FORMULES

19

FORMS: SUPPORTS / SPACES

FORMES: SUPPORTS / ESPACES

Christelle REGGIANI

Christophe REIG

Hermes SALCEDA

Jean-Jacques THOMAS

AGENCE NATIONALE DE LA RECHERCHE
ANR

Presses Universitaires
du Nouveau Monde

Formules, la revue des créations formelles est une revue publiée par les Presses Universitaires du Nouveau Monde avec le soutien de la chaire Melodia E. Jones de la State University of New York et l'Agence Nationale de la Recherche.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des créations formelles. Chaque numéro annuel est consacré à un aspect spécifique lié à cet intérêt principal ; on y trouve également des rubriques régulières concernant des sujets proches ou des créations plastiques qui correspondent aux préoccupations des rédacteurs et des lecteurs de la revue.

Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* proposent librement une spéculation critique ou une création qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier de textes antidémocratiques ou contraires à la dignité de la personne humaine. Les auteurs trouveront une feuille de style pour *Formules* à : http://www.ieeff.org/formulesstyle.html. Tout contact avec la rédaction doit se faire par courriel.

Adresse électronique : revue.formules@gmail.com
Site internet : http://www.ieeff.org/formulessitenewhome.html
Facebook : https://www.facebook.com/pages/Revue-Formules/234723846573117
Adresse webzine *Arcade/ Formules* : http://www.ieeff.org/TESTUBE.HTML

Fondateurs : Jan Baetens et Bernardo Schiavetta
Directeur-gérant : Jean-Jacques Thomas
Éditeurs : Christelle Reggiani, Christophe Reig, Hermes Salceda.
Responsable du graphisme : Julian Montague, Charles Hester
Assistant de rédaction : Dany Jacob
Responsable Internet : Kirsten Poe

Conseil de rédaction : Jan Baetens, Daniel Bilous, Philippe Bootz, Anne Garréta, Alison James, Warren Motte, Alain Schaffner.

Comité de lecture: Chris Andrews, Camille Bloomfield, Cécile de Bary, Marc Lapprand, AstridPoier-Bernhard, Mireille Ribière, Frank Wagner.

Adresses de la rédaction en France :

Christelle Reggiani
90 rue de la Villette
75019 Paris

Christophe Reig
Lotissement Résidence Les Clauses
1 rue du Grenache
11440 Peyriac de Mer

Adresse de la rédaction en Espagne :

Hermes Salceda
Universidad de Vigo, Fac. de Filología y Traducción
Campus Lagoas Marcosende
36310 Vigo

© Revue Formules **© Pour l'utilisation personnelle de leur texte: les auteurs.**

Formules 19 ISBN: 978-1-937030-54-4 (First Edition, 2015)
978-1-952799-26-6 (Second Edition, 2021)
Formules ISSN: 1275-77 13
Dépôt légal en France: juin 2015.

Présentation

Christelle Reggiani, Christophe Reig
Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas

La question de la forme, comprise en son sens premier, qui pose un rapport au sensible, implique celle de l'espace, installant une configuration qui a pu être pensée par la philosophie et l'esthétique contemporaines sous le nom de *disposif*.

Le colloque « Formes : Supports / Espaces » qui s'est tenu du 28 juillet au 4 août 2014 au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle s'est donné pour objet cette relation entre la forme et l'espace, en un sens concret qui convoque la notion de *support* : si la forme s'inscrit nécessairement sur un support, qui la met en espace, quelle pertinence esthétique (et le cas échéant sémantique) accorder à ce support ?

Il s'est donc agi de proposer les linéaments d'une poétique matérielle – une poétique du support – dans une perspective intersémiotique, et interdisciplinaire, où ont trouvé leur place la visibilité du texte (et de l'avant-texte) – aussi bien que la « publication orale » de la poésie sonore – le rapport texte / image dans la bande dessinée, le travail sur l'espace qui caractérise toute une part de la création (plastique, musicale) contemporaine…

Les analyses et propositions que le lecteur découvrira posent, inévitablement, la question du support nommé livre, et ont tout aussi inévitablement, comme le rappelle Jean-Jacques Thomas, pour toile de fond la « fin du livre ». Or, cette « fin du livre » annoncée par Jacques Derrida, et d'autres après lui, n'apparaît pas comme un constat pessimiste, mais plutôt comme le résultat d'ouvertures qui ont multiplié les hybridations.

C'est qu'au début du XX^e^ siècle les mouvements d'avant-garde, dans leur ambition de faire communiquer toutes les expressions artistiques, ont inscrit le langage dans les arts plastiques en montrant à la fois que les supports et les formes du texte pouvaient être multiples et que les structures linguistiques contenaient des potentialités susceptibles d'être exploitées dans les arts : on pense bien

entendu à Marcel Duchamp et à ses *ready-made*, mais aussi à Picabia et à bien d'autres…

Au cours du XX^e^ siècle, l'œuvre poétique n'a cessé de s'affranchir de la linéarité typographique et d'investir de nouveaux territoires et de nouveaux matériaux. Dans ce cadre prend tout son sens la réflexion de Frank Wagner sur le caractère de plus en plus mobile des traditionnelles limites entre les textes et leurs paratextes, et sur la complexification des formes de lecture qu'entraîne cette mobilité.

Jean Ricardou interroge, pour sa part, les couples « forme-fond » et « forme-contenu » pour montrer comment, contrairement à certaines idées recues, les contraintes liées à la forme et/ou aux aspects les plus matériels des supports déterminent justement le « contenu », et affirment ainsi la force de la forme.

Ce sont justement ces rapports forme/contenu qui sont volontiers problématisés dans la bande dessinée, qui fournit aussi d'excellents exemples de transformations des supports et s'interroge de manière fort intéressante sur ses adaptations éventuelles aux médias numériques – comme le montre notamment le travail d'Olivier Deprez.

La problématisation des supports s'accompagne, que ce soit en amont ou en aval, d'interrogations concernant l'écriture : comment écrire pour d'autres supports que le livre, écrire pour tablette, pour *iphone*, pour des espaces vides, dans des espaces bondés, dans des lieux de passage, pour la radio… C'est vers de telles questions que nous orientent les travaux et réalisations de Célia Houdart, Patrice Hamel, Guy Lelong et Lucile Haute. Les outils de l'écriture, ses formes, la façon dont elle est diffusée, les supports sur lesquels elle se dépose, tendent à devenir de plus en plus variés.

Autour de tels objets théoriques, le colloque a rassemblé critiques, créateurs et théoriciens (spécialistes du texte et de la génétique textuelle, de la bande dessinée, de l'esthétique), que le lecteur trouvera réunis dans ce numéro 19 de *Formules. Revue des créations formelles* – qui constitue ainsi les actes de cette rencontre.

NOTE

[1] Sur cette notion, voir, en particulier, Foucault, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975 ; Deleuze, Gilles. « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » (1988). *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris : Minuit, 2003. 316-325 ; ainsi que Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Martin Rueff, trans., Paris : Payot et Rivages, 2007.

