'Hiroshima sont étalés. Dans le blanc sur noir s'y ajoutent des réminiscences aux camps nazis. La cruauté de la destinée individuelle se compose sur fond d'horreurs historiques, sur le rythme du « schlague ».

Le jaune (départ page 43) raconte un étrange récit à connotations sadiques : un docteur japonais (accompagné d'un travesti) veut s'emparer de la peau de l'aveugle où figure(rait) le tatouage d'un magnifique dragon. La promesse de sa peau assure le bien-être à celui qui la vend (toujours trop chair).

Le marron enfin (qui survient seulement à la page 137) : « ... nous entrons dans la phase finale de notre exposé : nous l'avons démontré : derme est une anagramme de merde », phase où régit l'onomatopée entourée de bruitages divers nous menant vers la fin du texte, au bord des Catacombes, au seuil du caveau. Le couple qui vient de se constituer y prend figure de crâne suivant les éléments de la description et le livre se termine par ces mots en marron : « Une texture de signes, de cicatrices, un tissu tactile se décompose... »

C'est d'ailleurs une différence essentielle avec le texte de Roussel où toutes les couches colorées s'ouvrent et se referment successivement pour retrouver leur origine. Chez Roche c'est une torsade de couleurs qui serpente au fil des pages pour mieux se

perdre finalement et initialement après maintes partouzes et accolements. Chez Raymond Roussel - à l'aube de la modernité - l'errance se conclut sur un arrêt que d'ailleurs l'instabilité généralisée des vers enchâssés pervertit singulièrement. Chez Maurice Roche - entre chien et loup dans les parages du postmoderne - la dispersion radicalisée ne saurait s'immobiliser, ... même pas pour la photo.

Couleur de nuit, couleur du désir sans repos, nuance d'horizon infini, verdeur de trotteur, violet des viols et des violations, jaune d'orient et de jalousie, marron de l'ultime déchet, blanc du linceul et des os, etc. : il n'est pas interdit de chercher un certain symbolisme des couleurs, mais cette dimension reste secondaire selon moi. Cherchons plutôt dans les mots du récit certaines indications qui fondent en profondeur la force des couleurs.

Souvent couleurs, teintes, tons, moires, enluminures, touches lumineuses situent les objets et les endroits, ébauchent les silhouettes et canalisent les images derrière les lunettes noires. A diverses occasions les mots disant la couleur signalent surtout aussi les lois du dynamisme du texte. C'est d'abord le cas pour l'interpénétration des couleurs et de la musique : des expressions comme « mouvement chromatique » (24) et « ascension chromatique » (31) jettent les ponts. L'espace de leur rencontre serait par exemple l'opéra, *Le Combat de Tancredi et de Clorinde* tout d'abord, première grande cérémonie totale du déchirement amoureux de l'occident et de ses projections fantasmatiques, opéra qui hante *Compact*, comme première étape aussi d'une tragique et dérisoire éducation sentimentale menant de la princesse lointaine à la poupée gonflable. *Orphée* chante ici

également bien sûr et on voit passer *Lohengrin* à la recherche de son destin. Mais cette tête pleine de voix qui halluciné la violence, la jalousie et la solitude est aussi sans doute celle du soldat Woyzeck (la représentation de l'opéra d'Alban Berg au Muziektheater d'Amsterdam - avril 1998 - coordonnée par Hähnchen - où des cadres noirs en série emprisonnaient de plus en plus Woyzeck, déchirant l'or du ciel, avec un avant-goût de la guillotine dans leur tombée et où le capitaine en bleu, le docteur en vert et le tambour-major en rouge menaient le charivari, exploitait merveilleusement cette dimension-là).

Le chromatisme se coagule aussi au cœur du récit pour signaler une photo accrochée à un baromètre - décrit avec beaucoup de couleurs -, photo d'Hiroshima réduit en cendres (c'est une « chromophotografie » p. 134). Il s'agit d'un lieu capital pour la recherche du « héros » de Roche; car ce que l'aveugle poursuit, éperdument, au-delà - ou en deçà - de toute jouissance/souffrance, c'est son nom, tel Œdipe, tel Lohengrin encore. „Ecce homo” à l'heure de la cécité complète, c'est en même temps *La Parole des Aveugles* de Bruegel.

Et c'est ici à Gembakou, lieu de souffrance (telle est la signification de ce mot japonais), qu'il saisit cet autre mot qui le nomme à travers le chromo- chrono, à travers la lumière et l'arrêt du temps (« coup-lueur ») : c'est le mot (japonais) „kou”, douleur. C'est comme l'approche du sphinx par Œdipe. „Kou” et „douleur” se précipitent au cœur des couleurs. Comme l'a fait remarquer Philippe Boyer (« Mnémopolis » in *Critique* 22 (1966) : « Le « nom impossible à tracer », le « nom à jamais perdu dans la nuit des temps », n'est-il pas justement la parole aveuglante? [...] *Compact* c'est l'aventure d'un homme

qui s'avance seul dans la nuit de son propre langage. » Ce qui n'empêche nullement, faut-il ajouter, que toute la fantasmagorie chamarrée du monde s'y projette. L'univers tout en noir de l'aveugle est le trou où disparaissent les couleurs, mais il s'étale ensuite sur la page blanche qui visualise l'amalgame de l'ensemble chromatique. On entend comme un écho de « Mon nom est Hiroshima ».

La formule qui définit l'emploi de ce nom-souffrance „kou“, établit clairement le relais avec la dimension matérielle du livre : « On en voit de toutes les couleurs avec ce mot... » (p.132). « Pour l'amadouer » la „Douleur“ sera traitée de toutes sortes de manières, par calembours entre autres : doux leurre, d'où l'heure, « pour faire dévier son parcours » (25). Les transformations des sons et des lettres correspondent aux glissements du spectre et nourrissent les hallucinations : tel encore le spectacle de la femme leurre, fantôme, poupée, automate à la Hoffmann (la machine sur laquelle Maurice tape son texte-couleur est d'ailleurs une Olympia), travesti dont „je“ serre le *cou* « à mort » (36). Couleur/douleur dont la matérialisation la plus concrète se trouve dans la peau tatouée qu'il faut vendre le plus cher possible. Le Japonais arrive armé d'un fer rougi pour avoir sa peau afin d'en apprécier « la netteté des détails parfois si fins se détachant en jaunes, verts, vermillons, sur fond gris-bleu » (44). Cette peau tatouée, c'est aussi ce livre que le lecteur retourne entre ses mains, « tissu de couleurs » comme la grande ville (117) ou comme un dos tatoué « transformé en précieuse femme de couleur » (147). Les couches successives de jaune, de magenta et de cyan à quoi s'ajoute le noir (procédé consti

tuant le principe de l'impression polychrome) stimuleront les trois groupes de récepteurs en formes de cônes qui composent physiquement la vue en couleurs. Nouveau Faust qui établit son pacte sur une combinatoire de couleurs (sa peau), le héros de Roche donne aussi un clin d'œil à l'auteur de l'ambitieuse *Zur Farbenlehre*.

Il ne faut en effet pas oublier que comme toujours chez Maurice Roche ce récit est aussi joyeux : kermesse, carnaval, bourré d'humour noir, à l'image de cette « Danse Macabre » de La Chaise Dieu qui l'avait tellement impressionné en 1958 et qui ne cessera de reprendre sa ronde tout au long de l'œuvre (cf. ici page 150). Les oiseaux multicolores qui chantent partout dans le livre montrent ainsi un autre côté de l'Orient : les volières japonaises, mais également leur rôle dans la musique de Messiaen (cf. aussi *Grande Humoresque...*), autre doublure chromatique.

Il y a d'ailleurs une autre œuvre musicale que rappelle l'intime unité entre couleurs et sons chez Roche : il s'agit de *Prométhée ou le Poème du feu* de Scriabine (1910) pour orchestre, chœurs, orgue, piano, cloches et „claviers de lumière“. La première de cette composition à Carnegie Hall en 1915 n'avait pu donner qu'une idée restreinte des intentions de Scriabine. Récemment Valéry Gergjev a repris l'œuvre avec l'orchestre philharmonique de la radio néerlandaise et grâce aux contributions de Peter Struycken (« artiste en lumière ») et de son équipe s'est réalisé un film fascinant, véritable fête de couleurs et de musique, que la télévision néerlandaise a montré en octobre 1998.

Pour en revenir à *Compact* dont le ciel nocturne est aussi scandé par « toutes sortes de gong d'horloges »

Marc Lapprand

Le point sur les proses à contraintes à l'Oulipo

(p.18), ses oiseaux multicolores indiquent de leur manière le rythme du livre : « ...oiseaux muets, immobiles. Un seul qui bouge : chaque passage rapide de son vol fait clignoter les couleurs des autres » (p.68). Dans l'interaction des éléments du texte, dans l'*intertexture*, chaque détail activé crée une chaîne de répercussions, un réseau de ricochets : «...en déduire un chant absent » précise la suite de la citation. Cette conception d'un dynamisme fondamental, toute en coupures et brisures, esquissant puissamment le sujet moderne dans son hétérogénéité et son altérité est à l'opposé d'une vision *romanesque* du monde que l'art standard présente avec sa paralysie atavique. L'art chromatique est par essence anti-romanesque. De son ouverture verticale témoigne par excellence le fragment suivant (p. 117; en bleu) :

Il se reflétait sur le plan (sous verre) - [d'une immense photo de New York] - un tissu lumineux de couleurs « fuyantes » (mauve, violet...) jaillies « saillantes » de la rue et ayant pénétré par la fenêtre, à gauche du plan (ville moirée).

Il se composait, à l'intérieur de cette matière silencieuse, des réseaux de mouvements imaginaires déterminés par les réseaux des structures dans la forme.

En relisant ou plutôt en revivant dans sa version en couleurs suivant l'imbrication des mouvements imaginaires et des réseaux formels, on se rend compte qu'on a à faire à un des très grands livres de notre modernité; la douleur du texte engendre un réel bonheur de lecture.

