

## Contrainte, langue, style

CHRISTELLE REGGIANI  
STIH (EA 4509)  
Université Paris-Sorbonne, France

### Résumé

On se propose ici d'interroger les catégories de style et de langue au prisme de la contrainte, à partir du corpus de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). On s'attarde notamment à l'étonnante rareté de la réflexion linguistique d'un groupe par ailleurs prolixe en métadiscours, pour tenter d'en comprendre les raisons et les enjeux. On montre enfin que la notion de langue littéraire, lorsqu'elle est préférée à celle de style, permet de replacer de façon plus précise l'Oulipo et son rapport à la langue dans leur contexte historique : le champ littéraire français du second après-guerre.

Mots-clés : style, langue littéraire, contrainte, Oulipo.

### Abstract

This paper aims to reconsider the categories of style and language when combined with literary constraints, e.g. in the writings of the French Oulipo group (Workshop for Potential Literature). In particular, the following topics are discussed: the quasi-absence of a substantial linguistic reflection by a group who has produced many theoretical essays; the relationships between the two notions of style and literary language, and the reasons why the latter is here preferred.

Keywords: style, literary language, constraint, Oulipo.

Soit, pour amorcer la réflexion, un poème de Georges Perec écrit sous la contrainte (dure) de l'hétérogramme (qui est une forme d'anagramme<sup>1</sup>) :

Tels où m'incarne, ô rictus,  
l'absent lourd à ciel trop nu,  
si calme,  
transi ou cloqué,  
criant secours.

<sup>1</sup> « Un hétérogramme est un énoncé qui ne répète aucune de ses lettres. [...] Des textes, généralement poétiques, hétérogrammatiques, sont des énoncés dont chaque segment (vers) est l'anagramme d'un hétérogramme-souche. On retrouve dans cette contrainte une structure proche de la musique sérielle, chaque lettre ne pouvant être utilisée que lorsque la série a été épuisée », Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Folio essais, [1981] 1988, pp. 231-232.

La fin trouble sciant maison :  
lecture du clos,  
art inscrit à l'enfoui clôturé.

Sang<sup>2</sup>.

D'un point de vue interprétatif, le moins que l'on puisse dire est que le sens n'y est pas obvie, l'*incipit* mallarméen (« Tels ») formulant d'emblée la promesse d'un hermétisme que tiendra en effet, vers après vers, l'effet conjugué de l'opacité référentielle – quel est l'antécédent de ce « tels » ? –, du défaut de cohérence<sup>3</sup> et des infractions syntaxiques (« criant secours », « sciant maison »). Autant dire que l'obscurité résulte alors de la défiguration de la langue induite par la contrainte.

S'il y a là une manière de relier la contrainte, la langue et la poétique – pour ne pas employer trop vite le mot de *style*, sur lequel il nous faudra revenir –, cette articulation n'épuise pas le champ des possibles : qu'on songe, entre bien d'autres exemples, à l'écriture « plate<sup>4</sup> » du chef-d'œuvre oulipien qu'est *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec – aux deux sens, artisanal et esthétique, du terme de *chef-d'œuvre* – ou à la « prose inoffensive<sup>5</sup> » du cycle d'Hortense de Jacques Roubaud<sup>6</sup>. À défaut de pouvoir prétendre cartographier cet espace en quelques pages, on se propose ici de différer l'enquête empirique pour en définir les conditions de possibilité théoriques en interrogeant tour à tour, au prisme de la contrainte, les catégories de style et de langue. Pour des raisons de commodité, les exemples seront empruntés au corpus francophone de l'Oulipo, qu'on tiendra pour représentatif des pratiques d'écriture à contrainte.

### L'écriture à contrainte a-t-elle du style ?

Si l'on choisit de s'attacher d'abord à la notion de style, c'est parce qu'en dépit de la rareté de ses occurrences dans les études consacrées à l'Oulipo, le problème qu'elle semble poser est plus apparent que réel.

<sup>2</sup> Perec, G., *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, 1980, p. 11 ; c'est le premier poème du recueil.

<sup>3</sup> Sur la notion de cohérence, on se reportera par exemple à Michel Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, 29, 1994, pp. 125-151.