SORTIR DU LIVRE

Jean-Jacques Thomas
The State University of New York

Dé*livrez*-nous! Plasticité digitale et écriture poétique

Résumé

La leçon inaugurale de Jacques Derrida à l'École normale supérieure en 1967 s'intitulait « La Fin du livre ». Il y annonçait la fin du livre comme support principal de notre culture intellectuelle mondiale. Prophétie sans lendemain, pour lui. Et pourtant, le livre se dématérialise, du digiscrit qui sert à publier nos propos, par écrit ou électroniquement, aux écrans digitaux qui portent signes et images, et son importance ne cesse de régresser comme objet quotidien. La production poétique contemporaine est toutefois fortement conservatrice et fidèle à la surface imprimée du texte d'antan. Même si, dans les dernières années du siècle passé, les tentatives de simultanéisme poétique ont produit diverses formes de poésie plastique, rien de créatif ne semble vouloir investir l'espace multidimensionnel que nous ont livré les nouvelles technologies digitales. Cette intervention porte sur ce que pourrait être une expression poétique *délivrée du livre* et de son importance culturelle. Partant du principe que les jeux de société anciens, tels le « jeu de l'oie » ou les « petits-chevaux » pour prendre des exemples simples, sont des espaces ludiques homologiques à la culture du livre (surface plane, ordre réglé de progression, règles unidimensionnelles de déplacement spatial, *etc*.), on partira de l'espace ludique digital des jeux électroniques contemporains qui construisent des espaces virtuels à plusieurs dimensions et imposent des déplacements aléatoires de façon à remplir l'espace techno-ludique de l'activité abstraite d'imagination, pour envisager ce que pourrait être, dans notre quotidien, un espace poétique ayant pour *support* des effets spéciaux sans la surface plane qui donne au livre sa matérialité historique. Les ébauches innovantes de Mallarmé, Apollinaire et le Lettrisme pour changer la nature de la forme plastique du livre nous serviront de domaine de réflexion sur les solutions possibles à de nouvelles formes occupant de nouveaux espaces de création.

Abstract

This essay defines the conditions under which an attempt can be generalized to create programs that can generate a new discursive writing that would free itself from the dictatorship of the book and of the flat white page. In the past, under different theoretical and methodical lines of creative inquiry, new forms of literary objects have been proposed as they tested new types of material support. Mallarmé, Apollinaire and the Letterist movement have proposed isolated pieces that created a new type of plasticity because they mobilized new creative techniques, new modes of material installation and offered a new conception of the integrative relationship object-form. Today the use of specialized computer programs to generate poetry and other literary and plastic object allow the innovative writer/artist to realize new objects that progressively will be integrated into a global field of "literary" studies. In its conclusion this essay proposes new models of 3D video-poems.

Mots clés : poésie digitale, plasticité, Apollinaire, calligrammes, Lettrisme, simultanéisme, 3D, Mallarmé, *Coup de dés*, typographie, espace discursif, holopoésie, poésie spatiale, écriture numérique, installation multimédia, cyberpoésie, art conceptuel, Jean-Jacques Thomas.



Introduction

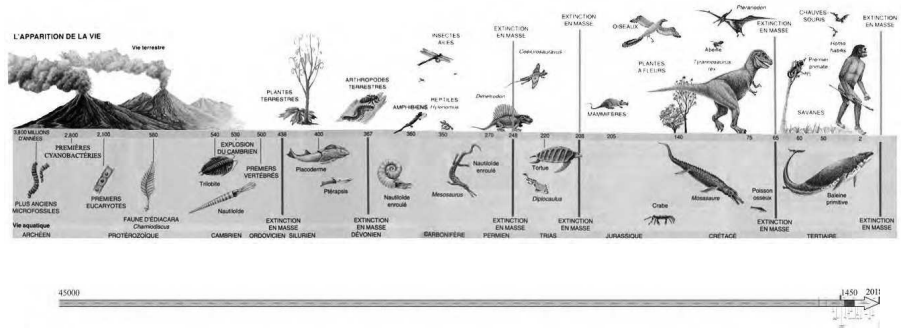
Au mois de mars de cette année, j'avais organisé dans mon université une rencontre entre écrivains québécois et écrivains américains pour réfléchir à ce que l'on désigne sous l'amalgame de « littérature expérimentale ». Auteurs de fiction et de poésie étaient représentés. Lors de la table ronde qui servait à clôturer ces rencontres, il a beaucoup été question de la place du *livre* dans la production contemporaine car l'expérience d'écriture québécoise expérimentale fait une place de plus en plus large à Internet et à des modes de composition ou de lecture numériques virtuels.

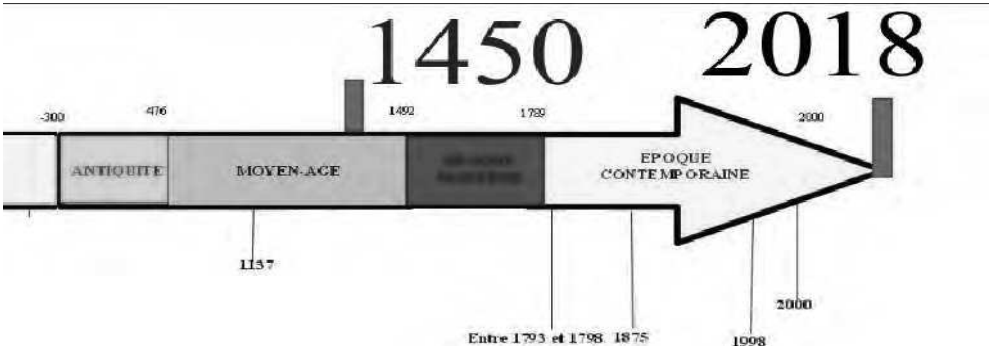
C'est dans la continuité de ces réflexions sur les modes de créativité contemporaines que se place cette présentation aujourd'hui. Elle interroge la métamorphose de *la forme* compte tenu de la transformation des *modes de support* de la production plastique expérimentale et, en particulier, cette présentation se propose de considérer comment les nouvelles technologies permettent d'utiliser l'*espace* à trois dimensions pour réaliser ces nouvelles œuvres qui ne seraient pas astreintes à la contrainte de la surface unidimensionnelle imprimée du texte d'antan. Pour ce faire, je propose trois thèmes de réflexion impliquant *formes*, *supports* et *espaces*.

La première partie intitulée *Évolution, ou : Nous sommes tous des passants,* fait la part belle à la *pop* philosophie et au truisme : tout change, tout a toujours changé, pourquoi les modes de transmission du savoir, des techniques et de notre représentation symbolique échapperaient-ils à la loi générale ? La deuxième partie, *Nouveautés, ou : Les aléas de l'invention* est une incitation à la modestie : tout au long de l'histoire nous avons manifesté une grande myopie lorsqu'il s'agit de reconnaître l'apparition du nouveau, l'émergence d'une transformation épistémologique porteuse de notre avenir symbolique ; je considère deux cas qui ne sont pas indifférents à notre sujet de colloque. Finalement, la troisième partie intitulée *Ordonnancement, ou : Nouvelles formes opérationnelles*, prend des risques, dans la toute conscience que peut-être le nouveau n'est pas là, et propose donc quelques pistes de moyens inédits chargés d'introduire de nouveaux *espaces* à la représentation symbolique, loin du monopole de la page blanche ou de toute autre surface unidimensionnelle contrainte.