De nombreux textes en prose sont nés de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, certains, comme *La Disparition* de Georges Perec, sont passés au rang de chef-d'œuvre, connaissent une inextinguible vitalité, sont traduits en diverses langues étrangères (avec respect de la contrainte lipogrammatique dans le cas cité); d'autres, plus discrets, circulent entre amateurs éclairés et aficionados invétérés : tel est le cas des numéros de la *Bibliothèque Oulipienne*, dont le tirage restreint (150 exemplaires pour le public) limite forcément l'étendue de leur auditoire.¹ Quelques auteurs se sont distingués dans leur maîtrise de la prose à contrainte : Perec, Queneau, Calvino, Roubaud, et, dans une plus modeste mesure : Bens, Bénabou, Jouet, Berge, Braffort, Foumel, Duchateau, et Le Tellier. S'il est vrai que la poésie se découpe la portion du roi des animaux dans la production oulipienne, les incursions de l'Oulipo dans le domaine de la prose n'en demeurent pas moins productives, mais avec des résultats nettement plus discrets, tant il est vrai que la prose tend à celer la contrainte, alors que la poésie tend à l'exhiber. Par voie de conséquence, il est possible, voire, inévitable, de lire des textes en prose à contrainte en ignorant la/les contrainte/s (vœu cher à l'auteur de *La Vie mode d'emploi*), alors qu'il n'est guère possible de passer à côté quand on lit un poème à contrainte, car le

PROSES A CONTRAINTES

poème en principe affiche sa prosodie et son rythme.² En outre, le périphrase joue un rôle incontournable : chaque volume de la *Bibliothèque Oulipienne* proposant *a fortiori* un texte (ou du métalangage) oulipien, il sera impossible d'en effectuer une lecture non avertie. Je propose ici un essai de classification des textes en prose à contrainte à l'Oulipo, ainsi qu'une réflexion sur plusieurs cas emblématiques de leur production la plus récente. Par souci d'actualisation, j'écarte délibérément les textes en prose contenus dans *Y Atlas de Littérature potentielle* (1981), pour porter l'attention sur ceux de la dernière génération.

Trois tendances dominent dans la prose à contrainte, que l'on peut aisément classer de la plus à la moins visible. La première est représentée par la contrainte phonétique (A) : l'énoncé est relativement court, subit une succession de variations basées sur l'homonymie ou la paronomase, et s'accompagne d'une glose relativement longue, dotée souvent d'une forte charge humoristique. La seconde est représentée par une contrainte purement thématique (B) : ici, la seule marque visible du texte est son caractère répétitif, car celui-ci procède d'un motif exploitant le souvenir, la mémoire ou l'oubli, voire, des dialogues ou des pensées proches d'anamnèses. La troisième enfin est l'opposée formelle de la première, dans la mesure où le texte est assez long (paragraphe, nouvelle, roman), et contient éventuellement une glose, soit en épilogue, soit en abyme, qui sert à décoder la contrainte structurelle (C) échafaudant le texte. Les contraintes A et B sont massivement régies par la mise en forme de listes, alors que la contrainte

C est gouvernée par la combinatoire. C'est ainsi que les deux premières sont plus visibles car elles procèdent par énumérations, et que la dernière est moins visible car elle se fonde sur des permutations, dont la loi opératoire peut même devenir totalement invisible. Illustrons chaque tendance de trois exemples choisis parmi les numéros de la *Bibliothèque Oulipienne* postérieurs à 1990, puis d'autres œuvres isolées et de plus grande envergure.

On voudra bien comprendre qu'il ne s'agit que d'illustrer les tendances dominantes, et non d'établir une typologie exhaustive. En outre, plusieurs textes oulipiens s'avèrent difficiles à classer, comme par exemple « À bas Carmen ! » d'Hervé le Tellier

(BO n°77), où, même si la prose domine, il n'en subsiste pas moins une réelle scansion poétique due à la régularité des vingt-six mots de chaque énoncé, dont leur première lettre restitue l'alphabet. Il en est de même pour le numéro composite : « Sexe : ce xé » (BO n°90), qui exploite pour le même thème à la fois prose et poésie. Ces exceptions prouvent à nouveau l'absence de conformité de genre et d'uniformisation à l'Oulipo.

A. Contrainte phonétique.

1. BO n°58 : « Trente-quatre brazzles » (Paul Braffort).³

Le terme "brazzle", emprunté à la nouvelle de Nabokov (« Le Temps et le reflux »), est peut-être un mot-valise de "brain" + "puzzle". Il s'applique fort bien aux réécritures de Braffort de titres et d'auteurs d'une sélection d'œuvres. Chaque énoncé est très court, encodé par traduction homopho- nique, transduction et lissage (cf. les explications liminaires de l'auteur). Il est suivi d'une longue glose qui lui sert

également d'explication. Le "brazzle" consiste donc à restituer l'énoncé original (hypotexte) en remontant le cours des opérations décrites plus haut, qui comportent une forte dose ludique et cryptique, comme le trahit la note suivante à la page 21 : « (2) Ici l'effort demandé au lecteur est vraiment minime! ». Il s'agit donc bien de *reconstruire* le modèle ayant généré le brazzle. Exemple : « Le pic à volaille (1), par Tristan Beyzède (2) » s'appuie sur les notes suivantes : « (1) cœur ♦ pique ; on sait aussi qu'un gaz est volatil. / (2) tsar ♦ bey ; A ♦ Z. » (p. 23). Certes, le prénom de l'auteur oriente nos supputations, puisqu'ils'agit du *Cœur à gaz* de Tristan Tzara (on notera que les prénoms sont tous intacts). Le recueil atteint une densité certaine, d'autant plus que chaque glose qui accompagne un brazzle contient d'autres titres encodés de la même manière.

2. *BO* n°59 : « Rendre à Cézanne » (Marcel Bénabou).

Le titre même du recueil précise la contrainte (Cézanne ♦ César). Bénabou réécrit des locutions en y insérant à chaque fois un ou plusieurs noms de peintres. La déformation est une homophonie approximative, suivie d'une glose qui l'amplifie en lui donnant une forte charge humoristique. Exemple : « Quand Chagall n'est pas là, les Soutine dansent. » (p. 22).

3. *BO* n°68 : « Troll de tram » (Oulipo).

Textes de commande pour honorer le nouveau tramway de Strasbourg, les oulipiens ont composé des variations homophoniques sur l'énoncé (que Raymond Queneau appellerait « notation ») : « Le tramway de Strasbourg ». Mais ce n'est pas tout : telles des harmoniques, les variations sont suivies de

notices toponymiques, de "beaux présents", et d'une série de formules en langage cuit (« Ainsi parlait Zarathoustram »). La glose précède chaque variation. Exemple : « Trop souvent, les grands noms de l'écran ne brillent pas par leur courage en cas d'échec public. Ainsi, dès la deuxième projection de *Sunset Boulevard*, Gloria Swanson était à la pêche. **Le drame hué : des stars boudent** » (p. 11).

Ces trois numéros de la *Bibliothèque Oulipienne* illustrent la contrainte phonétique. Notons que tout ce que nous appelons glose participe entièrement à la composition du texte. La création n'est pas gratuite, même si elle joue sur un effet d'accumulation. La succession des seuls énoncés composés d'après la contrainte phonétique deviendrait vite plate et sans objet. C'est précisément le travail minutieux d'encadrement qui confère à chaque recueil son humour et sa richesse verbale, en saturant chaque énoncé, et en inversant le rôle initial de l'explication dite sérieuse. L'humour se tient donc également dans la parodie du discours savant. La contrainte phonétique peut être parfois thématique (littérature, peinture, tramway), car elle permet de constituer un ensemble homogène pour chaque cas, en le saturant. Cependant, c'est bien la contrainte phonétique qui préside à l'élaboration de ces textes.

B. Contrainte thématique.

1. *BO* n°82 : « Exercices de la mémoire » (Jacques Jouet).

Jacques Jouet offre quatre-vingt-dix-neuf variations (en comptant la dédicace à Perec) de « Je me souviens qu'en 1978 Georges Perec a publié un livre intitulé *Je me souviens*. », par le biais de manipulations syntaxiques et

PROSES A CONTRAINTES

lexicales très variées. Exemple : « S'il est un livre qui a vraiment pour moi „l'accent du souvenir“, c'est bien celui que Georges Perec a publié en 1978 intitulé *Je me souviens*. » (p. 12). Le nombre total des variations pose le recueil comme un hommage aux *Exercices de style* de Queneau.

2. *BO* n°84 : « Un sourire indéfinissable » (Hervé Le Tellier).

C'est en quelque sorte une palette de tableaux d'un tableau, puisqu'il s'agit de Mona Lisa, vue sous cinquante-trois jours différents. C'est le regardant qui caractérise le point de vue, mais le regardé ne change pas. Le recueil contient en l'occurrence une tentative poétique, à l'occasion du « point de vue du moraliste élémentaire », où le point de vue est précisément exprimé sous forme de morale élémentaire, poème de forme fixe inventé par Queneau. Ailleurs, la prose atteint une grande variété de formes : dialogue, discours direct, lettre, style dit « télégraphique », récit, courrier électronique, menu de restaurant, etc. Exemple : « Le point de vue du piz- zaïolo à domicile : Alors je répète : une Mona Lisa Crusty Crunch pour trois, avec supplément crème fraîche, et une Mona Lisa végétarienne pour une personne. Ça vous fera 94 plus 8 plus 39, 141 francs. Pour le 2, rue Ronsard, Paris XVIII^e, 1^{er} sous-sol, pas de code, pas d'interphone. Tél. : 01 42 58 72 89. Vous serez livré dans vingt minutes environ. » (p. 8).

3. *BO* n°88 : « J'ai oublié » (Jacques Bens).

Sur le modèle des « Je me souviens... » de Perec, Jacques Bens nous propose cinquante-trois « J'ai oublié... ». Comme l'auteur l'explique en note liminaire, l'oubli a besoin du support d'un souvenir partiel, car s'il était

total, on ne s'en souviendrait pas. Évoquer l'oubli d'une chose suppose donc nécessairement que la chose se rattache à un souvenir, aussi ténu fût-il. Chaque oubli est ici suivi de ce souvenir lacunaire, placé entre deux parenthèses adversatives, atteignant parfois une grande précision. Exemple : « J'ai oublié le sujet de ma première intervention radiophonique. (*Mais je sais que c'était à 'La Tribune des critiques de jazz', d'André Francis et Lucien Maison, dans un modeste studio installé rue Armand-Moisant, près de la gare Montparnasse, et que j'avais la voix qui tremblait.*) » (p. 14).