<sup>4</sup> Le mot est de Perec : « [...] c'est même plus difficile pour moi d'écrire d'une manière plate, simple, que d'écrire d'une manière plus virtuose », « Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska » [1981], Perec, G., *Entretiens et Conférences*, t. II, éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, pp. 200-201).

<sup>5</sup> Roubaud, J., *Poésie*, Paris, Seuil, 2000, p. 140.

<sup>6</sup> Sur les contraintes de *La Belle Hortense* [1985], de *L'Enlèvement d'Hortense* [1987] et de *L'Exil d'Hortense* [1990] (les trois romans sont disponibles en format de poche dans la collection « Points » des éditions du Seuil), voir Reig, Chr., *Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

Le discours critique tend en effet à donner au mot de *style* une acception indiciaire<sup>7</sup> l'assimilant – quel que soit le support de son inscription – à une inflexion singulière portant l'empreinte d'une subjectivité. Cet imaginaire indiciaire – celui des traces dans la neige, de la fumée désignant le feu – implique, comme la meilleure condition de son déploiement, l'homogénéité de l'artéfact considéré<sup>8</sup>. S'agissant de textes, s'impose par conséquent un modèle immanentiste qui commande de fait la plupart des approches stylistiques. Or, l'intervention de contraintes dans l'écriture oblige en tant que telle à sortir du texte pour prendre en compte un hors-texte (qui est en l'occurrence un avant-texte), de l'ordre d'une consigne, ou d'une injonction que l'auteur s'adresserait à lui-même : par exemple, *tu écriras ce roman sans la lettre e* (on aura reconnu le lipogramme qui fonde l'écriture de *La Disparition* de Perec). C'est dire que la question (théorique et pratique) du style de l'écriture à contrainte se trouve posée à la discipline stylistique bien davantage qu'à la contrainte (ou à l'Oulipo).

Quant au texte contraint, il suffira pour dénouer le problème de sortir de l'ordre de la valeur – puisqu'un artéfact peut avoir du style ou n'en pas avoir, le terme énonce alors une qualité distinctive – en donnant à *style* l'acception non axiologique, en l'occurrence beaucoup plus opératoire, que ce mot prend, *via* la notion d'exemplification<sup>9</sup>, dans les travaux de Nelson Goodman (largement diffusés en France par Gérard Genette<sup>10</sup>). Plus précisément, on proposera de complexifier la catégorie en l'envisageant, à partir donc du concept d'exemplification, comme une configuration mobile croisant des déterminations d'extensions différentes (ce qui suppose de la reconsidérer à la lumière des travaux d'autres disciplines : philosophie, histoire de l'art, musicologie). Ayant conduit cette réflexion dans une étude antérieure<sup>11</sup>, je me contenterai ici d'en reprendre les résultats, et me permets d'y renvoyer pour le détail de l'argumentation.

Dans cette optique, la catégorie de style apparaît comme une notion

<sup>7</sup> Au sens de Peirce : « [...] un signe peut être appelé icône, indice ou symbole. [...] [Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part », Peirce, Ch.-S., *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, pp. 139-140 [1903], et 158 [1901].

<sup>8</sup> On donnera ici à *artéfact* une acception large, englobant aussi bien les conduites : une vie peut avoir du style ; sur cette question, voir Granger, G.-G., *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968 ; puis Macé, M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

<sup>9</sup> Pour une discussion du concept, voir Yocaris, I., « Style et référence. Le concept goodmanien d'exemplification », *Poétique*, 154, 2008, pp. 225-248.

<sup>10</sup> Voir notamment Goodman, N., « Le statut du style », Goodman, N., Elgin, C., *Esthétique et Connaissance. Pour changer de sujet*, trad. Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, 1990, pp. 35-50, et Genette, G., « Style et Signification », *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 95-151.

<sup>11</sup> « Peut-on parler d'un style oulipien ? », *Formules*, 16, 2012, pp. 179-189.

stratifiée – sans qu’il existe pour autant de stricte relation d’ordre entre ses éléments constitutifs – agrégeant, en un emboîtement soûplement conçu, les sous-catégories suivantes (que l’on présentera suivant une restriction de champ progressive) : le style d’époque (massivement mobilisé par le discours de la critique d’art), le style de groupe (notamment défini par le musicologue Charles Rosen<sup>12</sup>), le style d’auteur et le style d’œuvre. Corpus oulipien oblige, s’ajoute à l’ensemble un style de contrainte – articulé au style de groupe aussi bien qu’au style d’œuvre, voire au style d’auteur dans le cas d’un écrivain se consacrant quasi-exclusivement à l’exploration des possibilités de telle contrainte (on peut songer ici à la place privilégiée de la forme sonnet dans la poésie française post-hugolienne).