Évolution, ou : Nous sommes tous des passants

En 1967, Jacques Derrida, nouvel assistant à l'École normale supérieure, comme de coutume se voit confier la responsabilité traditionnelle de faire une visite aux khâgnes de province afin de les faire participer un peu aux discussions philosophiques en cours à Paris et afin d'évoquer des questions brûlantes qui risquent de servir de base aux sujets du concours d'entrée en juin et aux colles de la partie orale pour les admissibles. En fait toute liberté est laissée à l'intervenant. Jacques Derrida choisit comme sujet « La Fin du livre ». Un sujet controversé en 1967 et qui annonce le côté provocateur et indépendant qui marquera toute la carrière qui va suivre. Derrida commence immédiatement par noter que le livre en tant que support de la mémoire et comme lieu de transmission de communication n'est qu'un support culturel d'origine récente dans l'histoire de l'humanité et que comme tout ce qui l'a précédé, il est probable qu'un jour l'on connaisse la fin du livre et son remplacement par un autre support qui semblera tout aussi « naturel » aux futures générations. Pour illustrer son propos il dévoile immédiatement un large schéma qui trace l'histoire de l'humanité telle qu'on la connaissait alors pour bien montrer que le temps du livre est proportionnellement infinitésimal : une poussière à l'échelle du temps humain. Quelque chose comme cela [FIGURE 1]:





[FIGURE 1]
Évolution de l'humanité, la durée du livre.
© Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

La fin annoncée du livre comme support principal de notre culture intellectuelle mondiale demeura pour Derrida une prophétie sans lendemain puisque, pour sa part, il a publié dix-sept volumes selon sa bibliographie officielle. Et pourtant, dans notre quotidien le livre se dématérialise, du digiscrit qui sert à publier nos propos, par écrit ou électroniquement, aux écrans digitaux qui portent signes et images, l'importance du livre ne cesse de régresser comme objet de notre quotidien. La production poétique contemporaine est toutefois inexorablement conservatrice et fidèle à la surface imprimée du texte d'antan. La notion d'*évolution* est le terme clé. Et le livre en tant que support doit subir cette évolution naturelle. Dans cent ans, cinq cents ans, nos livres seront tout aussi indéchiffrables que, pour nous, les messages perdus des bâtisseurs de cathédrales.

Ainsi en matière de conservatisme affectant les *supports de communication*, il y a toujours des *aficionados* de la pétaradante Harley Davidson :



[FIGURE 2]
Couverture *Semiotext(e)* 7, 1982. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.
© Sylvère Lotringer. 2014, tous droits réservés.



[FIGURE 3]
Harley Davidson 2014. *LiveWire*. © Harley Davidson, 2014, tous droits réservés ; *all rights reserved*.

et pourtant dans notre actualité, les gens *cool* ont évolués et se déplacent au son discret du *whoosh* de la Harley électrique. *Easy rider*, *easy reader* : le progrès n'épargne pas même les *supports* véhiculaires fétichisés qui semblent destinés à durer l'éternité.

Les deux modèles de propulsion mécanique Harley-Davidson coexistent sur les routes du monde et pourtant l'un représente le déclin d'une technologie idéalisée et érotisée alors que l'autre se cherche encore un public, un imaginaire et, éventuellement, un avenir. Ce qui nous amène épistémologiquement à poser la question de la valeur de l'évolution et la question corollaire de la modification de *la nature et fonction du support.* Pour nous aider, il faut faire appel au passé où l'on trouve un plein magasin d'étrangetés, bizarreries, curiosités, ou, alternative, nouveautés.

Nouveautés, ou : Les aléas de l'invention

Comme le remarque T.J. Clark dans son remarquable ouvrage *The Painting of Modern Life* (Princeton : Princeton University Press, 1999)*,* le public a parfois beaucoup de mal à reconnaître qu'il est en face d'une manifestation absolue du nouveau. Le radicalement neuf est souvent simplement évalué à l'aune de l'habituel et généralement, puisqu'il n'est pas intrinsèquement conforme à l'attente et aux normes du paradigme en vigueur, le nouveau est le plus communément évalué comme une sous performance, voire un échec. Pour T.J. Clark, le « *founding monument of modern art* », le tableau symptomatique du passage à l'art moderne c'est *Olympia* de Manet, tableau présenté au Salon de 1865. Il n'est pas le seul dans cette opinion, que l'on pense à Michel Leiris et au critique d'art Michael Fried.

Analysant les réactions critiques à la fois des critiques professionnels et des profanes de l'époque, T.J. Clark remarque que le caractère exceptionnel et révolutionnaire du tableau a été alors complètement manqué : « As the critical reaction at the time testifies, with a seeming displacement of the spectator from his accustomed imaginary possession, [...] that reflection on the painter's task was hardly understood in 1865, let alone approved of. » (77-78).

Ironie de l'histoire, Baudelaire pourtant confident habituel de Manet, ne reconnaîtra même pas la réalisation du « beau » moderne qu'il définit dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863) :

> [Le peintre] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité;* car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour [le peintre], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. *Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.*

Baudelaire considère en effet qu'*Olympia* est un tableau raté, indigne de Manet et il ne comprend pas que le peintre ait choisi ce tableau pour le Salon. Manet est très éprouvé par les critiques virulentes inattendues qui frappent les deux œuvres qu'il expose au Salon et qu'il trouve injustes. Ayant besoin d'une parole amie et réconfortante, il s'adresse à Baudelaire en lui demandant son avis sur ces commentaires négatifs. Contrairement à son attente, à la date du 11 mai 1865, lui revient une lettre (publiée dans les volumes de sa correspondance générale [V, 96-97]), dans laquelle Baudelaire se montre tout aussi critique et fait chorus à l'opinion exprimée par ses confrères :

> Une fois de plus me voici obligé de te faire quelques commentaires sur ce que tu es. Il me faut faire un effort considérable pour te faire valoir ta vraie valeur. Ce que tu me demandes est ridicule : Les gens se moquent de toi ; tu prends ces plaisanteries très mal ; personne ne te rend justice etc. etc. As-tu plus de génie que Chateaubriand ou Wagner ? On s'est moqué d'eux et ils n'en sont pas morts. Et maintenant pour ne pas trop relever ta vanité, je dois ajouter que ces gens sont exemplaires, chacun dans son propre ordre d'intérêt […], alors *que toi tu n'es que le premier à ébaucher la décrépitude de ton art.* J'espère que tu ne m'en veux pas de te dire cela, tu connais mon amitié pour toi. Je voulais l'opinion d'une autre personne ; j'ai demandé son opinion à Monsieur Chorner – dans la limite où l'on peut considérer qu'un Belge est une personne… et je dois dire qu'il a été assez aimable. De tes tableaux il a dit : « Il y a des fautes, il y a des faiblesses, un manque

> d'affirmation, mais on peut y reconnaître un certain charme ». Je sais tout cela et j'ai été le premier à comprendre cela à propos de ta manière. Il a ajouté que le tableau représentant la femme nue, avec la négresse et le chat (c'est bien un chat, n'est-ce pas ?) était toutefois bien meilleur que le tableau religieux.

Toute la critique de la période s'inscrit dans une perspective d'analyse *du caractère réaliste des œuvres* et de ce point de vue le tableau de Manet ne remplit pas les conditions attendues. Ainsi, entre autres critiques virulentes, l'aspect principal du défaut du tableau c'est que le corps du modèle ne paraît pas correctement proportionné ; également, elle n'a pas l'air poupin d'un modèle bien lavé ; le fameux chat qui perturbe comme il se doit Baudelaire, semble rajouté, la chambre n'a pas un volume d'extérieur, *etc*.

Pour nous, qui revivons cet épisode dans la sérénité de notre esthétique moderniste établie, il nous semble époustouflant que Baudelaire n'ait pas même compris que ce tableau est exemplaire de ce qu'il vient de définir deux ans plus tôt comme la Modernité. Le thème choisi par Manet s'inscrit dans la tradition même de la grande peinture occidentale, c'est une représentation clichéique d'un nu féminin, une modulation sur un thème plastique bien établi, *la beauté alanguie*. Qui plus est, on peut y voir la reproduction/adaptation d'un tableau universellement considéré comme un chef-d'œuvre de l'art classique, *La Vénus d'Urbino* du Titien (1538) :



[FIGURE 4]
Le Titien, *La Vénus d'Urbino*, 1538.

