

---

## Le lyrisme dans les oeuvres poétiques de l'Oulipo: Raymond Queneau-Georges Perec-Jacques Jouet

**Auteur :** Renwart, Florence

**Promoteur(s) :** Purnelle, Gerald

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

**Année académique :** 2020-2021

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/12072>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



Faculté de Philosophie et Lettres

Travail de fin d'études :

Le lyrisme dans les œuvres poétiques de l'Oulipo :

Raymond Queneau- Georges Perec- Jacques Jouet

Mémoire présenté par Florence RENWART

En vue de l'obtention du grade de

Master en langues et littératures françaises et romanes, à finalité  
approfondie

Sous la direction de M. Gérard PURNELLE

Lecteurs : M. Jean-Pierre BERTRAND et M. Alvaro CEBALLOS  
VIRO

Année académique : 2020-2021

## **Remerciements**

Je souhaite remercier mon promoteur, M. Purnelle, pour sa grande bienveillance et ses précieux conseils tout au long de mon travail.

Ma gratitude va aussi à mes lecteurs, M. Bertrand et M. Ceballos Viro, qui ont témoigné leur intérêt pour mon travail.

Merci également aux personnes qui ont pris le temps de relire ce mémoire et m'ont donné des avis éclairés tant sur le contenu que sur la forme de mon projet.

Enfin, je suis reconnaissante envers mon père, qui m'a toujours soutenue et écoutée.

# Sommaire

Introduction	7
Première partie : Le groupe oulipien	8
Chapitre 1 : Présentation du groupe et contexte littéraire	8
1. Contexte littéraire du XX <sup>e</sup> siècle	8
2. Fondation et histoire du groupe	9
3. Groupe, mouvement, école ou avant-garde ?	10
4. « Ouvroir de littérature potentielle » ?	12
5. Influences	12
5.1. Avant et ailleurs	15
6. L'Oulipo aujourd'hui	16
Chapitre 2 : Esthétique et idéologie de l'Oulipo	18
1. Une « esthétique » ?	18
1.1 Communauté et intimité	19
1.2 Auteur et lecteur	20
1.2.1 Une certaine influence de Roland Barthes ?	22
2. Position face au langage	24
3. Oulipo et littérarité	25
4. Littérature à contraintes, littérature expérimentale et littérature potentielle	26
5. L'Oulipo, héritier du classicisme ?	28
Chapitre 3 : La contrainte	29
1. Définition	29
2. Les différents types de contraintes	30
3. Un procédé d'écriture anti-hasard	30
4. Le clinamen	31
5. Contrainte ou forme fixe ?	32

Deuxième partie : Le lyrisme	33
Chapitre 1 : Histoire et définition de la notion	33
1. Écrire de la poésie au XX <sup>e</sup> siècle	33
2. Histoire du terme	34
3. Le développement d'une exclamation	34
4. L'ode et l'élégie	37
Chapitre 2 : Le sujet lyrique	38
1. Concilier l'inconciliable : mythe de l'inspiration et artisanat poétique	39
Chapitre 3 : L'expérience lyrique	40
Chapitre 4 : Le XX <sup>e</sup> siècle lyrique	41
1. Le deuil du lyrisme ?	41
2. Oulipo et récit de soi	42
Troisième partie : <i>Morale Élémentaire, Alphabets et Du Jour</i>	44
Chapitre 1 : Le pôle poétique à l'Oulipo	44
1. Classification des productions poétiques	44
2. Caractéristiques des œuvres poétiques oulipiennes	45
3. Le sujet oulipien	46
Chapitre 2 : Les œuvres de Queneau, Perec et Jouet	47
1. Raymond Queneau (1903-1976)	47
2. Georges Perec (1936-1982)	50
3. Jacques Jouet (1947-/-)	51
Chapitre 3 : Analyse des œuvres	53
1. <i>Morale Élémentaire</i>	53
1.1 Chronologie et genèse	53
1.2 Anatomie d'une forme	54
1.3 La question de l'oulipisme	57
1.4 Influence d'une forme asiatique	58