Ainsi entendue, l’idée de style est parfaitement compatible avec le texte à contrainte : affaire de mots plus que de choses en somme, qu’un changement d’usage lexical suffit à dénouer.

### De l’inexistence d’une science oulipienne du langage

En revanche, le fait que l’Oulipo, « ouvrir » virtuose d’inventivité verbale, se soit assez soigneusement gardé de produire la théorie (ou du moins la réflexion) linguistique que semblait appeler sa pratique littéraire représente un problème autrement plus sérieux dans la mesure où l’atelier oulipien n’a jamais été avare d’essais empruntant à diverses sciences (mathématiques, informatique, biologie) pour commenter son propre travail, constituant ainsi une fort proluxe « théorie de l’indigène ».

L’absence est d’autant plus étonnante que la linguistique, dont l’objet est celui-là même de la littérature, représente en cet âge structuraliste – Queneau et Le Lionnais fondent l’Oulipo en 1960 – la discipline phare des sciences humaines (rappelons par exemple que *La Linguistique cartésienne* de Chomsky, publié à New York en 1965, est traduit en français dès 1969).

Le cas de Perec est ici significatif<sup>13</sup>. Certes, l’art du puzzle exposé dans le préambule de *La Vie mode d’emploi* (puis, à nouveau, au chapitre XLIV) fait un

<sup>12</sup> « La notion de style de groupe est une fiction, une tentative pour créer un ordre, une construction de l’esprit permettant d’éclairer l’évolution du langage musical sans se laisser rebuter par la masse des compositeurs secondaires, certains plus qu’honorables, qui ne comprennent qu’à moitié dans quelle direction ils s’engagent, s’accrochent à certaines habitudes héritées du passé mais s’inscrivent en faux dans le nouveau contexte, et jouent avec des idées dont ils n’arrivent pas tout à fait à dégager la cohérence », Rosen, Ch., *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1978, p. 23.

<sup>13</sup> Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article « L’Oulipo et la langue » in Reggiani, Chr., Schaffner, A. (éd.), *Oulipo mode d’emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, pp. 65-75.

usage allusif, et très libre, de la théorie de la *Gestalt*, reprenant en l'occurrence les réflexions de Saussure sur la notion de *système*, mais la terminologie saussurienne (ou jakobsonienne, du reste), qui constitue très vite en France, à partir des années 1960 et surtout de la décennie suivante, un fonds intellectuel commun, reste pratiquement absente des écrits de Perec comme de ceux des autres Oulipiens :

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la *Gestalttheorie* : l'objet visé [...] n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments [...] <sup>14</sup>.

La lacune est d'autant plus curieuse s'agissant de Perec qu'il assista à l'École pratique des hautes études pendant deux ans (de 1963 à 1965) – soit en pleine période sémiologique – au séminaire de Barthes, qui fut précisément l'un des acteurs importants, en France, de ce *linguistic turn* : de Barthes, que le jeune Perec s'est volontiers figuré en lecteur choisi, voire en maître possible <sup>15</sup>, son œuvre a finalement retenu la rhétorique (ancienne <sup>16</sup>) plutôt que la linguistique (moderne).

L'Oulipo a cependant élaboré quelques typologies linguistiques : la « Classification des travaux de l'Oulipo » esquissée, en 1974, par Raymond Queneau, que vint compléter et préciser, en 1983, la « Table des opérations linguistiques littéraires élémentaires (TOLLÉ) » proposée par Marcel Bénabou <sup>17</sup>. Rebaptisée « table de Queneleief » par Jacques Roubaud <sup>18</sup>, qui lui décerne ainsi un souriant brevet de scientificité, la typologie de Queneau ne peut que décevoir par la relative incohérence de ses catégories et opérations linguistiques – associant « longueur », « nombre »,

<sup>14</sup> Perec, G., *La Vie mode d'emploi* [1978], *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 7. On lit dans le *Cours* de Saussure : « Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système », Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, éd. Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 166.