À la limite le tableau de Manet pourrait apparaître comme un pastiche du tableau du Titien, comme c'est le cas, par exemple, de ce tableau néo-pop-surréaliste, *Snow White* de Mark Ryden :



[FIGURE 5]

Snow White , Mark Ryden.

© Mark Ryden, tous droits réservés ; *all rights reserved.*

On sait que lorsque Manet était élève de l'atelier du peintre Couture, lors de son séjour d'études à Florence, un des exercices imposés consistait effectivement à se rendre à la Galerie des Offices pour produire une copie d'école du tableau du Titien. Tout porte à croire que, lors de cet exercice, Manet a parfaitement saisi la signification du tableau et qu'il maîtrisait parfaitement bien tous les éléments de la composition. C'est justement pour cela que son *Olympia* n'est pas un simple pastiche, mais bien plutôt une recomposition de la pièce selon un mode nouveau de *forme-sens*. Cette remodélisation exemplifie de manière sans doute élémentaire le caractère ciselant de cette esthétique nouvelle, celle-là même que Baudelaire définit magistralement en installant les termes de « Moderne » et « Modernité ».

En se plaçant explicitement dans la tradition d'un motif pictural récurrent, celui qu'on lui a fait copier maintes fois lors de son apprentissage, le nu féminin allongé, Manet affiche sa légitimité d'artiste en proclamant symboliquement son intention de faire de l'art : « cette œuvre s'inscrit dans la mémoire éternelle de l'art, elle dialogue avec toute l'histoire de la peinture et c'est dans cette tradition qu'elle doit être appréciée. » Voilà la part de l'« élément éternel, invariable » que Baudelaire reconnaît à la Modernité.

C'est la présence de la seconde part, l'« élément relatif, circonstanciel, qui sera […], tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion » qui déclenche l'incompréhension et la violence de la critique. L'inscription forcée de la contemporanéité dans le tableau introduit des codes d'interprétation inaccessibles à la plupart des observateurs, y compris Baudelaire lui-même.

Cette représentation d'un corps féminin dénudé allongé correspond à une thématique sous-jacente bien établie, le portrait d'une *hétaïre* : Aspasie, Thaïs, Phryné, Laïs, toutes ces filles d'Aphrodite ont marqué de leur empreinte les canons de l'art occidental. Le modèle du Titien n'échappe pas à la tradition : la Dona Olimpia Medalchini représentée dans le tableau du Titien est la maîtresse du pape Innocent X. Celui-là même, il n'y a pas de coïncidence dans la réapparition des œuvres, qui sera *relooké* par Francis Bacon, comme *Olympia* avait été réinterprétée par Manet. La peinture parle à la peinture.



[FIGURE 6]
Velazquez, *Pope Innocent X*, 1650. Francis Bacon, *Study after Velazquez's Pope Innocent X*, 1953. © Francis Bacon, tous droits réservés, *all rights reserved.*

Même si Olimpia Medalchini est certes d'origine modeste, lorsqu'elle devient la maîtresse du pape c'est une courtisane aristocratique, vivant dans le luxe des palais et familière des milieux patriciens. Le tableau du Titien tient compte de cet environnement et le corps est représenté selon le canon attendu, chargé d'une sensualité généreuse et idéalisée. Disciple du *Réalisme* à la Courbet, Manet va respecter les codes qu'il sait reconnaître dans le tableau-modèle, mais en jouant sur les moyens de la sémiotique picturale, il fait entrer la contemporanéité dans les marques de milieu, de statut social et d'anatomie. Ce sont ces adaptations radicales qui, pour les critiques du temps, vont provoquer l'incompréhension traduite en commentaires péjoratifs sur son *Olympia*. Il est frappant que le décor de la chambre, les éléments qui le composent et le corps d'Olympia soient, comme je l'ai indiqué, les éléments principaux ciblés par les articles de presse. Pourtant, aujourd'hui, nous comprenons facilement que le tableau joue sur une modulation sémiotique du thème, et que toutes les composantes soient donc modifiées pour constituer l'isotopie contemporaine. Olympia est une *hétaïre* de son temps ; la critique trouve le modèle féminin « faubourien ». L'Olympia qui en 1863 nourrit l'imagination libidinale de ses clients n'est plus une courtisane aristocratique, c'est dans le vocabulaire du temps une *grisette*, une *cocotte.* Elle n'habite pas le boudoir d'un appartement palatial, elle dispose d'une chambre dans une maison de passe, ou d'un modeste garni sous les combles. Elle n'a pas les moyens d'entretenir un chien d'intérieur « fort, doux et charmant », elle se contente d'un chat de gouttière qui « Agite sans repos son corps maigre et galeux » et sert d'emblème à la vie de bohème ; elle n'est pas servie par des domestiques lointains et discrets qui rangent des brocards dans des meubles d'acajou, mais par une servante noire qui, complice vénale, lui apporte le bouquet de Monsieur Arthur qui attend dans l'antichambre. Quant au corps représenté, il attire toutes sortes de moqueries déplacées « poitrine enfantine », « hanches trop étroites », « jambes malingres », « corps mal lavé », *etc*.

Victorine Meurent, qui sert de modèle à Manet depuis 1862 et qui a servi de modèle habillé et déshabillé à bien d'autres peintres de l'époque, a le désavantage, dans ce tableau, de ne pas subir un traitement d'idéalisation. Certes elle vit de son métier de modèle, mais ce n'est pas une prostituée des rues et elle est elle-même peintre, appréciée de Manet et d'autres. Simplement, ce physique détonne par rapport aux attentes esthétiques du temps. Elle n'a pas le corps de l'emploi. À l'époque où le tableau de Manet sera conspué, triomphe, sur un thème similaire – beauté alanguie – le tableau de Nicolas Cabanel *La Naissance de Vénus* :



[FIGURE 7]
Nicolas Cabanel, *La Naissance de Vénus,* 1863.
© Musée d'Orsay, Paris, tous droits réservés.

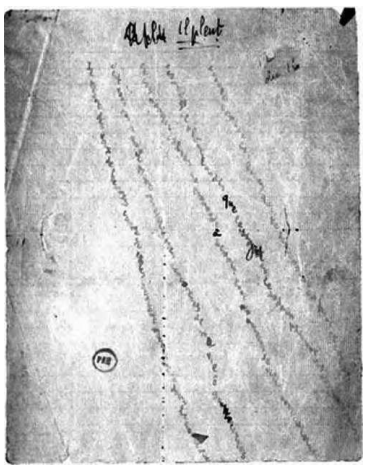
Seul, parmi tous les critiques de l'époque, Émile Zola aura le mérite de reconnaître et de dénoncer l'effet « *photoshop* » : « Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppe, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez l'idéal de monsieur Cabanel. » (Émile Zola, *Nos peintres au Champ-de-Mars*, 1867).

Cette étude, en transversale, de l'*Olympia* de Manet tentait de démontrer, exemple à l'appui, que parfois, l'analyste, s'il est capable d'anticiper l'établissement d'une nouvelle épistémologie et de la définir avec précision, n'est pas forcément apte à comprendre qu'une œuvre de son temps exemplifie à merveille cette émergence du nouveau. Baudelaire, comme les autres, limité par les œillères imposées par la *doxa* de son temps, n'a trouvé que des défauts à l'*Olympia* de Manet alors que le tableau est exemplaire de la combinaison des deux composantes de la modernité esthétique telle que nous l'a léguée Baudelaire lui-même. Rappelons, simplement pour mémoire, que pour Baudelaire, le modèle exemplaire du peintre « moderne » c'est Constantin Guys : « le peintre de la vie

moderne […], de la beauté passagère, fugace de la vie présente, dont il se charge de constituer les archives ».