1.5	Importance des nombres	60
1.6	Représentation du langage	62
1.7	Les isotopies dans l'œuvre	64
1.8	Une certaine élévation de l'esprit	67
1.9	Les deuxième et troisième parties de l'ouvrage	68
1.10	Une œuvre empreinte de classicisme ?	70
1.11	Hermétisme ?	70
1.12	Un sujet lyrique ?	71
1.13	Lyrisme de l'œuvre : conclusion	71
2.	<i>Alphabets</i>	73
2.1	Chronologie de l'œuvre	73
2.2	Anatomie d'une forme	74
2.3	Agencement des poèmes	75
2.4	Un objet-livre assez fascinant	76
2.5	Expliciter la contrainte	76
2.6	Importance des nombres	77
2.7	Discours métatextuel	78
2.8	Rythme	79
2.9	Thématiques et isotopies	80
2.10	Perec : l'oulibiographe	82
2.11	Accommoder la langue	83
2.12	Maurice Scève et Jacques Roubaud	85
2.13	La ponctuation et la typographie	86
2.14	Le lyrisme d' <i>Alphabets</i> : conclusion	86
3.	<i>Du Jour</i>	88
3.1	Le recueil	88
3.2	Postérité de la forme des morales élémentaires	88
3.3	Thématiques et isotopies	90
3.4	Ironie	91
3.5	La contrainte	92
3.6	Les journaux	93
3.7	Héritage de Queneau et Perec	94

3.8 Le reste de l'ouvrage	95
3.9 Une œuvre biographique ?	96
3.10 Le lyrisme de <i>Du Jour</i> : conclusion	97
4. Le lyrisme des trois œuvres présentées : comparaison	98
5. Contrainte et lyrisme	100
Conclusion générale	102
Annexes	104
Bibliographie	118

## Introduction

L'Oulipo est un groupe littéraire fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Le groupe se caractérise principalement par un recours aux mathématiques afin de renouveler la littérature. Mais lorsqu'on parle d'œuvre oulipienne, les premières images qui nous viennent en tête sont celles des romans célèbres. *La Disparition* en est sans doute l'exemple parfait. Cependant, il est un corpus oulipien trop souvent mis de côté et sans doute tout à fait révélateur des techniques et procédés qui font l'essence même de l'oulipisme : la poésie.

Notre démarche visera donc à mettre en lumière le versant poétique du corpus oulipien. Notre travail s'organisera en plusieurs étapes : la première tentera de recontextualiser le projet oulipien et de définir ses tenants et aboutissants. La seconde partie s'intéressera à la question du lyrisme et à ses diverses modalités. Enfin, la troisième partie sera consacrée à l'analyse de trois recueils poétiques : *Morale élémentaire* de Raymond Queneau, *Alphabets* de Georges Perec et *Du Jour* de Jacques Jouet.

Ensuite, nous étudierons la manière dont le lyrisme s'insinue dans ces œuvres. Le dessein de notre travail sera de prouver qu'il peut en effet y avoir une certaine expression de soi dans de tels poèmes et de trouver leurs mécanismes. Cette lecture lyrique des poèmes oulipiens semble d'ailleurs guidée par Georges Perec lui-même :

[...] *Alphabets*, j'écrivais ... C'étaient des poèmes qui ont la caractéristique suivante : ce sont des hétérogrammes, c'est-à-dire qu'il y a onze lettres de base et on permute ces 11 lettres 11 fois, on obtient donc des onzains, qui se servent des onze même lettres réorganisées. [...] Il faut que le texte produit ait une certaine cohérence syntaxique, et le reste vient ou ne vient pas, c'est-à-dire pour moi, il y a des textes que *je considère* comme *les plus émouvants que j'ai jamais produits à travers ce système qui est tellement aride, gratuit, masochiste peut-être*<sup>1</sup> ...