On le voit, ce type de contrainte exploite un thème à outrance (l'oubli et/ou la mémoire, le point de vue). L'accumulation (mise en listes) déclenche un effet humoristique. Il ne s'agit pas de répétitions à proprement parler, mais de variations sur un concept unique, à la manière d'une large spirale dont l'amplitude décroît pour tenter d'atteindre le centre, le cœur du sujet. La contrainte thématique ne provoque aucune distorsion au niveau du signifiant. C'est la seule accumulation qui la laisse transparente. C'est donc une contrainte molle, de classification, et qui permet une grande originalité dans la textualisation même.

C. Contrainte structurelle.

1. *BO* n°67 : « Qui a tué le duc de Densmore » (Claude Berge).

La nouvelle se présente comme une histoire policière classique : un double meurtre, huit suspectes, ni témoin ni mobile apparent. C'est dans la résolution de l'intrigue que réside toute l'originalité de la construction, car, après l'échec des enquêtes de Scotland Yard,

c'est un petit génie d'Oxford qui démasquera la coupable. En appliquant le "graphe d'intervalles" du mathématicien hongrois Hajós au cycle des visites des huit femmes chez le duc, et en découvrant une inconsistance dans ce graphe, il démasquera infailliblement la seule coupable possible. La logique supplée à l'absence d'indices, et fournit à la trame narrative une structure implacable.

2. *BO* n°69 : « Le cordon de saint François » (Jacques Duchateau).

Il s'agit d'une tentative méritoire vers le mouvement perpétuel. Cette nouvelle, inspirée d'un roman libertin de Jean-Baptiste Boyer d'Argens (XVIII^e siècle), est conçue pour être indéfiniment lue, ses huit pages étant imprimées sur quatre feuillets pliés en accordéon (M ou W). C'est un monologue intérieur proche du *stream of consciousness*, qui permet un certain flou dans l'évocation d'événements ou de souvenirs. Pratiquement dénué de ponctuation, et totalement exempt de paragraphes, le texte se dévide comme une seule ligne infinie, ou une boucle, ce qui revient au même. L'emploi des marques doubles de genre permet de faire varier le sexe du je narratif.

3. *BO* n°78 : « Une chambre close » (Jacques Jouet).

C'est une histoire policière dont le coupable est cette fois une contrainte oulipienne : le S + 7. En l'occurrence, la fameuse méthode de Lescure sert d'ossature à la construction de l'histoire, car on remontera de "Macchabée" à "Macadam", le septième substantif précédant le premier dans le dictionnaire, qui s'avérera être le vrai coupable. Ici, la contrainte, donnée abstraite, prend corps pour devenir l'auteur d'un délit, hypostase troublante d'une règle d'écriture.

La contrainte structurelle est non seulement la plus productive à l'Oulipo, mais c'est aussi celle qui produit les textes les plus longs. Le cas de *La Vie mode d'emploi* de Perec en est l'archétype, de par la complexité de ses « quatre figures » de construction, et le débat se poursuit quant à savoir si de telles contraintes devraient être cachées ou montrées. L'attitude de Perec à cet égard est celle d'un perfectionniste, lorsqu'il prend pour un compliment l'aveu d'un lecteur qui serait passé à côté de la structure profonde de son livre, c'est-à-dire de son échafaudage.⁴ Dans les deux histoires policières de Claude Berge et Jacques Jouet mentionnées plus haut, la contrainte est expliquée en marge du récit. Dans des textes plus longs, elle est en abyme, comme c'est le cas pour le cycle des trois romans d'Hortense de Jacques Roubaud, bâtis sur les permutations en escargot de la sextine, forme poétique inventée par le troubadour Amaut Daniel : « L'ordre de préséance parmi les Princes était modifié à chaque génération, suivant une permutation fixée immuablement depuis le X^m^e siècle [...] ».⁵ En outre, plusieurs nombres de prédilection : 6 (évidemment); 14 (nombre de Roubaud); 37 et 73 (palindromes et nombres de Perec); et 366, sont inscrits dans la trame du récit, en une programmation apparemment compliquée. Le nombre 6 est un peu dans la trilogie ce que le nombre 5 était dans *La Disparition* de Perec : le nombre clé qu'il faut exhiber tout en l'entourant de mystère, car il porte en lui la solution de l'énigme qui participe à la structure même du récit. Mais ce n'est pas que dans cette fiction heureuse et pleine de jubilation que l'au

PROSES A CONTRAINTES

teur met en œuvre la raison numérol-
gique.

Dans une veine proche de l'autobiographie, les trois premières de la série des six branches du *Grand Incendie de Londres* obéissent à des contraintes qui sont montrées, évoquées, ou cachées. La genèse de l'ensemble est problématique dans la mesure où elle est un livre que l'auteur, de son propre aveu, n'a pas écrit : *Le Grand Incendie de Londres*, titre du premier ouvrage de la série (au départ, il n'y avait, à ses dires, qu'un embryon de rêve, fantasme d'une jeune femme à la chevelure de feu, à Londres).⁶ L'organisation en branches, chapitres, incises et bifurcations, de même que l'emploi réglé de la typographie (soulignés, caractères gras, italiques, variété de polices de caractères) confère incontestablement à l'ensemble son caractère hypertextuel. Comme l'indique avec justesse Agnès Vaquin, Roubaud « écrit en relief ».⁷ Pourtant, si l'auteur prétend obéir rigoureusement à des contraintes dites numérol- giques, il se donne une latitude certaine par rapport à d'autres, et les assouplit dans des proportions indécélables pour le lecteur. Lorsqu'il s'inspire des dix styles de Kamo no Chomei, un ermite-poète du XII^e siècle japonais, il le fait avec une totale liberté d'adaptation :

Bien entendu, je ne comprends pas vraiment le sens, historiquement cohérent, de ces styles, dans leur contexte d'origine. L'interprétation que je m'en suis faite est appuyée sur la traduction qu'on donne de leur désignation et sur les quelques exemples de poèmes „manifestant“ ces styles, que j'ai pu découvrir ici ou là. Avec ce peu de données, je me suis construit mon propre spectre de styles.⁸

On peut dès lors se demander si la contrainte ne devient pas en l'occurrence une affectation de la contrainte, ou plutôt si la priorité n'était pas accordée à un « effet de contrainte », tout comme Barthes parlait d'« effet de réel ». Dans les trois romans d'Hortense, par exemple, la sextine n'est pas appliquée également. Elle l'est exemplairement dans le second, *L'Enlèvement d'Hortense*, qui compte six parties de six chapitres chacune, plus un épilogue qui sert de chapitre trente-sept. C'est en outre dans ce second roman qu'est livré le schéma de permutation des escargots tatoués sur la fesse gauche de chacun des six princes poldèves, avec petits points permutés en sextine, qui régit l'ordre de leur succession au pouvoir (« Marques de Fabrique », p. 176). Cependant, dans le premier roman de la série, c'est le nombre sept qui préside à la structure en chapitres : quatre parties de sept chapitres chacune.

Tant dans *Le Grand Incendie de Londres* (récit basé pour une large part sur l'aramnèse et la "piction", c'est-à-dire une image de l'auteur enfant, dans son "avant-vie", mais dont il n'a aucun souvenir), que dans la trilogie d'Hortense (récit de type policier, qui promet, paraît-il, une suite), la raison numéro logique apparaît d'une telle complexité, et l'auteur demeure d'un tel hermétisme à ce sujet, que l'on peut se demander s'il n'existe pas une certaine quantité de duperie par rapport au réel encodage structurel numérol- gique. Les nombres se suivent en une vertigineuse séquence, mais leur lien est parfois impossible à établir faute d'indications ou de repères manifestes. Cela n'ôte évidemment rien à l'inventivité de ces proses et à leur côté franchement attachant, mais cela pose

d'une manière aiguë le statut des contraintes qui affectent de les générer.

Lorsque la contrainte était phonétique ou thématique, le texte arborait un rythme qui donnait à la contrainte un certain degré de transparence. La prose romanesque, rythmique par essence, permet peut-être de jouer sur des macro-structures en totale impunité, tout en investissant le texte d'une programmation numérique au premier degré. Ainsi, lorsque la contrainte est structurelle, et qu'aucun mode d'emploi n'est livré avec le texte, le pacte de lecture se perd et ne devient plus qu'anecdote, ou encryptage impossible à "casser", et c'est tant pis pour le lecteur. A la lecture des magnifiques proses à contrainte de Jacques Roubaud, on peut se demander si les « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » ne se sont pas fait piéger à leur insu...

NOTES

¹ Certes, les 62 premiers numéros sont repris en quatre volumes, et cela a sans doute élargi leur diffusion, mais dans des proportions qu'on ne saurait établir avec précision.

² Cf. Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo* (Rodopi, 1998), en particulier la partie concernant « Le statut de la contrainte » (pp. 48-55). On y trouve une double articulation selon les caractères implicite / explicite et visible / invisible de la contrainte. Ainsi, plus la contrainte est formelle et dure, plus elle tend à être explicite-visible, cas-type : *Alphabets* (Georges Perec) ; elle tend au contraire à être implicite-invisible lorsqu'elle se dissout dans la trame de la prose, cas-type : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Italo Calvino).

³ Les titres et numéros de pages renvoient tous aux fascicules de *La Bibliothèque Oulipienne (BO)* publiés séparément, sous l'égide de l'Oulipo.

⁴ Cf. Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *Texte en main*, n°1, 1984, pp. 49-59.

⁵ Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*, Ramsay, 1985, p. 44. La suite se compose de *L'Enlèvement d'Hortense* (Ramsay, 1987), et *L'Exil d'Hortense* (Seghers, 1990). Rappelons que les permutations de la sextine se font selon l'ordre suivant :
1 2 3 4 5 6 / 6 1 5 2 4 3 / 3 6 4 1 2
5 / 5 3 2 6 1 4 / 4 5 1 3 6 2 / 2
4 6 5 3 1.