Dans le cas de Manet tout laisse à penser qu'il y avait une volonté poursuivie de changer les codes et de fonder les bases d'une nouvelle plasticité. En 1865 personne ne lui reconnaîtra ce mérite, mais ce sera chose faite cinq ans plus tard, en 1870, comme le signale le tableau d'Henri Fantin-Latour, *Un atelier Aux Batignolles.* Manet fera école.

Un autre cas curieux et édifiant d'établissement de la *nouveauté* se présente quand l'artiste ou l'écrivain ne cherche rien, n'a aucun désir particulier d'inscrire son nom au Panthéon de la révolution plastique, mais produit une forme immédiatement déclarée « nouvelle », « innovante » par ses contemporains. Mon cas type sera celui du calligramme d'Apollinaire et plus particulièrement le plus connu et le plus utilisé pour illustrer cette poésie spatiale, le calligramme cliché *Il pleut.* Ici, dit-on, le texte se fait image et les préoccupations plastiques l'emportent sur la question de la signification verbale telle qu'elle se pose dans un texte de prose ou de poésie soumis à la lecture sémantique habituelle.



[FIGURE 8]
Guillaume Apollinaire, Manuscrit de « il pleut », *circa* fin 1916.
http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html.
Consulté le 25 mars 2014.

Ce calligramme est souvent traité comme une création géniale, *ex nihilo*. Une parfaite adéquation du sens et du graphisme : l'objet du poème est donné à voir.

On sait qu'Apollinaire n'est pas l'inventeur de ce type de texte. Comme l'ont déjà montré Gérard Genette et bien d'autres critiques, à l'aube de notre antiquité classique Simmias de Rhodes avait produit des textes qui avaient l'air d'une hache, d'un œuf, d'une flûte de Pan *etc*., et un ouvrage du XVIII^e^ siècle a réuni une collection graphique de ces petits jeux de salon appelés « onomatopées de forme » qui proposaient de courts petits textes tracés dans la forme de l'objet défini. Néanmoins, dans notre modernité contemporaine on attribue à Apollinaire l'« invention » de ce nouveau type de texte graphique réalisé dans la spatialité de la page.

La réalité génétique de ce texte révèle toutefois un scénario qui prouve qu'en matière d'invention Apollinaire était plus proche de la durée mallarméenne que de la spontanéité géniale d'un Rimbaud capable d'écrire le sonnet des « Voyelles » en moins de vingt minutes. À propos du Surréalisme, dans son « Premier manifeste », Breton reconnaissait qu'Apollinaire avait bien inventé le mot, mais qu'il en avait « le mot, mais pas l'esprit ». Apollinaire a bien établi le calligramme comme forme littéraire reconnue, mais il n'a semble-t-il pas compris ce qu'aujourd'hui on reconnaît de nouveau à ce procédé plasticien. Un peu donc comme Christophe Colomb qui n'a jamais su qu'il avait découvert un nouveau continent mais a pensé qu'il avait trouvé la route occidentale vers les Indes, comme il le souhaitait, Apollinaire est tombé sur le calligramme en s'investissant dans une intense discussion théorique de son époque, la question de la simultanéité littéraire.

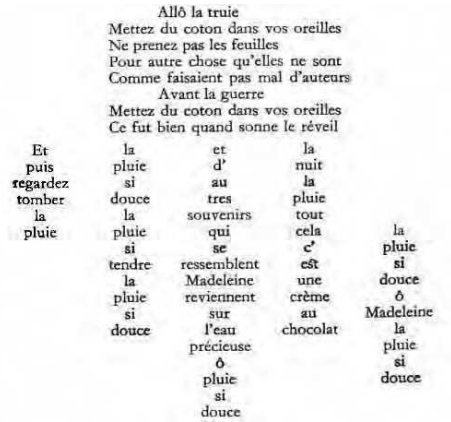
Contre la revendication d'invention de la simultanéité littéraire proclamée par Henri-Martin Barzun dans son ouvrage de 1913, *Voix, rythmes et chants simultanés*, Apollinaire se place dans une tradition musicale post-symbolique qui prend en écharpe ses propres intérêts spécifiques pour une composition sonore polyphonique. Bien que cela soit un peu plus tardif, on peut penser à la tradition du poème « simultan » des dadaïstes comme, par exemple, *L'Amiral cherche une maison à louer* ou, plus tardif encore, aux compositions sonores très complexes des Lettristes. Je mentionne ce cadre théorique sans insister davantage puisqu'il existe des études très détaillées sur le sujet du simultané, en particulier l'étude de Laurent Jenny sur la distinction entre le simultanéisme des contenus lyriques et celui des moyens d'expression (*La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : PUF, 2002). Les spécialistes d'Apollinaire savent que le travail sur les calligramme*s* prend place dans le cadre d'un projet qui permettrait à Apollinaire de produire une poésie sonore, ce que l'on désigne généralement comme la période du

« phonographe ». Il ne fait nul secret de son projet et à la date du 5 juillet 1913, il publie une lettre dans le journal *Paris-Midi* qui explicite ce projet sonore de simultanéité :

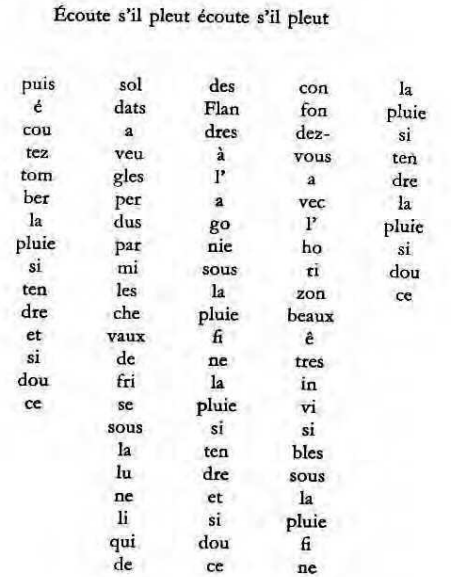
> Il est vrai que depuis un an j'ai souvent parlé du *disque poétique*, ajoutant que c'était la forme par laquelle je voudrais publier mes poèmes. Barzun a eu raison de lancer son manifeste touchant à la *simultanéité poétique* dont la paternité lui appartient, car je n'avais pas songé à confier aux disques que des poèmes personnels. Il a ainsi élargi l'idée et en a fait l'élément principal de la plus importante réforme littéraire de tous les temps. (Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol . II. 1701).

Mais là où Barzun se situe dans la lignée de la spatialité thématiquement unifiée du XVIII^e^ siècle (une forme qui représente le contenu sémantique du sujet), Apollinaire, pris dans un polyphonisme thématique et sonore, impose l'idée lyrique d'une multitude de voix discordantes destinée à rendre compte de la *multitude simultanée des impressions* qui se pressent en même temps dans l'esprit du poète.