---

<sup>1</sup> PEREC (Georges), « Dialogue avec Bernard Noël » (entretien radiodiffusé le 20 février 1977 sur France Culture, transcription de Mireille Ribière), dans *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares, inédits (textes réunis, annotés et présentés par Mireille Ribière, avec la participation de Dominique Bertelli)*, Nantes, Joseph. K, 2019, p. 277. C'est nous qui soulignons.

## **Première partie : Le groupe oulipien**

### **Chapitre 1 : Présentation du groupe et contexte littéraire**

#### 1) Contexte littéraire du XX<sup>e</sup> siècle

Le XX<sup>e</sup> siècle est un siècle de bouleversements littéraires. En effet, le cataclysme des deux premières guerres mondiales va modifier en profondeur la littérature. Théodor Adorno déclarait alors :

Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur [...]. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes<sup>2</sup>.

Dans les années 1950, la littérature prend des directions plus politiques. Alors que la droite littéraire est en quelque sorte mise hors-jeu (épuration littéraire et adoucissement des postures de certains écrivains), l'engagement devient fondamental en littérature. Jean-Paul Sartre et son existentialisme font fureur jusqu'à la moitié des années cinquante. Mais le XX<sup>e</sup> siècle est également la période des avant-gardes littéraires. Plusieurs d'entre elles comme le surréalisme ou le groupe *Tel Quel* (revue littéraire fondée en 1960 et dont la figure emblématique est Philippe Sollers) connaîtront le succès. Sur le plan de la théorie et de la critique, les années cinquante voient émerger la figure de Roland Barthes, dont les théories sont parfois assimilables à la théorie oulipienne.

Camille Bloomfield<sup>3</sup> propose une étude du milieu dans lequel se développe le groupe. Pour elle, l'Oulipo se construit dans une période de grande intensité en littérature. En effet, après les deux périodes de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres, les années

---

<sup>2</sup> ADORNO (Theodor W.), « Critique de la culture et société » dans *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986 [1955], p. 23.

<sup>3</sup> BLOOMFIELD (Camille), « L'Oulipo dans l'histoire des groupes et mouvements littéraires : une mise en perspective », dans *50 ans d'Oulipo. De la contrainte à l'œuvre*, La Licorne, n°100, Presses universitaires de Rennes, 2012.

soixante et septante sont une période de bouillonnement intellectuel et littéraire. C'est l'époque de création de nombreuses avant-gardes comme *Tel Quel*.

## 2) Fondation et histoire du groupe

L'Oulipo a été fondé en 1960 à la suite d'un colloque de Cerisy intitulé *Raymond Queneau. Une nouvelle défense et illustration de la langue française* présenté par Georges-Emmanuel Clancier et Jean Lescure. La naissance de l'Oulipo se déroule concrètement dans un restaurant de Saint-Germain des Prés. Pour Camille Bloomfield, ce n'est pas un hasard. D'abord, le restaurant n'est pas un lieu anodin et est révélateur de la camaraderie qui s'installe tout de suite dans le groupe. Ensuite, le quartier est celui où se rencontrent les intellectuels et les écrivains de l'époque. Dans un premier temps, le groupe se nomme Sélitex (Séminaire de littérature expérimentale). Plus tard, suivant la suggestion d'Albert-Marie Schmidt, le groupe deviendra l'Oulipo (ouvroir de littérature potentielle). Le groupe est créé par un président fondateur (Raymond Queneau) et un président-pondateur (titre honorifique décerné à François Le Lionnais). Les deux hommes se connaissent depuis longtemps et avaient déjà discuté d'un tel projet quand, autour d'un repas au restaurant, l'Oulipo voit le jour. Les premiers membres du groupe, outre ces deux fondateurs, seront Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure, Jean Queval et Albert-Marie Schmidt. Les membres sont élus par cooptation. Les coutumes oulipiennes sont les suivantes :

- L'unanimité est requise pour accepter la cooptation d'un nouveau membre.
- L'exclusion du groupe est tout à fait impossible.
- La démission est à peu près impossible (en raison de conditions particulièrement difficiles).
- La disparition est impossible (les membres décédés sont excusés mais sont toujours officiellement membres).
- Le membre coopté ne doit jamais avoir demandé à entrer dans le groupe.