<sup>15</sup> Sur cette relation, voir notamment Ribière, M., « Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître » in Beaumatin, E., Ribière, M. (éd.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, Nantes, Joseph K., 2005, pp. 338-353. Pour une lecture barthésienne de l'œuvre de Perec, voir Bertharion, J.-D., *Poétique de Georges Perec. « ... une trace, une marque ou quelques signes »*, Saint-Genouph, Nizet, 1998.

<sup>16</sup> Elle fit justement l'objet du séminaire pendant l'année universitaire 1964-1965, qui donna lieu au célèbre article « L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 527-600.

<sup>17</sup> Queneau, R., « Classification des travaux de l'Oulipo », *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, op. cit., pp. 73-77 ; Bénabou, M., « La règle et la contrainte », *Pratiques*, 39, 1983, pp. 101-106. Sur les catégories linguistiques oulipiennes, voir Thomas, J.-J., « Partitions concertées : sur l'Oulipo », *La Langue, la Poésie*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, pp. 180-186.

<sup>18</sup> Roubaud, J., « L'auteur oulipien » in Contat, M. (éd.), *L'Auteur et le Manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 80.

« ordre » et « nature » (en abscisses), et « lettres », « syllabes », « mots », « phrases » et « paragraphes » (en ordonnées) – s’agissant en particulier des contraintes sémantiques, censées s’appliquer ici à une série pour le moins arbitraire puisqu’elle réunit « personnages », « objets », « événements », « sentiments », « lieu » et « durée ». Ce défaut d’articulation précise entre la contrainte et le sens – le domaine sémantique étant d’ailleurs absent de la « table » de M. Bénabou (qui mobilise cependant, parmi d’autres, les catégories harrisiennes de « déplacement », « substitution », « addition » et « soustraction ») – constitue un véritable point aveugle de la théorie, dont on comprend qu’il conduise, au plan littéraire, à une impasse tendant à faire du sémantique le parent pauvre de l’activité oulipienne.

La logique alors à l’œuvre paraît très proche de celle de la dénégation freudienne : *je sais bien que la théorie de la contrainte littéraire devrait engager une pensée de la langue, mais quand même*. Dans ces conditions, on proposera une interprétation sociologique de cette relative insuffisance théorique, manifestement (si ce n’est délibérément) consentie, que l’on formulera de la manière suivante : dans le champ intellectuel contemporain, l’Oulipo serait décidément l’autre du structuralisme littéraire – d’ailleurs explicitement récusé par « Le second manifeste » de François Le Lionnais :

La très grande majorité des œuvres oulipiennes qui ont vu le jour jusqu’ici se place dans une perspective SYNTAXIQUE structurEliste (je prie le lecteur de ne pas confondre ce dernier vocable – imaginé à l’intention de ce Manifeste – avec structurAliste, terme que plusieurs d’entre nous considèrent avec circonspection)<sup>19</sup>.

Et le *post-scriptum* de *La Disparition* ne dit pas autre chose, où la périphrase lipogrammatique – « un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant<sup>20</sup> » – semble bien exemplifier, par la privation littérale (du *e*) qu’elle représente par définition, une réduction d’une autre nature : celle, mondaine, de la pensée spéculative à une mode intellectuelle. Du point de vue terminologique, on comprend qu’il importait sans doute que la *structure* (en l’occurrence bourbachique) se trouvât bien vite, dès les années 1970, redénommée *contrainte* dans le discours oulipien<sup>21</sup>.

Dans cette économie intellectuelle – c’est-à-dire tout ensemble théorique et

<sup>19</sup> Le Lionnais, F., « Le second manifeste », Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, re-crétions, récrétions*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, [1973] 1999, p. 19.

<sup>20</sup> Perec, G., *La Disparition* [1969], *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 471.