La genèse du poème « Il pleut » révèle parfaitement son idéologie théorique simultanée. La première version du poème commence par un texte envoyé à Madeleine Pagès, la jeune fille rencontrée dans un train en janvier 1915. Rentré dans son unité militaire à la suite de sa courte permission, Apollinaire veut faire preuve d'esprit et il joue sur l'expression populaire « pleurer comme une Madeleine », non pas celle de Proust, mais Marie-Madeleine pleurant la mort du Christ. Dehors c'est la guerre, la pluie tombe sur les tranchées, et il espère que c'est Madeleine qui pleure en regrettant leur furtive rencontre : « il pleut, elle pleure ». Le texte polyphonique se trouve à la fin d'un poème généralement désigné par le thème sibyllin « Allô, la truie » :

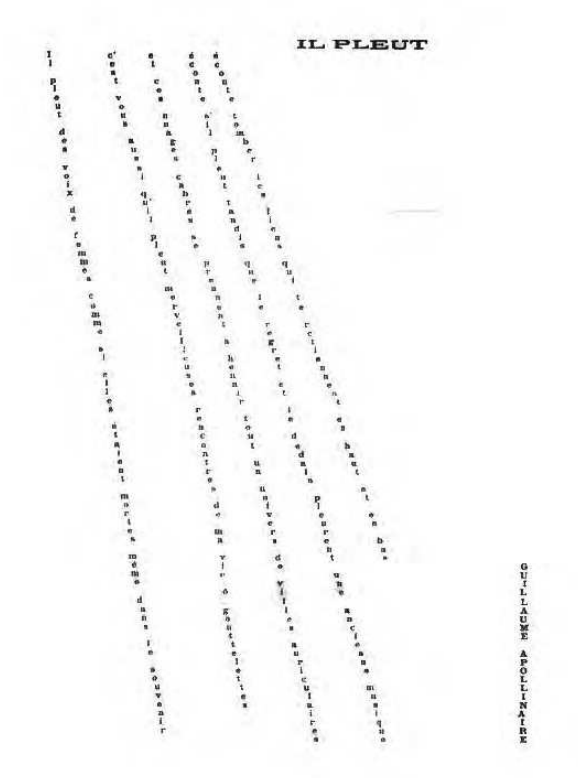


Après novembre 1916, la relation avec Madeleine prend fin et Apollinaire reprend son texte, toujours dans une disposition polyphonique (chaque colonne est une voix distincte comme l'indique le titre « écoute »), et fait disparaitre Madeleine au profit d'une thématique de guerre plus marquée ; disparaissent également les souvenirs, la crème au chocolat, *etc*.



C’est dans la dernière version publiée dans *SIC* grâce aux talents des typographes de Pierre Albert-Birot en 1917 puis dans *Calligrammes* en 1918 que l’on voit apparaître une disposition nouvelle qui respecte la présentation en colonnes de la simultanéité, mais qui, effectivement, laisse aussi place à une mise en forme au plan de l’expression avec les mots à la queue leu leu et l’orientation penchée de l’ensemble du texte qui peut faire penser à une « onomatopée de forme » à la Barzun en se voulant mimétique de l’objet réel.

Pour le critique S.I. Lockerbie, le changement de présentation tient au fait que dans les deux premières versions la dominante « simultanéiste » se double d’une contrainte constructiviste encore forte, alors que la troisième version, originellement manuscrite, était une lettre poème à Louis de Gonzague-Frick et répond davantage à des impératifs de « spontanéisme » graphique qu’à une surdétermination formelle statique.



Ignorant l'archéologie polyphonique et le contexte surdéterminant de la question centrale à l'époque de la *simultanéité littéraire*, la vulgate critique, aujourd'hui, tient ce poème pour l'archétype de la *poésie graphique* et, se satisfaisant d'une étymologie facile, fait du calligramme d'Apollinaire, simplement, une « belle écriture ». La conclusion rapide à propos de ce calligramme et d'autres devient simplement : « Il s'agissait donc pour Apollinaire d'écrire en beauté. » Apollinaire devient ainsi aux yeux de l'histoire le génial inventeur d'une forme poétique plasticienne qu'il n'a pas cherchée, et lui qui, on le sait, voulait machiner la littérature comme on a machiné le monde, on le replie sur la simple écriture, le plat de l'imprimé, alors que, comme j'espère l'avoir montré, tout est parti d'un désir de produire la poésie sur un autre type de support que le livre imprimé, dans ce cas le *disque poétique*, porteur de sons, polyphonique, spatial et ouvert à des voix collectives. Pour lui, même dans cette dernière version, le lyrisme est dans la confusion simultanée des voix représentées dans chaque colonne, non dans le spatialisme achevé de la figure. Derrière la calligraphie apparente, *l'empreinte lexicale fait entendre la filiation sonore :* « voix », « hennir », « auriculaires », « écoute », « écoute », « musique ».

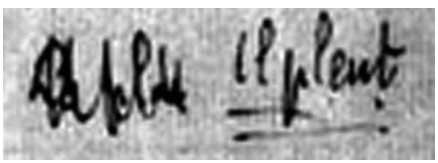
Ordonnancement, ou nouvelles formes opérationnelles

Dans ma récente contribution au volume *L'Illisibilité en questions* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014), j'ai suggéré que le débat entre le lisible et l'illisible qui, encore aujourd'hui, marque le champ théorique français pouvait paraître s'épuiser parce qu'il s'enferme dans des paramètres artificiellement limités. On peut y voir un effet secondaire pervers du *corrélationnisme* moderniste ou simplement une manifestation restreinte propre à un champ de savoir trop exigu. En matière de forme des productions littéraires et artistiques, l'approche formaliste qui a dominé le monde intellectuel de ces cinquante dernières années se préoccupe majoritairement de tout ce qui concerne la « forme-ordre », la forme comprise comme une contrainte des éléments de l'écrit (*form* en anglais). Ce dont on parle peu ou pas du tout, c'est de ce que l'on peut appeler la « forme-disposition figurée » (*shape* en anglais). Dans le champ du poétique, aujourd'hui, c'est dans le domaine de la « forme-disposition figurée » que se constituent les préoccupations plasticiennes. Historiquement, le triomphe du formalisme s'est installé dans un monde où dominait encore sans partage le livre comme *support imprimé*. Pour espérer une refondation du

poétique, le travail doit porter sur la forme comme ordonnancement de nouvelles composantes opérationnelles qui doivent aboutir à une nouvelle épistémologie de la représentation symbolique ; un mode d'expression qui peut se faire sans la contrainte limitative du plat de la page imprimée. Aujourd'hui, avec la disparition du livre comme support matériel privilégié et l'explosion de moyens multidimensionnels de représentation, son, image, composition digitale, la création poétique peut retrouver une dimension d'invention qui lui donnera une force d'intervention contemporaine dans un champ de plus en plus dominé par l'omniprésence de la représentation audio-visuelle.

C'est donc cet échantillon de poétique fiction, d'*imagique*, que je me propose de brièvement développer maintenant à titre de conclusion.

Puisque la théorie, pour mériter notre intérêt, ne peut que se déployer à partir d'objets précis, je voudrais reprendre le texte d'Apollinaire « Il pleut ». Je l'ai dit, pour moi, c'est par erreur, comme résultat d'une trop grande hâte critique, que ce texte est devenu emblématique de la poésie graphique spatiale. En fait, si l'on prend le temps d'analyser sa facture, il est facile de se rendre compte que le texte, dans sa forme, n'a jamais été pensé comme une forme-disposition figurée. Si l'on reprend le manuscrit, on s'aperçoit, dans la rature, qu'Apollinaire a hésité pour son titre entre une forme substantive « la pluie » et la forme verbale « il pleut » :



[FIGURE 9]
Guillaume Apollinaire, Manuscrit de « il pleut », *circa* fin 1916.
http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html. Consulté le 25 mars 2014. Détails.

La forme substantive sert à définir un état fini et accompli d'un objet. En passant à la forme verbale, « il pleut », deux fois soulignée pour confirmation et emphase, Apollinaire passe à la dimension dynamique de l'action. Il faudrait donc supposer que la question du mouvement a été considérée. Tout prouve que ce n'est pas le cas.