Le projet oulipien oscille entre deux pôles : le synthoulipisme et l'anoulipisme. Alors que le synthoulipisme propose de créer de nouvelles contraintes et de nouveaux modèles littéraires, l'anoulipisme utilise des contraintes déjà existantes pour écrire de nouvelles compositions. C'est donc du côté de l'anoulipisme que se situent les fameux « plagiaires par anticipation », écrivains qui, par leurs procédés, avaient devancé le projet oulipien

(notamment Raymond Roussel ou Lewis Carroll). Il faut également noter qu'en plus de s'inspirer de leurs homologues antérieurs, les oulipiens trouvent des modèles chez leurs contemporains (ce sont dès lors des « plagiaires dans l'instant ») qu'ils soient français ou étrangers (Raymond Queneau et Jacques Roubaud étaient par exemple très influencés par la littérature asiatique). Pour autant, il ne peut pas y avoir d'œuvre oulipienne avant la fondation de l'Oulipo :

Une [...] différence de la contrainte oulipienne et de la contrainte traditionnelle est son caractère d'inscription volontaire dans la perspective choisie : autrement dit, une contrainte oulipienne est volontairement et consciemment oulipienne [...] C'est pour cela qu'on parle de plagiat par anticipation et non d'œuvres oulipiennes pour les œuvres « oulipiennes » avant l'Oulipo<sup>4</sup>.

L'Oulipo est également un groupe qui s'insère dans tout le champ culturel de son époque et pas seulement dans la sphère littéraire. Ainsi, l'Oulipo a des liens avec le Collège de 'Pataphysique mais aussi avec l'artiste Marcel Duchamp, célèbre sculpteur qui a révolutionné l'art avec ses œuvres dites « ready made ».

L'Oulipo se dégage assez radicalement de la littérature engagée puisque les textes écrits dans le contexte oulipien ne peuvent jamais prendre parti politiquement. Les membres oulipiens proviennent d'ailleurs de divers courants politiques.

### 3) Groupe, mouvement, école ou avant-garde ?

Aux prémices de notre travail, une petite explication terminologique s'impose. En effet, le terme « groupe » est choisi à dessein car l'Oulipo n'est ni un mouvement, ni une école et encore moins une avant-garde littéraire.

Premièrement, il ne s'agit pas d'un mouvement car le groupe se considère comme une instance de recherche. De plus, Jean Queval<sup>5</sup> voit dans la notion de mouvement un certain extrémisme dans le sens où chaque membre d'un mouvement doit suivre les préceptes et l'écriture du dit mouvement. Ainsi, un écrivain surréaliste doit écrire en suivant les

---

<sup>4</sup> ROUBAUD (Jacques), « L'auteur oulipien », dans *L'auteur et le manuscrit*, éd. CONTAT (Michel), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991, p.86.

<sup>5</sup> QUEVAL (Jean), « Insecte contemplant la préhistoire », dans *La Bibliothèque Oulipienne*, n°31, vol.2, Seghers, 1990, p.245 [cité par LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Austral, 2006, p. 16].

préceptes du mouvement surréaliste. Les oulipiens ne fonctionnent pas ainsi : chez eux, chacun est libre de composer ses textes comme il le souhaite. Ajoutons tout de même un petit bémol à cette explication : l'Oulipo a produit des textes à valeur de manifeste, comme l'ont fait bon nombre de mouvements littéraires. Cependant, ceux-ci ne décrivent pas une esthétique idéale mais élaborent simplement un projet de groupe, tout en donnant nombre d'exemples aux lecteurs.

Ensuite, l'Oulipo ne peut pas non plus être une école car les membres d'une école se rassemblent autour d'une même doxa, d'une même théorie littéraire. L'explication est la même pour le terme de mouvement littéraire qui qualifie un groupe d'individus réunis autour d'une même doctrine.