<sup>21</sup> Bien loin donc de ses origines lévi-straussiennes ; sur le véritable pas de côté que constitue la structure telle que l’entend le structuralisme littéraire – celui de Barthes, en particulier – en regard de son usage dans l’œuvre anthropologique de Lévi-Strauss, voir Debaene, V., *L’Adieu au voyage. L’Ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 460-462.

sociologique –, la discipline mathématique et, en particulier, la référence aux travaux de Bourbaki, peut apparaître comme un véritable *pharmakon* anti-structuraliste<sup>22</sup> : il s'agit en somme d'une parfaite formation de compromis, participant de l'air du temps « formaliste » tout en échappant au structuralisme à proprement parler au moyen d'un pas de côté distinctif vers un autre champ disciplinaire (lequel constitue d'ailleurs le fondement ultime, en cela tout imaginaire, de la reconfiguration contemporaine des sciences humaines comme telles). Dans cette radicalité cognitive, qui consiste au fond à échanger le *linguistic turn* cher à l'époque contre un *mathematical turn* autrement plus improbable, on proposera de voir une sorte de déclassement épistémologique par le haut, allant directement au fondement premier, de façon forcément floue.

C'est dire qu'il manque à l'Oulipo, parmi les Ou-x-Po dont François Le Lionnais avait eu l'idée, un Ouvroir de linguistique potentielle. Question de posture<sup>23</sup> sans doute, par laquelle l'Oulipo joue (à) l'avant-garde plus qu'il ne l'incarne. La tache aveugle linguistique apparaîtrait alors comme le lieu même de cette distance ; et il reste simplement à ajouter, au registre factuel (et individuel), que dans cette configuration Jacques Roubaud semble avoir occupé un rôle central, lui dont l'activité théorique a offert à l'Oulipo les textes essentiels autorisant sa refondation mathématique de l'invention littéraire<sup>24</sup> – dans le sillage des travaux de Queneau et Le Lionnais mais aussi dans le prolongement de son propre engagement intellectuel puisqu'il avait auparavant, avec Jean-Pierre Faye et Maurice Roche, créé et animé la revue *Change*, dans une opposition résolue, et pour le moins combative, au structuralisme de *Tel Quel* (la revue et le groupe<sup>25</sup>).

Pour autant, il ne s'agit pas de privilégier de telles logiques sociales et individuelles au détriment de déterminations proprement théoriques. À cet égard, il convient en effet de remarquer que l'Oulipo a affaire, par prédilection, à des objets verbaux qui ne sont que marginalement ceux de la linguistique.

D'une part, de la manière la plus générale, l'activité oulipienne produisant des discours, elle se situe du côté de la parole plus que de la langue (pour le formuler en termes saussuriens) – soit, d'un point de vue disciplinaire, du côté de la rhétorique (ou de l'analyse du discours) davantage que de la linguistique. D'un point de vue local, d'autre part, les contraintes oulipiennes sont d'abord, et pour l'essentiel, des contraintes

<sup>22</sup> Sur l'ambivalence du *pharmakon* à la fois remède et poison, voir Derrida, J., « La pharmacie de Platon » [1968], *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. Points, [1972] 1993, pp. 77-213.

<sup>23</sup> Voir Meizoz, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

<sup>24</sup> Voir notamment « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., pp. 42-72 ; on peut relire aussi dans cette perspective *Mathématique* :, Paris, Seuil, 1997.

<sup>25</sup> Sur les rapports entre *Tel Quel* et l'Oulipo, voir la thèse de Clemens Arts, *Oulipo et Tel Quel. Jeux formels et contraintes génératrices*, Université de Leiden (Pays-Bas), 1999.

littérales : en quête d'un élémentaire homologue de l'élément mathématique qui fait office de comparant usuel (sans doute bien plus que de véritable modèle cognitif), elles ont en général affaire à la lettre, qui autorise en effet la transposition – fût-elle approximative – des structures mathématiques. Or, la lettre représente une instance graphique plutôt que linguistique, voire précisément infra-linguistique en ce qu'elle ressortit à un ordre inférieur à celui du morphème.

Si l'on comprend mieux, alors, que la langue apparaisse, quoique de façon paradoxale, comme le parent pauvre – voire le point aveugle – de la réflexion théorique d'un groupe littéraire qui n'en est pourtant pas avare, on conçoit aussi que l'analyse critique puisse gagner à quitter, justement, ce champ de la langue pour celui du discours – en l'occurrence littéraire : dans cette perspective esthétique, la question pertinente n'est autre que celle de la *langue littéraire*, représentant une médiation entre langue et discours définie comme un ensemble de possibles langagiers (englobant en droit des unités de toute nature), en tant que tel imaginaire, offert à l'investissement des écrivains<sup>26</sup>.