N'importe quel *aficionado* des jeux vidéos élémentaires impliquant, comme la pluie, un simple mouvement unilatéral de haut en bas, la championne de *Bubble Witch 2* ou le *geek* encore accro à *Tetris*, tous deux savent parfaitement que pour

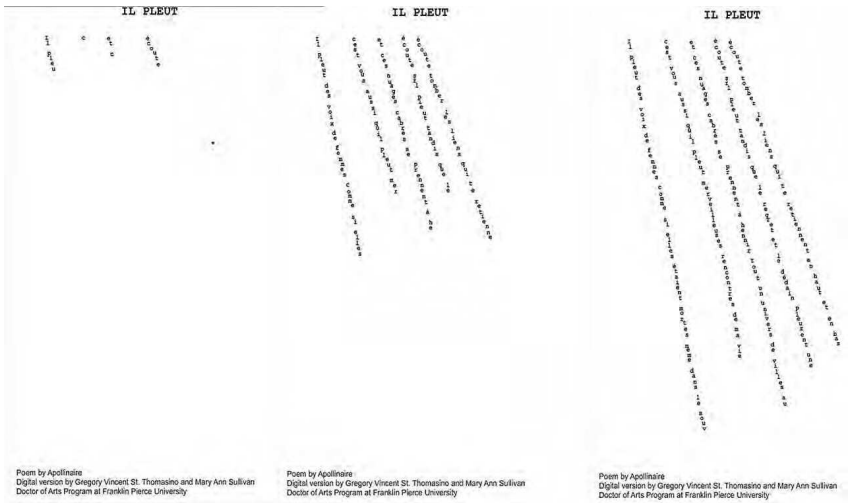
gagner et/ou maîtriser le mouvement, il faut d'abord suivre avec attention le déplacement des éléments et également réguler l'ordre d'apparition de ceux-ci. Le calligramme d'Apollinaire ne respecte pas ces deux impératifs catégoriques de circulation.

Un succès de l'opération dans ce cas de mobilité verticale supposément proposée par « Il pleut » serait de pouvoir comprendre le texte du poème qui existe, qui donne à la pièce sa densité lyrique et qui, dans l'absence de figure, se lit simplement :

> Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
> C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
> Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
> Écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
> Écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas.

Pour la compréhension du poème, j'ai rétabli les accents sur les *e* ainsi que les apostrophes, qui ne sont pas dans le texte donné. Ces effacements du manuscrit servaient probablement la continuité phonologique, qui n'a ni accent ni apostrophe dans le système de la transcription, mais là encore, le signifiant graphique passe au second plan. Même si l'on accepte de passer outre cette facilité graphique, le *mouvement supposé de la tombée de la pluie et la compréhension sémantique des diverses phrases* ne sont pas compatibles dans le type de graphisme composé par Apollinaire. Il ne s'est pas posé la question de la réalisation du mouvement que simule le graphisme.

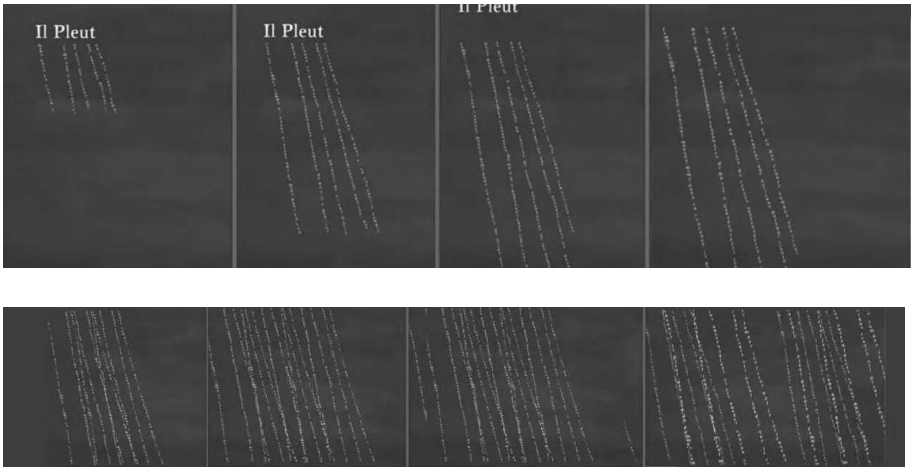
On en trouve la preuve dans cette vaillante tentative kinétique élémentaire d'animer le calligramme afin de lui insuffler le potentiel dynamique que le titre et la typographie de biais semblent lui prêter :



[FIGURE 10]
Guillaume Apollinaire, « Il pleut », Digital rendition, 2008, by Gregory Vincent St. Thomasino and Mary Ann Sullivan.
http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html.
Consulté le 25 mars 2014.

On voit immédiatement le problème posé par l'animation du poème tel qu'il a été conçu par Apollinaire : le texte dans son interprétation du mouvement devient illisible si l'on se place, comme le veut la situation naturelle, au bas de la pluie. Il y a certes déplacement, mais l'ordre d'apparition des composantes, ici les mots, ne permet pas de les lire puisque, vues du bas, les phrases commencent par la fin. Il se trouve donc que le calligramme n'a pas respecté une des deux lois cardinales de la mobilité spatiale puisque, si le mouvement de chute de l'eau (des mots) va de bas en haut, *par contre*, tout mouvement de lecture « sémantique » va de haut en bas.

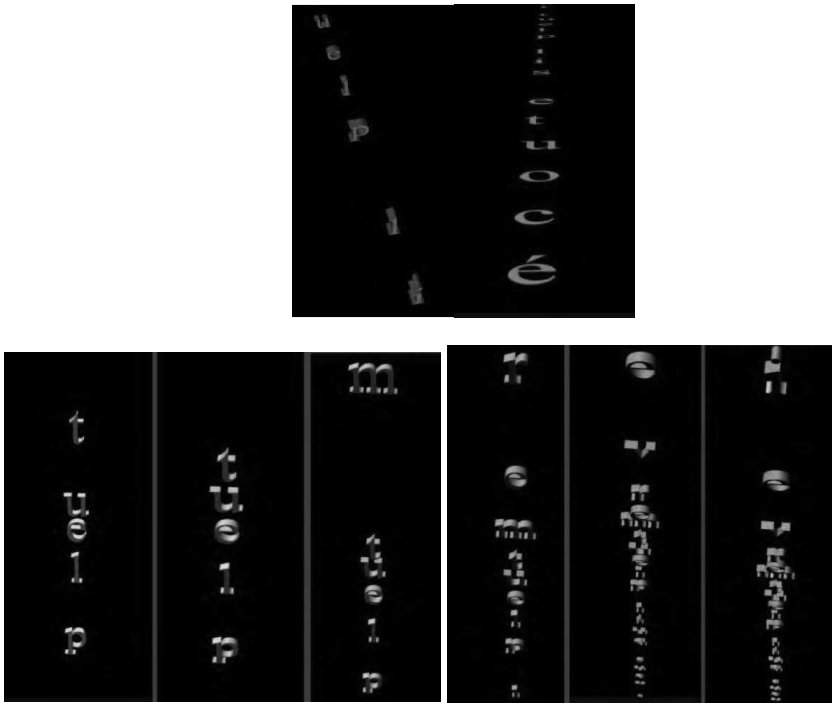
Ainsi, cette version plus sophistiquée du point de vue de la mobilité naturelle, trouvée, elle aussi, sur Internet, cherchant à réaliser la dimension kinétique présumée du poème d'Apollinaire en modifiant tant soit peu le graphisme de la pièce. Mais on le constate, cette fois encore, malgré un effort explicite, l'auteur de cette animation n'a pas pu respecter tout ensemble les deux impératifs catégoriques et il a dû sacrifier toute possibilité de *lire* (*textuellement*) le poème, se contentant de créer des modulations animées sur le mouvement de la pluie.