⁶ Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres; La Boucle; Mathématique* ; Seuil, 1989, 1993, 1997. Le véritable titre du premier volume est *Destruction*, c'est-à-dire la « Branche 1 » du *Grand Incendie de Londres*.

⁷ Agnès Vaquin, « Un monument d'écriture », *La Quinzaine littéraire*, n°620, 16 au 23 mars 1993, pp. 12-13. (Compte rendu de *La Boucle*).

⁸ « La pluralité des proses de J. Roubaud. » Entretien de Florence Delay avec Jacques Roubaud, *Quai Voltaire*, n°10, hiver 1994, p. 19.

Guy Lelong

Le domaine d'Ana, un récit textuel de Jean Lahougue

Ainsi que le rappelait le premier éditorial de *Formules*, l'initiative cédée à la forme plutôt qu'au contenu est sans doute le trait majeur de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la modernité littéraire. Toutefois, cette exploration de nouvelles formes de l'écriture peut s'effectuer selon au moins deux modes principaux : la réduction, l'intégration.

Le premier mode a probablement trouvé avec l'œuvre de Samuel Beckett l'un de ses accomplissements les plus exemplaires. Michel Gauthier, lisant, pour *Formules 2*, *Beckett l'abstracteur* de Pascale Casanova, a même pu parler du « travail d'algébrisation » auquel l'auteur du *Dépeupleur* a soumis le lexique de *Cap au pire*.¹

Mais ce mode réductionniste, non toujours exempt d'essentialisme, a parfois "péché" par les interdits que certains de ses défenseurs ont porté sur l'ensemble des opérations liées au récit traditionnel : la linéarité de l'histoire, le principe du suspense, la consistance des personnages.

Si la critique de ces interdits a donné lieu aux retours régressifs auxquels se complaît la majorité des romans actuellement publiés, il est une voie qui permet d'échapper à ces deux "défauts". C'est celle que revendique Jean Lahougue et d'après laquelle :

[...] la modernité ne consiste plus à dynamiser les pratiques anciennes en

vertu d'un droit imprescriptible à la nouveauté, mais à les investir en connaissance de causes, et jusqu'aux plus convenues d'entre elles, de fonctions qui les excèdent.²

Bref, il devient possible, sans pour autant renoncer aux principes formels de la modernité, de réintégrer certaines des opérations du récit classique en leur attribuant des fonctions nouvelles, autrement dit, en les dissociant des formes historiques qui leur ont donné naissance.³

1. Le roman populaire comme contexte

Comme l'a noté Jan Baetens, la place occupée par Jean Lahougue au sein des écrivains modernes est donc des plus intrigantes :

D'un côté, certes, il partage avec ceux qui cherchent à innover le goût des mots et troque volontiers les mirages de l'inspiration contre les pistes ouvertes à tout instant par la langue en action. De l'autre côté, cependant, il ne s'est jamais refusé au plaisir de la fable. Les trouvailles formelles se prolongent toujours d'une traduction narrative qui fait de Jean Lahougue un conteur on ne peut plus rusé.⁴

Et cette contradiction s'en adjoint une seconde :

La réconciliation de l'expérience formelle et du récit le plus classique n'est cependant pas le seul paradoxe de l'œuvre de Jean Lahougue. Tout aussi curieuse est la conjonction d'une recherche stylistique très raffinée (Lahougue écrit « vraiment bien ») et de l'abandon, voire du rejet, de toute griffe personnelle (ce que fait Lahougue, ce n'est pas « du Lahougue »).⁵

En effet, les quatre derniers livres de Jean Lahougue se réfèrent tous à un auteur de la bibliothèque, le plus souvent populaire : Agatha Christie pour *Comptine des Heights* (1980), Georges Simenon pour *La Doublure de Magrite* (1987), René Descartes, Vladimir Nabokov, André Hardellet et Jean Henri-Fabre pour les quatre nouvelles de *La ressemblance et autres abus de langage* (1989).⁶ Mais il s'agit moins pour Jean Lahougue d'imiter le style et les manières d'un auteur que de les redistribuer en en faisant un jeu de langage parmi d'autres :

L'imitation stylistique fait partie de ces jeux dès lors qu'elle consiste, non plus à reprendre à l'identique les figures d'un auteur vénéré par strict mimétisme pour leur faire assumer la même fonction, et moins encore à tourner en dérision leur systématisme comme c'est le cas dans la plupart des pastiches, mais à user de l'économie générale du texte pour les investir a posteriori de fonctions nouvelles ou pour en révéler les fonctions occultées. Ainsi participeront-elles, au même titre que les clichés et la polysémie du lexique, à ce bouleversement progressif du sens qui demeure l'objectif essentiel.⁷

C'est dans ce sens que le dernier roman de Jean Lahougue, *Le domaine d'Ana*, se réfère à Jules Verne.⁸ ¹

1 Un renversement littéral

Le domaine d'Ana est en fait pris dans un dispositif textuel d'une tout autre envergure. Développant en effet un principe exploré dans *Histoire naturelle* - la dernière des quatre nouvelles de *La ressemblance et autres abus de langage* -, Jean Lahougue a imaginé un système de dérivations multiples qui permet d'obtenir à partir du livre

entier ou de certaines de ses sections plusieurs autres textes. Ces dérivations s'effectuent grâce à un ensemble de règles que dévoile le cahier des charges du roman, et dont voici les premières :

- La lecture, dans l'ordre, des lettres centrales (médiales) des mots du huitième chapitre du roman (lui-même chapitre central) permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité *chapitre 8'*.
- Le chapitre 8" obéira à la même règle des médiales. Celle-ci permettra la reconstitution d'un nouveau sous-texte dérivé que nous appellerons *chapitre 8"*.
- Le chapitre 8''' obéira à la même règle des médiales que les chapitres 8 et 8". Le texte ainsi dérivé se réduira au mot : Ana.
- La lecture dans l'ordre inverse (en partant de la dernière phrase du dernier chapitre et en remontant jusqu'à la première du chapitre initial) des mots centraux (médiaux) de toutes les phrases du roman permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité le *roman'*.
- La lecture, dans l'ordre, des médiales du roman" permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité le *roman "*,
- La lecture, dans l'ordre, des médiales du roman''' permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité *roman'''*.
- La lecture des médiales du roman'''' permettra la reconstitution d'un nouveau texte se limitant au mot : Ana.⁹

Le domaine d'Ana comporte bien d'autres règles de ce type et les der

nières concernent les illustrations dont Jean Lahougue a tenu à doter chaque chapitre de son roman, comme l'étaient ceux de Jules Verne.¹⁰ Ne voulant pas ici analyser, dans le détail, des opérations sur lesquelles Jean Lahougue s'est largement expliqué dans *Écrivains et liserons*,¹¹ ouvrage publié parallèlement au *Domaine d'Ana*, je me contenterai d'indiquer quelques-uns des enjeux et des questions que posent ces réglages.

Les règles, ou les contraintes, du *Domaine d'Ana* sont des règles spécialement inventées pour ce roman. Jean Lahougue estime, à juste titre selon moi, que les formes littéraires, comme celles de l'ensemble des arts, témoignent d'une évolution historique, et que le devoir de l'écrivain est d'inventer des formes nouvelles.

La fiction du *Domaine d'Ana* est déduite de ses propres réglages. Sans vouloir ici trop déflorer les saveurs d'une intrigue fort complexe, donnons-en seulement ce bref aperçu : un savant linguiste, oncle du jeune narrateur un brin rêveur, hérite de son frère défunt un domaine, le domaine d'Ana; ce domaine, que les protagonistes atteignent au centre exact du livre, propose des paysages qui apparaissent bientôt n'être que la matérialisation informatique virtuelle du journal écrit par le narrateur. Enfermés dans ce domaine dont ils ne parviennent pas à s'échapper, l'oncle et son neveu traversent alors des paysages devenus littéraires et l'histoire, savamment modulée entre fiction et fonction, cède la place à l'étrange récit d'un texte :

Oserai-je dire qu'à compter de ce jour, notre existence se réduisit à une explication de texte? Survivre signifiait, à chaque pas de nos promenades, que nous sachions repérer la

parcimonieuse vérité comestible parmi les purs effets du verbe, dégager le fond de la forme en somme, le vécu du fictif, comme eût fait l'étudiant en lettres de deuxième année auquel on apprend que le style se mesure à *Vécart*.¹²

C'est la découverte des réglages du texte qui permet la levée de l'énigme. Autrement dit, comme l'a déclaré Jean Lahougue, il s'agit « d'un roman policier dont le langage est l'assassin ». Sans doute ces réglages n'accèdent-ils pas directement à la perception et la recherche des textes inscrits à l'intérieur des autres exige un déchiffrement trop fastidieux. Conscient de l'exercice quasi comptable ainsi réclamé au lecteur, Jean Lahougue a d'ailleurs finalement publié l'ensemble des textes dérivés dans le cahier des charges de son roman. Cette relative impasse perceptuelle ne remet toutefois pas en cause le projet du livre. En effet, les dernières pages de la fiction évoquent suffisamment ce principe de dérivation textuelle pour que le lecteur comprenne que le texte qu'il est en train de lire en est lui-même affecté :

Imaginons qu'un texte souterrain vienne à saper notre histoire de la dernière ligne à la première, pourquoi son propos ne se matérialiserait-il pas à son tour ? Imaginons que ce propos enfoui, ainsi lu à rebours, nous restitue les douces heures d'autrefois, lorsque la maison encyclopédique jouait de ses anches dans la tempête...

Notre programmeur thaumaturge n'avait-il pas donné l'exemple? N'était-ce pas son cryptogramme qui nous avait ouvert le domaine ? Pourquoi n'aurais-je pas chaussé ses propres bottes et imaginé le cryptogramme qui seul, j'en étais sûr, nous

permettrait d'en sortir? Il suffisait de récrire l'aventure sans négliger, cette fois, de planter au milieu de mes phrases les jalons de notre liberté. Remanier mon texte en le brochant d'un épilogue rétroactif me vaudrait certes plusieurs mois de travail, mais comment douter que notre évasion fût à ce prix?¹³

S'il est peu probable que le lecteur se mette à compter tous les mots du roman, voire ses lettres, il en perçoit toutefois suffisamment la clé textuelle dans sa généralité, pour lever l'énigme de la fiction. Les prisonniers du domaine d'Ana pourront donc finalement s'échapper et le lecteur, devenu conscient du double sens constamment à l'œuvre dans l'écriture du livre, se lancer dans son éventuelle relecture.