Enfin, l'Oulipo ne peut être considéré comme une avant-garde car le groupe en refuse obstinément l'une des grandes caractéristiques, c'est-à-dire l'esthétique de la *tabula rasa*. En effet, l'Oulipo est un groupe cosmopolite qui ne rechigne pas à puiser son inspiration dans la littérature étrangère et dans la littérature antérieure (notamment grâce au fameux principe des plagiaires par anticipation). De plus, l'Oulipo défend une démarche collective où chacun a son rôle à jouer là où selon les oulipiens les avant-gardes n'ont été que des agrégats d'individus. Marcel Bénabou déclare même :

Rien à voir donc avec les quelques groupes qui ont pu se constituer en France depuis l'après-guerre, au gré des rencontres et en fonction d'affinités plus ou moins durables, tels que, disons, « les Hussards », « le Nouveau roman », « Tel Quel » ou « Change ». Une ou deux générations plus tard, ces groupes-là se révèlent n'avoir été que des nébuleuses, des agrégats d'individus, sans réel fonctionnement collectif, alors que ce type de fonctionnement est demeuré une des caractéristiques majeures de l'Oulipo<sup>6</sup>.

Après toutes ces réflexions, peut-on conclure que le terme de « groupe » est le plus adéquat ? Ce n'est pas si évident. Comme le souligne Cécile de Bary<sup>7</sup>, l'appellation de groupe littéraire ne semble *a priori* pas convenir non plus car elle ne prend pas en compte la diversité des personnes du groupe. En effet, à l'Oulipo, certains membres

---

<sup>6</sup> BÉNABOU (Marcel), « L'Oulipo et ses écrits textuels », dans *Oulipo*, catalogue de l'exposition « Oulipo, la littérature en jeu(x) », à la Bibliothèque de l' Arsenal (BnF), dir. Camille Bloomfield et Claire Lesage, Paris, Éditions de la BnF/Gallimard, 2014, pp. 136-141.

<sup>7</sup> BARY (Cécile de), « L'Oulipo est-il un groupe littéraire ? », dans *Formules. La revue des littératures à contraintes*, n°16 *Oulipo@50*, p. 75.

ne sont pas écrivains mais mathématiciens par exemple. Pourtant, il existe une littérature oulipienne (dont le modèle est l'œuvre de Georges Perec). C'est pourquoi, faute de mieux, c'est le terme de « groupe littéraire » qui est utilisé.

#### 4) « Ouvroir de littérature potentielle » ?

Cet étrange mot d'« ouvroir » n'est pas sans importance. Un ouvroir, c'est un « atelier, souvent à caractère confessionnel, où des personnes bénévoles effectuent des travaux d'aiguille pour des ornements d'église ou au profit d'une œuvre de bienfaisance, d'un hôpital ou de nécessiteux<sup>8</sup> ». L'étymologie quant à elle nous renvoie à un lieu où se réunissent des personnes pour travailler ensemble. Cela condense finalement assez bien la définition du projet oulipien. En effet, le groupe se réunit et lors des séances, crée ou redécouvre des contraintes ou formes fixes facilement utilisables pour tout écrivain. Le but est donc en quelque sorte de fournir des modèles textuels facilement appréhendables par tous.

De plus, par sa familiarité avec le verbe « œuvrer », l'appellation de l'Oulipo renvoie à la notion de travail, d'artisanat chère au groupe.

#### 5) Influences

Dès le début de son histoire, l'Oulipo se construit grâce à une triple référence.