### Contrainte et langue littéraire

C'est dans ce cadre théorique, construit par les travaux de Gilles Philippe, que se situeront les analyses suivantes.

Dans cette optique, on commencera par rappeler, dans ses grandes lignes, la cartographie de l'imaginaire de la langue littéraire dans le second après-guerre telle que l'établit la thèse de Julien Piat. À cette époque (qui est celle de la création de l'Oulipo), trois figures principales organisent en France le champ des possibles stylistiques : l'idéal « classique » de la « belle langue », l'expérimentation phénoménologique d'un gauchissement stylistique et l'« écriture blanche » (baptisée par Roland Barthes<sup>27</sup>).

On proposera une relecture politique de cette configuration esthétique, pour voir dans ces trois possibles stylistiques autant de manières de déjouer la grandiloquence d'un pouvoir dont l'emprise, avec la part de violence qu'elle suppose, s'est précisément construite sur cette autorité-là. En ce sens, il n'est pas anodin que Barthes, théoricien par excellence de la « blancheur » de l'écriture – à laquelle il a donné son nom – ait

<sup>26</sup> Sur cette notion, voir les travaux de Gilles Philippe et, en particulier, Philippe, G., Piat, J. (éd.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

<sup>27</sup> Piat, J., *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 437. Roland Barthes définit ce qu'il appelle *écriture blanche* dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 173.

également pris le temps de commenter le « style » du général de Gaulle<sup>28</sup>. Mais la perspective politique doit bien sûr être élargie au-delà du cadre français, pour donner à ce blanchiment de l'écriture le caractère d'une ascèse oratoire appelée par les dérives langagières des totalitarismes. L'irrationalité subjective devenue obscène dès lors que le nazisme pouvait être compris comme une actualisation politique du romantisme, il ne restait plus à la langue littéraire qu'à renoncer, d'une façon ou d'une autre, à sa subjectivité : en la malmenant, par exemple dans la désécriture expérimentée par Beckett, ou en en faisant, plus ou moins radicalement, l'économie, dans un imaginaire hygiéniste – notamment fondé sur les métaphores du nettoyage, de la propreté – qui recycle les principales figures de la domination coloniale (s'agissant, en particulier, de la guerre d'Algérie)<sup>29</sup> tout en jouant le jeu d'un discours technocratique en passe de devenir la nouvelle langue du pouvoir.

Si l'on accepte de resituer la fondation de l'Oulipo dans ce contexte-là, on comprend que la réinvention de la littérature – et, corrélativement, de la langue – qu'ambitionne cet « ouvroir » verbal participe pleinement du « moment gaullien de la littérature française<sup>30</sup> » dont on vient d'esquisser les contours, en proposant ce qui fait dès lors figure de « troisième voie », combinant dans des proportions différentes les traits constitutifs des précédentes. Dans cette perspective, la contrainte constitue l'élément décisif, en définissant une ressource formelle idéale dans la mesure où elle peut apparaître comme une technologie de l'écriture – à l'unisson donc de l'imaginaire de la modernité qui domine la société des Trente Glorieuses – à la fois impersonnelle et subversive : procédant de manière technique à une apparente « disparition élocutoire du poète », elle malmène ce faisant les langues littéraires de la tradition, en un travail du verbe qui reconduit, conformément à l'étymologie, à l'exercice d'une torture. D'une telle opération, les modes contraints de la traduction sont exemplaires en ce que, pour d'évidentes raisons de lisibilité, ils tendent à prendre pour objets les textes les plus canoniques ; ainsi d'une des fables les plus connues de La Fontaine pour tel « S+7 » de Queneau<sup>31</sup> ou des sonnets lipogrammatisés dans *La Disparition* de Perec<sup>32</sup> – dont on citera ici le dernier :

<sup>28</sup> Barthes, R., « De Gaulle, les Français et la littérature » [1959], *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, pp. 994-996.