Le domaine d'Ana fait assister à la dissolution progressive d'un genre littéraire répertorié dans un réseau formel qui l'excède. Là où les versions "réductionnistes" de la modernité veulent se tenir à l'écart de toutes les conventions de la littérature, le mode "intégrateur", prôné par Jean Lahougue, s'attache plutôt à les redistribuer et, ce faisant, à les déstabiliser.

NOTES

¹ Michel Gauthier, « Péripéties d'une révolution critique » (à propos de Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, Fiction et cie), *Formules n°2*, p. 250.

² Jean Lahougue, « Clés du domaine », in Jean-Marie Laclavetine - Jean Lahougue, *Ecriverons et liserons en vingt lettres*, Champ Vallon, 1998, p. 224.

³ Pour une autre présentation de cette problématique, cf. Guy Lelong, « Le stade de l'intégration », *Cahiers de l'Ircam*, Recherche et musique n°6, Musique : texte, Paris 1994, p. 25-52.

⁴ Jan Baetens, « Les récritures de Jean Lahougue », in *Critique n°515*, Minuit, 1990, p. 335-336.

⁵ Ibid, p. 336.

⁶ Le premier de ces ouvrages a été publié aux Éditions Gallimard, les deux suivants aux Impressions Nouvelles.

⁷ Jean Lahougue, « Clés du domaine », op. cit. p. 212.

⁸ Jean Lahougue, *Le domaine d'Ana*, Champ Vallon, 1998.

⁹ Jean Lahougue, « Clés du domaine », op. cit. p. 165-170.

¹⁰ Avec ces illustrations qu'il a lui-même ainsi réglées et dessinées, Jean Lahougue, qui ne s'avoue pas trop satisfait du résultat graphique, espère toutefois redonner un peu de rigueur aux arts plastiques qu'il juge en crise. Il n'est visiblement pas au courant des innombrables travaux plastiques, qui pour certes appartenir à la veine plutôt réductionniste de la modernité, ne manquent pas pour autant de rigueur : les combinatoires sérielles à l'œuvre dans certains *Wall Drawwings* de Sol LeWitt, les minutieux calculs induits par les travaux *in situ*, de Buren à Varini, ou ceux, optiques, des installations lumineuses de James Turrell...

¹¹ Jean-Marie Laclavetine - Jean Lahougue, *Ecriverons et liserons en vingt lettres*, op. cit. Cet ouvrage consiste principalement en la longue correspondance nouée avec Jean-Marie Laclavetine, à partir du refus du *Domaine d'Ana* par le comité de lecture des éditions Gallimard, dont Jean Marie-Laclavetine fait partie (une lettre de cette correspondance est parue dans *Formules n°1*). Le livre présente en annexe le cahier des charges du *Domaine d'Ana*, sous l'intitulé « Clés du domaine ».

¹² Jean Lahougue, *Le domaine d'Ana*, p. 212-213.

¹³ Ibid, p. 275-276.

Dominique Moncond'huy
Rêve de phrases perdues,
daube de vers : Pierre
Lartigue, danseur de mots en
prose

Ce double du roman perdu dans la gare de Turin, ce rêve d'un rêve, je l'écrirai. La fenêtre ouverte, je m'avance. Chaque phrase s'étire au-dessus d'une autre phrase jusqu'à la frôler.¹

La sextine danse dans la langue et dans ses tournolements affleurent les pensées enfouies.²

La Ceppède est terrifié par la prose dont on ne peut fixer la limite comptée ! Un sonnet comporte cent quarante syllabes, ou cent soixante-huit, mais cette chose qui n'a pas de nom, ou presque, où faut-il l'arrêter?³

Pierre Lartigue est d'abord l'écrivain de projets menés parallèlement, de livres qui s'écrivent conjointement. Ainsi de *L'Art de la pointe* et de *La Jolie Morte**, ainsi aussi du *Second XVI^e siècle. Plumes et rafales (1550- 1600)* et de *Beaux Inconnus*⁵. Figures de double, dont l'« Ouverture » de *La Jolie Morte* construit la fiction (s'ils s'agit bien d'une fiction, mais après tout, peu importe), figures de double- ombre-fantôme dont les romans de P. Lartigue élaborent également la fiction. Comme si le roman était un miroir où convoquer les images, les signes d'écritures enfouies, les ombres à ressusciter. Il y a des mots à retrouver, des phrases à faire revenir, des silhouettes à rêver, dans l'espace de la prose roma-

nesque plus encore que dans celle de l'essai, sans doute, les contraintes y étant différentes - car P. Lartigue s'y donne des contraintes, comme le cadre nécessaire où puissent être évoquées ces ombres de chair et de verbe.

Pourtant, cette figure du double, du duo (où se reconnaît la double figure, littérairement mythique, de Bouvard et Pécuchet, inscrite au cœur de *Beaux Inconnus* avec Lachèvre et Blanche-main⁶), est en partie un leurre : *L'Hélice d'écrire* est le troisième maillon, celui autour duquel s'articulent toujours les deux autres, celui surtout qui permet au roman de « faire tourner » l'essai, de le faire vivre en « prose de roman ». C'est le troisième maillon, et c'est en même temps le premier, puisque aussi bien *L'Hélice d'écrire* n'est que réécriture, amplification, reparcours de ce dont *Ce que je vous dis trois fois est vraP* composait l'esquisse ou l'amorce.

Déplumée, la poésie! On vous prie de trouver l'Acheron plus plaisant que la Seine et doucement grossit l'escadron des beaux inconnus qui ont délié des filets dans nos bouches... Ils auraient - paraît-il - un avenir de revenants !⁸

Au commencement, donc, *Ce que je vous dis trois fois est vrai* - qui est déjà reprise et retour en même temps que chasse et rêve. La prose, chez P. Lartigue, est lieu où redire et rêver la littérature, lieu où l'on convoque les écrivains de l'ombre, les « beaux inconnus », lieu palimpseste, lieu ventriloque, lieu où résiste « un goût [...] en train de mourir »⁹. Pour des beaux inconnus, c'est l'endroit... On peut débarquer.

L'endroit, ou l'envers : dans *La Jolie Morte*, il faut à Luce regarder six

fois l'écriture inversée d'un billet pour la reconnaître¹⁰. Et l'énigme à résoudre dans la fiction passe par six tableaux, qui font évidemment sept, le dernier, de peintre inconnu, donc sans appartenance, donc à tout le monde, à qui s'en empare pour le réutiliser, pour le repeindre, est une toile rapiécée, une toile palimpseste, où derrière l'image peut se lire une autre image¹¹ - le ballet de mort et de vie. Quant à Luce, autre énigme à sa manière, elle « semblait tombée d'une] branche, la dix-neuvième ou la première »¹² - ce qui se réécrit aisément en : $(6 \times 3) + 1 = 1$. Nous voilà bien dans « l'hélice d'écrire », dans la mise en fiction de la sextine¹³, poème de six strophes, de six vers, où les six mots refrains « obéissent à une permutation telle qu'une septième strophe reconduirait à l'ordre de la première »¹⁴, où les six strophes font attendre (et laissent en suspens) la septième, lui substituant généralement une « tomada » où sont resserrés tous les mots refrains.

La structure du roman joue de la même contrainte et référence (dix-huit chapitres précédés d'une « ouverture » qui est déjà tout le roman) comme, dans la fiction, les supports picturaux de l'énigme : six tableaux d'abord énumérés dans un certain ordre sur une feuille adressée au personnage principal¹⁵, puis rencontrés par celui-ci dans la fiction dans un ordre différent¹⁶. Et le sixième tableau, qui est aussi le septième, va s'incarner dans la fiction...

Apparition ; disparition...

Le sens du ballet se cache. Marasquin allait le découvrir. L'équation serait résolue dans le tableau où l'image de la revenante remplaçait le roi disparu. Il s'agissait d'un rite. On célébrait la fin d'un monde en même temps que l'espoir de perpétuels retours...»¹⁷

Beaux Inconnus est la mise en prose romanesque d'une rêverie qu'organise le modèle de la sextine. *L'Hélice d'écrire* en donne une première clef : « la permutation sextinienne règle parfois l'ordre d'apparition des personnages et certains de leurs gestes »¹⁸. P. Lartigue lui-même précise que les déplacements des personnages en Provence obéissent à la projection sur une carte du modèle de la sextine¹⁹. Et il serait aisé (mais fastidieux...) de relever les multiples occurrences, dans la fiction, des escaliers en spirale et du nombre $6...^{20}$

Il s'agit donc bien de tourner, de faire tourner la langue en spirale, de la prendre dans l'hélice de la phrase, du chapitre, du livre. Cette figure, cette projection de la sextine en figure - comme une danse où tournerait une fiction aux *allures* par ailleurs délibérément assez traditionnelles, où ne s'oublie peut-être pas le Giono du *Hussard...* -, elle part d'un point central pour s'élargir concentriquement et se suspendre en un lieu où tout se ressaisirait (la « tomada ») ou bien recommencerait, repasserait par le même. Transposer à la prose, en prose le modèle de la sextine, c'est l'étirer dans le narratif, le convoquer comme structure à partir de laquelle peut s'organiser, se distribuer la déambulation romanesque, déambulation des personnages et déambulation dans le roman, en l'occurrence dans un roman des poètes, ceux du XVI^e siècle dans la fiction des *Beaux Inconnus*, ceux aussi du XIX^e ou du XX^e siècle dans l'esprit de l'auteur.

La sextine est d'abord une énigme.²¹

Il fallait donc que ces « beaux inconnus » relèvent eux-mêmes de l'énigme, qu'ils aient partie liée avec elle, d'une manière ou d'une autre. On

ne s'étonnera pas que l'un des héros soit César de Notre-Dame, le fils de Nostradamus, « cet amateur d'énigmes », qui « sortait, par centaines, anagrammes et quatrains de ses manches, et devinait tout... »²², ni qu'on croise un La Ceppède, un Malherbe, d'autres encore. P. Lartigue refait à sa façon les *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jean de Notre-Dame, l'oncle de César; il fait revivre la poésie savante de ce XVI^e siècle-là, qui est d'abord poésie du sonnet.