[FIGURE 11]
« Il pleut ». Huit prises d'écran. Eight Screen Captures 20.07.2014.
©Vimeo, 180557.wmv. *All rights reserved,* tous droits réservés.

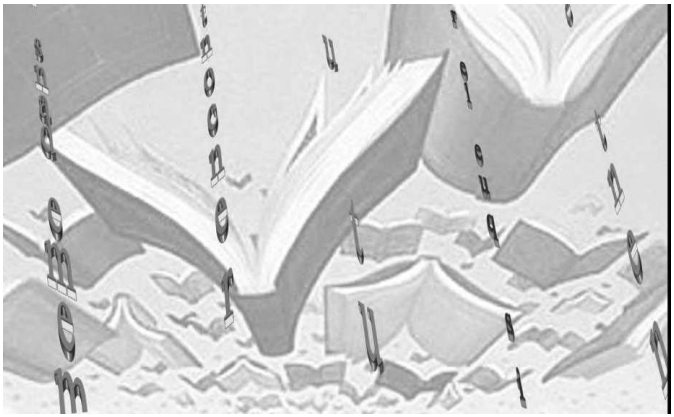
Pour respecter tout à la fois l'intégrité des composantes lexico-sémantiques et la potentialité de mouvement il aurait fallu que les phrases du texte commencent en bas de façon à ce que le mouvement simulé de la pluie et le mouvement naturel de lecture soient synchrones. Pour permettre une lecture kinétique réussie, *felicitous*, il faut rendre au poème son intégrité de mouvement de haut en bas et y intégrer l'ordre d'apparition des composantes lexico-sémantiques afin de produire le résultat attendu. Pour ce faire, j'ai donc proposé à mes collègues de « Visual Studies » spécialistes d'animation de produire un modèle de ce poème qui réponde également aux lois tridimensionnelles de l'espace réel, y compris les règles de la lecture textuelle habituelle. Voici ce que *cette forme de kinétique réeliste poétique* donne pour la première colonne du poème : « Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir. »

De façon à montrer que cette version numérique/digitale en 3D permet à la fois de simuler le mouvement de chute de la pluie et la lecture de la colonne verbale, je l'ai volontairement ralentie ; voilà ce que l'on peut produire avec un mouvement plus proche de la vitesse normale :



[FIGURE 12]
Guillaume Apollinaire, « Il pleut ». Phrases individuelles réalisées en images de synthèse numériques 3D. Chaque phrase est manipulable (vitesse, forme, perspective, point de vue) par manette de jeu connectée.
© Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

Chaque ligne du poème ayant été construite séparément comme des éléments manipulables de l'ensemble plastique, on peut ainsi combiner toutes les colonnes verbales de façon à restituer dans l'espace multidimensionnel la *simultanéité* originellement recherchée par Apollinaire.



[FIGURE 13]
Guillaume Apollinaire, « Il pleut ». Image de synthèse sur écran ; texte 3D manipulable. © Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

On peut aussi choisir d'ignorer le contexte particulier du thème de « la fin du livre » dans lequel j'ai choisi de placer cet argumentaire en faveur de l'invention de formes nouvelles et simplement proposer un modèle de représentation *pseudo-réaliste de la pièce d'Apollinaire.* Pour faire bonne figure j'y ai aussi intégré la version sonore composée par Francis Poulenc puisque, s'il s'agit de montrer ici ce qu'un ensemble kinétique numérique visuel pourrait faire du texte spatial d'Apollinaire, cela doit se faire toutefois sans l'exclusion de ses racines sonores et polyphoniques.



[FIGURE 14]
Guillaume Apollinaire, « Il pleut ». Image de synthèse sur écran ; texte 3D manipulable. Musique de Poulenc, fond d'écran/orage.
© Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.
https://vimeo.com/119056943.

Les moyens numériques de composition, aujourd'hui à notre disposition, permettent d'appliquer les correctifs nécessaires au calligramme d'Apollinaire pour lui restituer la nature figurative qu'on lui a toujours imputée, mais qu'il n'avait pas. Ces moyens font partie de notre environnement symbolique quotidien : images et films manipulent notre représentation du réel de façon de plus en plus extraordinaire. En corollaire, cette familiarité toujours plus grande gagnée par le cinéma et les jeux vidéos nous permet de comprendre de manière bien plus exigeante certaines lois élémentaires du mouvement et de l'ordre imposées par la disposition figurée.

C'est notre responsabilité, en tant que critiques, en tant que créateurs, de maîtriser ces techniques nouvelles et d'inventer une poétique qui saura produire et lire de nouveaux types d'œuvres nées des potentialités plastiques inconnues émancipées par ces *nouveaux supports* qui, dès aujourd'hui, chroniquent la fin annoncée du livre comme seul véhicule de notre savoir et de nos belles-lettres.

Chris Andrews
University of Western Sydney

La contrainte, les sons et les signes visibles

Résumé

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Un monostique paysager est un poème composé sur le motif : un paysage. [type 2b]
> C'est un poème panoramique d'un seul vers long, qui compte de 40 à 50 syllabes (plus de 20 mots). [type 1]
> Il est composé sur une seule ligne. [type 1]
> Il est lu à haute voix en balayant l'auditoire du regard, de gauche à droite ou de droite à gauche.[27] [type 3]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Jean-Marc LEVY-LEBLOND : Alors, qu'est-ce qui compte le plus, dans une discussion : savoir si l'on partage le point de départ ou si l'on obtient un point d'arrivée commun ?
>
> François LE LIONNAIS : Mes axiomes de sensibilité sont uniquement des points de départ [...]. Par exemple, pourquoi ai-je agi pendant la guerre, faisant des actes de terrorisme contraires à ma sensibilité ? Ce n'est pas à cause de mon raisonnement, c'est ce que faisaient les personnes qui étaient dans le même camp que moi. Je prends parti pour des causes qui me sont chères, je suis dans une certaine coalition, mais à l'intérieur de laquelle je m'aperçois que je suis le seul de mon avis. Toujours. Comment expliquer à mes amis de la Résistance que je n'étais pas patriote ?[37]

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

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

[21] Durand, Jacques et Lyche, Chantal. « Des règles aux contraintes en phonologie générative. » *Ibid.*, 97.

[22] Bens, Jacques. *Genèse de l'Oulipo*, Bordeaux : Le Castor astral, 2005. 229, 262.

[23] Oulipo. *La Littérature potentielle : créations, récréations, recréations*, Paris : Gallimard, 1973. 291.

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

[25] Jakobson, Roman et Waugh, Linda. *The Sound Shape of Language*, Berlin : Mouton de Gruyter, 1987. 234.

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

[27] http://oulipo.net/fr/contraintes/monostique-paysager (consulté le 6 décembre 2014).

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

[29] *Ibid*., 119.

[30] Queneau, Raymond. *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002. 601.

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

[32] Cité par Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983. 108.

[33] Oulipo. *Anthologie de l'Oulipo*, Paris : Gallimard, 2009. 799.

[34] *Ibid*., 793.

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

[36] *Anthologie de l'Oulipo*. *Ibid*., 799.

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

[38] *Anthologie de l'Oulipo*. *Ibid*., 799.