<sup>29</sup> Sur les relations qu'entretiennent imaginaires hygiéniste et colonial dans l'histoire culturelle de la France contemporaine, voir Ross, K., *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995.

<sup>30</sup> Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « Peut-on parler d'un moment gaullien de la littérature française ? » in Wolf, N. (éd.), *Années françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 145-158.

<sup>31</sup> « La Cimaise et la Fraction » réécrit « La Cigale et la Fourmi », Queneau, R., « Variations sur S+7 », Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>32</sup> Il s'agit de « Brise marine » de Mallarmé, de « Booz endormi » de Hugo, de « Recueillement », de « Correspondances » et des « Chats » de Baudelaire, ainsi que de « Voyelles » de Rimbaud – soit de textes parmi les plus célèbres du canon poétique du XIX<sup>e</sup> siècle français.

## VOCALISATIONS

A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur :  
 Nous saurons au jour dit ta vocalisation :  
 A, noir carcan poilu d'un scintillant morpion  
 Qui bombinait autour d'un nidoral impur,

Caps obscurs ; qui, cristal du brouillard ou du Khan,  
 Harpons du fjord hautain, Rois Blancs, frissons d'anis ?  
 I, carmins, sans vomir, riant ainsi qu'un lis  
 Dans un courroux ou dans un alcool mortifiant ;

U, scintillations, ronds divins du flot marin,  
 Paix du pâtis tissu d'animaux, paix du fin  
 Sillon qu'un fol savoir aux grands fronts imprima ;

O, finitif clairon aux accords d'aiguiseur,  
 Soupis ahurissant Nadir ou Nirvâna :  
 O l'omicron, rayon violon dans son Voir<sup>33</sup> !

À distance du « mal écrit » provocant de Beckett aussi bien que de la « blancheur » technocratique affichée par Robbe-Grillet – grâce auquel *La Vie mode d'emploi* obtiendra cependant le prix Médicis –, la langue oulipienne, ou plutôt les langues oulipiennes, comme langues littéraires contraintes, ressortissent pourtant aux mêmes conditions de possibilité.

Dans ce contexte, l'écriture sous contrainte présente le singulier avantage d'une évidente mauvaise foi : tout en jouant ostensiblement le jeu formel alors de mise, la contrainte autorise cependant le lyrisme aussi bien que l'imagination fictionnelle. Dans les termes (lipogrammatiques) du *post-scriptum* de *La Disparition* :

D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration !) il s'y montrait au moins aussi imaginatif qu'un Ponson ou qu'un Paulhan [...]. [...] surtout, ravivant l'insinuant rapport fondant la signification, il participait, il collaborait, à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant ab ovo l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un godillot du Quai Conti, du Figaro ou du Pavillon Massa, pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait abol<sup>34</sup> !

On pourrait multiplier ici les citations – Perec, en particulier, ayant été relativement disert à ce propos, au point de qualifier, de façon du reste assez

<sup>33</sup> Perec, G., *La Disparition*, op. cit., pp. 347-348.

<sup>34</sup> Op. cit., p. 472.

fallacieuse, le cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* de « machine à raconter des histoires<sup>35</sup> » – sans doute parce qu'il ne s'agit en l'occurrence de rien d'autre que d'un truisme, dont André Gide a donné (entre bien d'autres exemples possibles, donc) une formulation exemplaire :

L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. La colombe de Kant, qui pense qu'elle volerait mieux sans cet air qui gêne son aile, méconnaît qu'il lui faut, pour voler, cette résistance de l'air où pouvoir appuyer pour monter. [...] Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin. C'est au défaut même du marbre que Michel-Ange dut, raconte-t-on, d'inventer le geste ramassé du Moïse. [...] L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté<sup>36</sup>.