C'est pourquoi *Beaux Inconnus* ne peut que combiner, de bien des manières, la forme du sonnet et celle de la sextine. D'abord dans la fiction elle-même, qui s'inscrit dans les pas de Pétrarque, qui évoque de nombreux sonnets et fait rencontrer la pittoresque figure d'une femme, Emiliana Assaï (très musicale !), en vers abondamment courtisée, qui « prétendait à six cent soixante-six poèmes, dont soixante-six sonnets en vers rapportés, et une sextuple sextine consacrée à ses yeux, sur deux mots rimes »²³. Anagrammes, vers rapportés (mais aussi peut-être contraintes oulipiennes comme « la belle absente » ou « la belle présente »...), tout cela se resserre, se focalise même autour de la figure de l'héroïne, Efigenia, et ce dès sa première rencontre avec son futur amour, Simon : « Simon leva les yeux, il pensa naître une nouvelle fois : l'Éclat, Frêle, l'Ivoire Gracieux Élançé, Neige Irisée, Amande Émue, Fraîche Gorge, Épaule Nue comme sur les Images ! Ah !... »²⁴. C'est bien elle, puisque aussitôt elle décline son identité (« Mon nom est Efigenia »), puisqu'elle dit pour la *troisième* fois ce nom qu'il a déjà prononcé deux fois. « Nous vous devons la vie... », ajoute-t-elle : Simon vient de les sauver, elle et sa sœur, de pillards

mais elle lui doit la vie bien plus encore parce qu'il l'a dite, deux fois, avant qu'elle n'achève de se faire naître elle-même en prononçant son nom, de se faire naître à l'amour comme lui « pensa naître une nouvelle fois » : ils sont nés l'un de l'autre, dans l'amour et dans le verbe... Ils sont, à eux deux, presque un sonnet, comme on le verra...

Comme ils étaient tous amateurs
de citations
Ils burent à Shakespeare ils
poussèrent trois hourrahs
Pendant qu'il versait une nouvelle
ration.²⁵

La structure même du roman est entrelacement des deux formes poétiques encore concurrentes dans la France de l'époque - elle célèbre leurs noces éphémères. Le personnage épisodique d'Emiliana Assaï en offre plusieurs clefs, avec la référence au sonnet et à la sextine, plus précisément aux 66 sonnets en vers rapportés. Car le roman comporte 6 parties composées de 66 chapitres, ce qui déjà, structurellement, fait référence à la sextine... Tout serait simple si chaque partie comportait 11 chapitres : on parlerait alors d'une « sextine » sur la base de « strophes » de 11 chapitres... Mais seules la première et la dernière parties comportent effectivement 11 chapitres (et le même nombre de pages, à une près) ; la seconde en compte 14, et les trois suivantes 10 seulement, sans doute pour que l'ensemble préserve cet équilibre, qui vaut référence à la sextine, de 66. Il y a donc, dans cette deuxième partie, 3 chapitres « en trop »... Ce qui nous conduit au chiffre 14, qui vaut à son tour référence au sonnet... En trop ? Les chapitres 23, 24 et 25, selon nous : le chapitre 23, celui des étreintes (qui se renouvelleront

tous les 3 jours, durant 3 heures) des Nerval²⁸...
 amants, Efigenia et Simon ; le chapitre 24, Efigenia (8 lettres)²⁹ aime Simon (5
 celui où Simon recopie une sextine de lettres) - et le roman constitue un autre
 Trissino « à cause d'une particularité couple possible, Ermeline et César, 13
 typographique qui l'émue : [...] l'auteur a lettres encore à eux deux, et Emiliana Assaï,
 remplacé les e et les o par des epsilons et des à elle seule, compte encore 13 lettres...
 omégas, de sorte qu'il voit danser devant Est-ce la treizième qui revient, « encor la
 ses yeux le corps d'Efigenia : w le cheveu, première »³⁰ - référence nervalienne,
 le frwnt, les yeux, le nez, la beuche [...] »²⁶; référence au sonnet et référence à la sextine,
 le chapitre 25, où s'engage un autre jeu sur qui joue du retour à la disposition initiale
 un autre sonnet... « **Je suis** l'amant le plus des rimes? Ou bien est-ce presque quatorze?
 malheureux du monde - se disait-il [Simon] Les personnages féminins ont souvent pour
 - car de la grande lumière, me voici jeté au initiale ce E qui est la cinquième lettre de
 plus bas, au plus **ténébreux**, sans avoir eu le l'alphabet... Les signes ne laissent pas d'être
 temps de connaître le bonheur qui me récurrents, puisque aussi bien l'on est dans
 transformait. On m'a volé mon âme! **Veuf** un roman où tout est signe. Où tout part du
 d'un amour dont j'ai si peu serré la pâleur blanc, retourne au blanc, pivote autour de la
 sur mon cœur, foudroyé par l'absence, je page blanche situé exactement (et sans
 reste **l'inconsolé...** »²⁷. Chacun aura aucune angoisse...) au milieu du livre. On
 reconnu le premier vers d'« El Desdichado redonne voix aux « beaux inconnus », on
 », dont tout le premier quatrain est ici « fait revivre un « héros égaré, tombé des
 redistribué » (et comme « rapporté », au pages d'un livre », une héroïne, et ils
 sens des vers ainsi qualifiés) en l'espace de dansent l'amour sur des rythmes de sonnet
 trois paragraphes - le dernier mot du et de sextine mêlés, comme en ce seizième
 chapitre (et de toute cette deuxième partie) siècle où l'on hésite encore à faire
 étant « mélancolie ». Bien sûr, on cherche la prédominer l'une des deux formes, où l'on
 suite... et l'on trouve le deuxième quatrain, aime encore à les juxtaposer - bientôt, la
 objet du même jeu, au chapitre 30, puis les France choisira...
 deux tercets à la fin du chapitre 35, qui clôt Ils dansent l'amour, se retrouvent après
 la troisième partie. Chapitres 25, 30, 35 : pas 6 années de séparation, en un beau mois de
 de hasard... Trois chapitres pour redistribuer juin, et leur amour s'épanouira en juillet, le
 un sonnet, en l'espace de 11 chapitres (de 25 septième mois..., en une maison retirée (qui
 à 35 inclus) : ainsi sont bien conjuguées les a elle aussi son escalier en colimaçon) à
 références au sonnet, au 11 qui est comme la laquelle l'on accède après avoir compté «
 « strophe » sur laquelle se déploie la « trente-six boucles » sur la route en
 sextine » en prose, et le 3 (ce que l'on dit
 trois fois est... / Simon écrit 3 fois « Je vous
 aime, je vous aime! Simon » (c'est donc vrai
 !)/ et une tomada d'ordinaire 3 vers). Pour
 que les choses soient plus claires encore,
 c'est dans le chapitre 35 que Simon reçoit
 un message codé (l'énigme, toujours...)
 d'Efigenia, « quatorze lignes d'une écriture
 indéchiffrable », qu'il parvient à déchiffrer
 grâce notamment au mot « soleil », qu'il
 reconnaît. Quatorze lignes, dans ce chapitre
 où s'achève le jeu sur le sonnet de

sortant de Lourmarin. Ils y lisent *Le Songe de Poliphile*, Pétrarque et *La Belle Violante*, « un ouvrage malicieux ». Le chapitre 65 s'achève ainsi : « pour avoir une idée de leur vie, le mieux est de recopier un fragment du journal que Simon tenait [...]. Les premiers mots se rapportent à un 13 juillet. Voici la page avec sa ponctuation particulière... »³¹. Suit le dernier chapitre, qui est une sextine. Elle fait permuter les mots « beau », « vent », « nuages », « souffle », « soleil » et « bleu ». Mais sextine « inachevée », (délibérément) « imparfaite » : il y manque un mot dans la dernière « strophe », le mot « soleil », auquel on substitue « lumineux » comme pour mieux souligner l'absence. Et « soleil » n'est pas n'importe quel mot : c'est le seul des six mots clefs de cette sextine » qu'on relève également dans la première sextine du *Canzoniere*, mais c'est aussi le soleil noir nervalien, qui ne peut ici que s'éclipser - on est dans la lumière de l'amour... Et tout le roman est roman du soleil : le mot absent, c'est le roman tout entier...

Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts ?³²

Il s'attendait à un débordement et trouverait une occasion d'agir.

D'ici là : honneur à la daube, une daube sans anchois et sans vin.³³

Beaux Inconnus, c'est une opération culinaire, savoureuse, où l'on mêle des saveurs empruntés à des livres. A Nerval, mais aussi, la daube ne peut manquer d'y ramener, à Jacques Roubaud puisque Pierre Lartigue est présent, en tant que personnage, au chapitre 35^M de *L'Enlèvement d'Hortense* (roman qui ne saurait se lire si l'on ignore tout de la sextine), et c'est précisément pour y livrer la recette de la

daube sous la forme d'une sextine... La référence est en réalité plus complexe qu'il n'y paraît. Car Jacques Roubaud nous semble à son tour figurer dans le roman de Pierre Lartigue sous la figure de La Ceppède, qui compte « les barreaux des grilles, les lames du cube, les marches des maisons, les pavés de la cour, les carreaux des fenêtres. Rien n'échapp[e] à ce goût forcené », qui dévore les livres et s'assied toujours, dans la bibliothèque, « à la place marquée par le chiffre : un »³⁵. Et puis l'initiale d'Efigenia, la sextine de Trissino et ses e font penser à e (signe d'appartenance) et ramènent au sonnet (et à la complexité du jeu)... Faut-il encore parler de *La Belle Violante*, ce récit facétieux? Mieux vaut peut-être oser avancer que la référence indirecte à Hortense est aussi, du même mouvement, à nouveau référence à Nerval (le pâle hortensia de « Myrtho » et de « A J-y Colonna »), autre manière de combiner les références. Auxquelles on s'en voudrait de ne pas signaler les allusions à Desnos, à travers la présence de la rose (qui est aussi, mais autrement, nervalienne... - Desnos ayant été lui-même, comme l'on sait, grand lecteur de Nerval), plus précisément à travers le jeu sur « la Rose s'allie » (« El Desdichado », v. 8) qui devient « la rose salie » à la fin du chapitre 30 et ne saurait pas ne pas faire penser à Rose Sélavy... On est bien dans la daube, où se fondent les ingrédients... « Dans la fonte noire l'écorce D'orange à feu doux diffuse désormais aux viandes Son arôme »³⁶. Dans la fonte blanche et noire du livre imprimé, d'autres livres à feu doux diffusent aux pages, et aux amours qui embaument le thym, leur arôme... « On salive d'impatience. On mange »³⁷.

La méthode employée je vous
l'expliquerais volontiers
Pendant qu'elle est dans ma tête
si claire
Si seulement j'avais le temps et si vous
étiez intelligent Mais il reste beaucoup
à dire encore.³⁸

NOTES

¹ P. Lartigue, *La Jolie Morte*, Paris, Stock, 1995, p. 15.
² P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 284.
³ P. Lartigue, *Beaux Inconnus*, Paris, Gallimard, 1988, p. 183.
⁴ Respectivement essai (Paris, Gallimard, 1992) et roman.
⁵ Respectivement « essai » (on dirait mieux : parcours littéraire), Paris, Hatier, 1990, et roman.
⁶ Le chapitre 47 leur est entièrement consacré et constitue une réécriture évidente de Flaubert. On peut y voir des doubles de P. Lartigue, et Blanchemain tout particulièrement, lui qui aime à surveiller « la lente élaboration des daubes », qui pense que « les Arts ne [peuvent] s'écarter sans dommage » du chiffre sept, qui, « le verre à la main, [...] ponctufe] de petites gorgées sa conférence sur les opérations culinaires et, touillant les sauces, évoqu[e] les catégories, les modes fondamentaux » (p. 172) - ainsi qu'a pratiqué autrefois P. Lartigue lui-même...
⁷ P. Lartigue, *Ce que je vous dis trois fois est vrai*, Marseille, Ryôan-ji, 1982 - titre emprunté à *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll.
⁸ P. Lartigue, *Beaux Inconnus*, op. cit., p. 178.
⁹ « La littérature que tout le monde lit est illisible, la bonne ne touche qu'un nombre infime, mais Thomas se refusait à croire qu'il en était ainsi depuis toujours : "Un goût, disait-il, est en train de mourir" » (*La Jolie Morte*, op. cit., p. 176-177).
¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 104-105. ¹² *Ibid.*, p. 132.
¹³ Rappelons que *Ce que je vous dis trois fois est vrai* comportait une dix-huitaine (ce qui n'est pas tout à fait une sextine multipliée par 3...).
¹⁴ *L'Hélice d'écrire*, op. cit., p. 35.
¹⁵ *La Jolie Morte*, op. cit., p. 43 (dans l'ordre : Courbet, Girodet, Degas, Vemet, X, Chassériau).
¹⁶ Selon une permutation qui renvoie évidemment à la procédure mise en œuvre dans la sextine : Vemet (p. 43-44), Degas (p. 51), Girodet (p. 69-70), Courbet (p. 71-72), Chassériau (p. 85), X (p. 103-105).
¹⁷ *Ibid.*, p. 109. ¹⁸ *Op. cit.*, p. 279.
¹⁹ « Après Lure, Sisteron, il avait contourné le Ventoux par la vallée du Jabron, Malaucène, et pris vers l'est, avant l'Ile-sur-Sorgue. De sorte que ce cheminement dessinait sur le sol de Provence une ligne en spirale, une coquille d'escargot, autour de la montagne pelée par les vents... » (*Beaux Inconnus*, p. 109).
²⁰ On peut tout de même évoquer cet Espagnol, personnage épisodique, dont l'habillement obéit, au fil de la journée et tous les jours de la semaine (sauf le dimanche...), à une permutation très précise, de sorte qu'« il retrouvait, le lundi, devant sa garde-robe, les gestes du lundi précédent » (*ibid.*, p. 147).
²¹ P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire*, op. cit., p. 35. ²² *Ibid.*, p. 31. ²³ *Ibid.*, p. 139.
²⁴ *Ibid.*, p. 37. Il faut citer encore la page suivante, qui marque quasiment la fin du dixième chapitre : « Un souffle de vent soulève la chevelure, découvre la nuque. - Quelle chance - songe-t-il - quelle chance pour celui qui défera l'écorce de cette robe! - Et il se met à soulever la chemise en pensée, découvrant l'Éclat, Frêle... Ivoire... Grain Élancé... Neige Irisée... Amande croquante... ». Simon (à qui l'on semble avoir fait lire Flaubert! mais il n'est pas Frédéric...) invente Efigenia, il l'invente par les mots, les lettres - et il la reconnaît, car elle est cette potentialité des mots de l'amour faite chair.

²⁵ L. Carroll, *La Chasse au Snark*, texte français de J. Roubaud, Paris /Genève, Garance/Slatkine, 1981, II.3.

²⁶ *Beaux Inconnus.*, p. 82.

²⁷ *Ibid.*, p. 86. Nous soulignons.

²⁸ « Où sont nos amoureuses? », le premier vers des « Cydalises » (dernier poème des *Odelettes* de Nerval) figure explicitement dans *La Jolie Morte* (p. 44) ; ce poème constitue assurément l'une des « matrices » du roman (qui développe lui-même un certain nombre d'éléments figurant déjà dans *Beaux Inconnus* : les portraits, le tulle, la danse...).

²⁹ « Simon conduit son cheval hors les murs. Après l'avoir dégoûdi au trot [...], il le met au galop. Lorsqu'il sent ses membres assez déliés, il le retient sous le plus doux appui de la main pour l'empêcher de se précipiter ou de s'abandonner, et trace ainsi un cercle, deux, trois, quatre, et des huit, 8, 8, 8... [...] Cela dessine un limaçon !... [...] Le cheval est une plume dans ses jambes et pour finir il écrit sur le terrain un e majuscule, l'initiale d'Efigne- nia! » (*ibid.*, p. 73-74; c'est P. Lartigue qui souligne).

³⁰ Comme, plus haut, « la dix-neuvième ou la première », dans *La Jolie Morte* (voir note 11)...

³¹ *Beaux Inconnus.*, p. 236.

³² R. Desnos, *Rose Sélavy*, 107 (dans *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1968, coll. « Poésie / Gallimard », p. 43).

³³ *Beaux Inconnus.*, p. 219.

³⁴ Est-ce un hasard si la « reprise » du sonnet nervalien évoquée plus haut se clôt précisément au chapitre 35? *L'Enlèvement d'Hortense* parut en 1987, *Beaux Inconnus* en 1988...

³⁵ *Beaux Inconnus.*, p. 182. Le texte précise que « quatorze sièges étaient disposés autour de la table » (nous soulignons).

³⁶ J. Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense*, chap. 35, rééd. Seuil, coll. « Points », 1996, p. 270.³⁷ *Ibid.*

³⁸ L. Carroll, *La Chasse au Snark*, éd. cit., V.4.

Chantal Robillard

La littérature enfantine française à contraintes panorama contemporain

Il était une fois, donc, la littérature enfantine à contraintes. Les fondateurs de la présente revue n'ayant pas donné leur définition de la contrainte, ne comptez pas sur nous pour nous risquer à cet exercice. Disons simplement qu'elle est l'héroïne de ce que l'on vous conte ici-même.

Nous nous contenterons d'ajouter que nous incluons pastiches et réécritures de textes dans cette dite contrainte. Toute personne s'y étant attelée comprendra pourquoi. Enfin, nous n'étudierons, sauf mention spéciale pour mémoire, que les auteurs vivants, donc que l'on peut rencontrer, faire intervenir auprès des enfants, à qui l'on peut demander des comptes.

Abécédaires

Or donc, il était une fois l'aube de l'humanité, c'est à dire, au pays imaginaire de la littérature enfantine, les abécédaires. Nous en citerons deux, qui sont magnifiques :

— *L'alphabet gourmand* de Paul Foumel et Harry Mathews (Seuil Jeunesse, 1998). Des photo-montages présentent de petits personnages en pâtisserie de Philippe Tissot, qui symbolisent les lettres de l'alphabet latin. Et, pour chacune d'elles, deux écrivains, deux écritures à contraintes oulipiennes, en deux langues, sans traduction. Tautogrammes pour les consonnes, lipogrammes pour les voyelles font-font-font les poèmes de Paul Four-

nel. Boules de neige, calligrammes et un déjà devenu un classique !
poème en triple acrostiche : telles sont les — *Le petit chaperon rouge partout* de
contributions supplémentaires d'Harry Gilbert Lascault (Seghers, 1989). A ne pas
Mathews. Le tout est somptueux, destiné mettre entre des mains trop jeunes, c'est
autant aux adultes qu'aux enfants. C'est parfois coquin, souvent cynique, mais quel
bourré de clins d'œil (au père Ubu, par humour dans ces variations !
exemple), c'est plein de rythme, de rimes

gourmandes et ça donne faim de poésie. A — *Le mariage politiquement correct*
consommer sans modération... *du petit chaperon rouge* de Pierre Léon (éd.
du Gref, Toronto, 1989). Pour adolescents

— *En toutes lettres*, abécédaire aux et adultes : ou comment stigmatiser le
éditions du Bastberg (1997). Les ridicule du "politiquement correct" qui sévit
illustrations sont, par doubles pages, dues à aux Amériques et ne va pas tarder à
treize des meilleurs talents issus de l'école débarquer chez nous avec ses "ils" ou
des arts décoratifs de Strasbourg : Anne "elles" obligatoires, ses « chaperonnes »,
Romby, Sophie Kniffke, Dorothee Duntze, ses "techniciens du bois économiquement
Gilles Scheid, Anne Tonnac... Les textes de défavorisés". A lire de toute urgence pour
Jean Alessan- drini sont des tautogrammes ne pas mourir idiot, à l'orée du bois du XXI^e
sur chaque lettre de l'alphabet. Écrits après (siècle).

la réalisation des illustrations, ils s'amuse — Pour mémoire, bien que non
à nous y renvoyer sans faire double emploi. francophone : *Politiquement correct* de
Un résultat magique, et, nous l'espérons, James Finn Gamer (Grasset, 1994), recueil
bientôt une réédition. auquel répond Pierre Léon cité plus haut.