L'écriture à contrainte apparaît en somme comme une formation de compromis, visiblement docile aux règles d'un jeu formel qui ressortit entièrement à l'espace des possibles définissant la langue littéraire du temps tout en autorisant le recours – qui est aussi un retour – aux ressources affectives de la subjectivité, lyrisme ou imagination fictionnelle, auxquelles le volontarisme contraint redonnerait leur plein éclat, dans un travail du négatif où de la virtuosité du tour de force procéderait une intensification esthétique<sup>37</sup>. De ce *classicisme*, il reste à comprendre pourquoi Queneau, créateur de l'Oulipo, n'a semble-t-il pas vraiment eu besoin – son œuvre, une fois écrit le texte fondateur du groupe (*Cent mille milliards de poèmes*), lui échappant largement, de façon extrêmement paradoxale. Pour tenter de répondre à cette question, on rappellera d'abord, très simplement, que Raymond Queneau appartient à une autre génération que Georges Perec et Jacques Roubaud, dont les œuvres polarisent aujourd'hui la réception de l'Ouvroir. Et l'on observera également que son écriture relève, pour l'essentiel, d'une poétique de l'oralité : or, l'oralité familière des romans<sup>38</sup> autant que des poèmes (lesquels, d'ailleurs, sont souvent aussi des chansons) représente en elle-même une contestation de la grandiloquence des discours du pouvoir et de leur emprise sociale<sup>39</sup>. On comprend mieux, alors, le *topos* oulipien, désormais constitutif

<sup>35</sup> « J'avais, pour ainsi dire, un cahier des charges [...]. Ça, c'était ma cuisine, un échafaudage que j'ai mis près de deux ans à monter, et qui ne me servait que de pompe à imagination. À partir de là, je faisais entrer dans le livre tout ce que je voulais raconter [...]. Le livre était devenu une véritable machine à raconter des histoires [...] », Perec, G., « La maison des romans » [1978], *Entretiens et Conférences*, t. I, *op. cit.*, pp. 243-244.

<sup>36</sup> Gide, A., « L'évolution du théâtre » [1904], *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1921, pp. 13-14.

<sup>37</sup> Sur cette question – qui rejoint l'antique catégorie de *clinamen*, léguée à l'Oulipo par le Collège de Pataphysique – je renverrai à nouveau à mon article « L'Oulipo et la langue », *art. cit.*

<sup>38</sup> Sur l'histoire du « roman parlant », dont relèvent notamment ceux de Queneau, voir Meizoz, J., *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

<sup>39</sup> Sur cette question, voir Salceda, H., « Transposer la variation du *Petit vélo* en espagnol » in Montémont, V., Reggiani, Chr. (éd.), *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, p. 85.

de la mythologie du groupe, qui fait de son existence même le véritable (et le seul) roman oulipien de Raymond Queneau – roman non-écrit échappant par conséquent à l'ordre de la langue<sup>40</sup>.

\*

À la question de savoir ce qu'il advient des catégories de langue et de style reconsidérées au prisme de l'écriture sous contrainte, on a donc apporté une réponse différenciée : si l'on a rapidement montré que le mot de style exigeait alors, pour demeurer opératoire, d'être compris dans son acception analytique (comme versant d'exemplification – du discours littéraire en l'occurrence<sup>41</sup>), on s'est davantage attardée sur le terme et l'idée de langue, à l'évidence décisifs dans l'activité (théorique et pratique) d'un « ouvroir » d'invention verbale. On a ainsi interrogé la remarquable – et très curieuse – rareté de la réflexion langagière d'un atelier par ailleurs proluxe en métadiscours, pour y voir la marque d'une certaine posture (au sens sociologique de ce mot) en même temps que la prise en compte de déterminations proprement linguistiques. On a dès lors plaidé, dans le sillage des travaux de Gilles Philippe, pour un changement de paradigme conduisant à faire l'économie de la notion de style (dans son acception usuelle, indiciaire) pour lui préférer celle de langue littéraire. On y gagne en particulier de replacer de façon plus précise l'Oulipo et son rapport à la langue dans leur contexte historique : le champ littéraire français du second après-guerre, en tant qu'il constitue ce que l'on a proposé d'appeler un moment gaullien de la littérature française.

<sup>40</sup> Sur ce motif, voir la thèse de Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, Université de Paris VIII, 2011, p. 207.

<sup>41</sup> Dans les termes de Gérard Genette : « Le style est le versant perceptible du discours, qui par définition l'accompagne de part en part sans interruption ni fluctuation. Ce qui peut fluctuer, c'est l'attention perceptuelle du lecteur, et sa sensibilité à tel ou tel mode de perceptibilité », « Style et signification », *Fiction et Diction*, art cit., p. 135.