Pastiches

Il était une deuxième fois un ensemble Les *contes modernes* apparaissent
de textes au second degré, pour adultes maintenant au coin de notre bois. S'en
comme pour enfants dans le pays du suivra, ci-dessous, une sélection :
pastiche et de la *réécriture de contes*. Ou — *Conte d'Apothicaire* et *L'arbre à*
comment retourner le conte comme un gant, *palabres* de Régine Detambel (Gallimard,
le prendre à contrepied, le faire éclater pour 1998). En voilà une auteure, ou une auteuse,
mieux faire ressortir le texte-souche. Cela ou une écrivaine (on ne sait plus comment
suppose, bien entendu, qu'on connaisse déjà féminiser les mots en restant politiquement
le texte original ou l'histoire originelle intelligence) !), en voilà donc, disions-nous,
(lorsqu'il y a eu plusieurs versions écrites « une femme de lettres et de l'être, qui pétille
classiques »). Suivra, ici, une petite de drôlerie, de style, de panache! On ne peut
sélection, donc une liste non exhaustive, des citer tous ses livres pour la jeunesse, mais ils
maîtres contemporains du genre : ont tous quelque chose d'indéfinissable, un

— *Contes à l'envers*, de Philippe fond de mélancolie sous l'humour décapant,
Dumas et Boris Moissard (École des qui n'appartient qu'à elle. *Le Conte*
Loisirs, 1977). Déguster notamment le *d'Apothicaire* est un peu son *Petit vélo à*
superbe « petit chaperon bleu marine » et le *guidon chromé, L'Arbre à*
« conte à rebours ». Ce livre est

palabres son livre d'initiation aux *Exercices* (Autrement littératures, 1997) et *Peu de styles* pour les enfants de tous âges. J'ai bien dit de tous âges.

— Parmi les innombrables titres publiés par Yak Rivais, il faudra bien, ici, en nommer certains. Instituteur et auteur, se désignant comme « instituteur », publié à L'École des Loisirs (collection Neuf en poche), Yak Rivais pratique abondamment l'atelier d'écriture et fait des efforts méritoires pour relever le niveau grammatical de ses élèves. Ses jeux de langues sont pleins d'inventions qui raviront tous les enseignants du primaire et ceux des débuts de collège. D'où vient que l'on ne sente guère de littérature dans ces récits où les aventures se multiplient, se bousculent et s'entrechoquent, voire se côtoient ? Peut-être est-ce justement trop « pédagogique » pour être vraiment de la littérature ? En tout cas, il faut, ne serait-ce que pour voir les limites du genre, compiler : *Les sorcières sont N.R.V.* :

chaque chapitre traite d'une contrainte ou d'un jeu de langue; *Le rhinocérossignol et le coca-koala (et plein d'animot-valises)*; *Moi pas grand mais moi malin* : lipogramme en "e"; *Les sept sœurs sapins* : travail sur les verbes ; *Le métro mé-pas-tro* : reprise des *Exercices de style* de Queneau et hommage à Zazie; *Les contes du miroir* (que j'aurais pu aussi classer dans la rubrique précédente sur les pastiches et réécritures).

— *La grande naine et le petit géant* de Pierre Ferran (Magnard, 1987, coll. anthologie poche 2001) : 36 histoires pour rire où jeux de langue et burlesque le disputent à la démesure. Certains de ces textes étaient parus dans *Fluide glacial* auparavant. C'est dire leur côté décapant !

— *La droite amoureuse du cercle* (Autrement littératures, 1997) et *Peu plausible mais vrai* (Editions du Choix) de Didier Nordon. Des récits pour les amoureux des maths, des récits pour les *haineux* des maths? Pour ados et adultes, en tout cas. La préface est un poème (dans tous les sens du terme) !

— Un grand de la littérature, un géant même : Jacques Roubaud, s'est mis au conte pour la plus grande joie des enfants et celle encore plus grande de leurs parents s'ils sont matheux. Sa *Princesse Hopy ou le conte du Labrador*, publiée chez Hatier en 1990, devrait bien être rééditée. Outre que c'est un superbe conte, à tiroirs comme tous ceux que fait Roubaud, c'est aussi un texte à contrainte qui part d'un théorème mathématique, dit règle de Saint Benoît, tout comme *La Vie mode d'emploi* de Perec partait du bicarré latin. Les parents qui ont la bosse des maths s'y retrouveront sûrement.

Nous terminerons cette catégorie par nos félicitations à PEF, le roi de l'homophonie rigolote, en passe lui aussi de devenir un « classique » de son vivant. Il faut lire et relire toutes ses histoires; illustrées avec talent par "l'auteur illustre" lui-même. Et plus particulièrement *La belle lisse poire du prince de Motordu*, 1980; *Rendez-moi mes poux*, 1984; *Le petit Motordu*, 1997; *Motordu papa*, 1997; *Au loup tordu*, 1997; *Motordu as à la télé*, 1998 (tous chez Gallimard folio), sans oublier : *Le dictionnaire des mots tordus*, folio cadet bleu, 1983; *Leçons de géoravie*, 1993; *Encyclopedie*, 1997.

Romans pour jeunes

Dans le roman pour jeunes, c'est beaucoup plus difficile de trouver des textes à contraintes, très probablement

parce que les éditeurs n'en veulent pas. Que les auteurs se manifestent auprès de nous, et que les éditeurs qui acceptent de tels manuscrits se fassent connaître, nous en rendrons compte dans un prochain numéro. Nous n'avons trouvé, dans nos lectures, que celui-ci, dont la contrainte est de structure et de rythme :

— *Course-poursuite à l'italienne*, de Dominique Buisset (Flammarion-Castor poche, 1997). Références littéraires et musicales s'y entrecroisent joliment.

Nous y ajouterons toutefois des titres du troubadour Roubaud, qui ne sont pas écrits pour enfants mais sont tout à fait abordables à partir de 12-13 ans :

— *Le chevalier silence : une aventure des temps aventureux* (Gallimard, 1997, coll. Haute enfance), un récit d'apprentissage dont les références au Chevalier inexistant d'Italo Calvino sont évidentes.

— *La Belle Hortense, L'enlèvement d'Hortense et L'exil d'Hortense* (Seuil, coll. Points). Une même héroïne pour trois romans d'aventures où la sextine pointe le bout de son nez et pourrait bien figurer parmi les coupables...

Signalons au passage la série, chez Gallimard-Jeunesse, des « livres dont vous êtes le héros », romans à choix de lecture multiples, genre sur lequel nous reviendrons dans un prochain numéro.

Poésie pour enfants

Il était une autre fois la *poésie pour enfants*, et là, le champ est plutôt en friche. Mis à part les *Chantefables chantefleurs* du regretté Robert Desnos, qu'on trouve avec une cassette audio assortie, il n'y a à ma connaissance que :

— *M. Goodman rêve de chats*, de Jacques Roubaud (Gallimard, 1994, folio cadet or poésie) : une éblouissante variation sur les chats. Lisez « le rêve de la souris » et tout l'humour roubaudien vous apparaîtra en condensé.

— *Les animaux de tout le monde et Les animaux de personne*, du même Roubaud (Seghers, coll. Volubile). On appréciera particulièrement la finesse des rimes du Microbe et les facéties du Lynx. Sans oublier la Linotte !

— Enfin, *J'habite un poème* de Roland Causse (Seuil, 1993, petit point des connaissances) est une bonne initiation à la poésie en général et aux jeux poétiques, l'auteur suggérant à la fin de chaque poème des pistes à explorer pour créer soi-même les siens.

Théâtre

Dans la clairière du *théâtre*, nous n'avons rien trouvé pour l'instant, ce qui ne veut pas dire que rien n'existe. Que les auteurs pratiquant l'écriture à contraintes dans le domaine dramatique se signalent, nous en parlerons une prochaine fois s'il y a lieu. Notons simplement que certaines pièces de Jacques Jouet sont tout à fait susceptibles d'être montées par les enfants, notamment ses *3 fois 3 vœux* ou certains de ses *Sphinx* (éd. du Limon, 1996 et 1998), et que le *Métro mé pas-tro* de Yak Rivais peut aussi être représenté par petites scènes successives.

Nous voici arrivés au coin du bois suivant, nous terminerons donc cette évocation en citant, pour tous ceux qui voudraient savoir tout de même quelles sont les contraintes en littérature pour enfants (mais c'est aussi pour adultes) :

— *La comédie des mots* de Régine Detambel (Gallimard, 1997, Page

Blanche), recueil de ses articles pour *La Gazette de Montpellier*, puis pour *Encres Vagabondes*.

— Le numéro 5 de la revue *Texte en main*, publié au printemps 1986 par Claudette Oriol-Boyer (mélange de textes sur (ou de) littérature enfantine).

Conclusion provisoire : On l'aura vu, on l'aura compris, il n'y a pas de contraintes *spécifiques* dans la littérature enfantine, sauf celles imposées par les éditeurs dits "pour enfants" à tous leurs auteurs (textes courts, s'insérant dans une collection, vocabulaire simple, syntaxe réduite au minimum, etc.). Les contraintes littéraires utilisées sont les mêmes que pour les adultes, en moins développé, les éditeurs jeunesse rechignant à publier des auteurs trop difficiles et refusant les textes où le second degré est visible. Il faut souvent qu'un texte soit accepté *malgré* ses contraintes et ses pastiches par les comités de lecture pour qu'il puisse arriver entre les mains du public jeune, via les rayonnages des librairies et ceux des bibliothèques. On méditera sur cette regrettable erreur de stratégie d'éditeurs frileux, alors que le marché de la littérature enfantine est en pleine expansion et que les éditeurs que l'on rencontre sur tous les salons du livre ne cessent de se plaindre qu'ils ne trouvent pas d'auteurs... On notera enfin, que nous avons soigneusement évité de classer les titres par tranches d'âge, contrairement à la pratique sécurisante des éditeurs et la demande de bien des libraires et des bibliothécaires.