La première est celle du Collège de 'Pataphysique. Fondé en décembre 1948, le collège de 'Pataphysique trouve son nom dans le titre de l'ouvrage d'Alfred Jarry : *Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (paru en 1911 de manière posthume). La 'Pataphysique est l'étude des solutions imaginaires. Cette science est celle qui contient toutes les autres et on trouve en réalité de la 'Pataphysique partout. Le Collège a découvert plusieurs grands noms de la littérature moderne : Eugène Ionesco, Boris Vian ou encore l'Oulipo. Le Collège de 'Pataphysique existe encore aujourd'hui et publie diverses revues. Raymond Queneau avait d'ailleurs été nommé satrape du Collège de 'Pataphysique en 1950. C'est le 22 décembre 1961 que l'appartenance de l'Oulipo au Collège de 'Pataphysique devient effective. L'Oulipo est rattaché à la sous-commission des Epiphanies et Ithyphanies, elle-même comprise dans la commission des

---

<sup>8</sup> CENTRE NATIONAL DES RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Ouvroir », [en ligne], URL : <https://cnrtl.fr/definition/ouvroir> (consulté le 26 janvier 2021 à 18h15).

Imprévisibles. Cependant, on observe qu'au fil des années, les relations entre le Collège et l'Oulipo se distendent peu à peu (sans doute au fil des diverses cooptations de membres venant de tous horizons, comme le suggère Paul Braffort). Le groupe oulipien a cependant hérité de nombreuses caractéristiques du Collège : clandestinité et secret du groupe (qui sera fort assouplie dans le cas de l'Oulipo), hermétisme du groupe, goût pour les rites, etc. Paul Fournel déclare ceci sur cette filiation :

Le Verbe est intimement potentiel (et par là ontogénétiqument pataphysique ou générateur de Solutions imaginaires) : c'est en cela qu'il est Dieu. Mais le temps des adorations est passé, celui de la science et de ses ambitieuses surenchères est venu. La divine potentialité du Verbe, malgré quelques fulgurations notables, est restée, quoique toujours prête à sourdre, latente et implicite. Il s'agit, et c'est ce qu'a signifié la création de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, de passer à l'explicite et mettre en œuvre ses pouvoirs<sup>9</sup>.

La deuxième influence du groupe est d'ordre mathématique.

Se comporter vis-à-vis du langage, comme s'il était mathématisable ; et le langage est, de plus, mathématisable dans une direction bien spécifiée. Le langage est manipulable par le mathématicien parce qu'il est arithmétisable. Il est donc discret (fragmentaire), non aléatoire (continu déguisé) sans taches topologiques, maîtrisable par morceaux. Quant aux rapports [...] de la mathématique et du langage [nous posons l'hypothèse de] la vraisemblance de deux conjectures :

1. L'arithmétique s'occupant du langage suscite des textes
2. Le langage produisant des textes suscite l'arithmétique<sup>10</sup>.

Cette influence mathématique est plus précisément celle de Nicolas Bourbaki. Nicolas Bourbaki est en fait le pseudonyme d'un groupe de mathématiciens français dont le premier ouvrage, *Éléments de mathématiques*, est édité en 1940<sup>11</sup>. Le groupe s'est cependant constitué un peu plus tôt, dans les années trente (probablement en 1934). Autour d'André Weil, le groupe s'organise en créant une vie fictive plausible au fameux Nicolas Bourbaki. Bourbaki est le nom d'un général de l'armée de Napoléon III qui s'est

---

<sup>9</sup> FOURNEL (Paul), « Le Collège de Pataphysique et l'Oulipo », dans OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1972, [cité dans LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Austral, 2006, p. 32].

<sup>10</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 47.

<sup>11</sup> « Matemátic@ del número : Nicolas Bourbaki », dans *Laberintos e infinitos*, Institut technologique autonome de Mexico, n°46, janvier-avril 2018, pp. 3-6.

retrouvé embourbé dans les Alpes. Le terme d' « armée de Bourbaki » est alors devenu synonyme d' « armée désorganisée ». Les membres du groupe provenaient en majorité de l'École Normale Supérieure de Paris. Ce groupe de mathématiciens est connu pour la rigueur et la qualité de son travail et a durablement influencé les méthodes et l'enseignement des mathématiques contemporaines. Les travaux de Bourbaki se concentrent sur l'axiomatique et ses conséquences sur la forme. Aujourd'hui, un séminaire Nicolas Bourbaki perdure à Paris. Selon Christelle Reggiani, l'influence bourbachique est finalement assez restreinte et ne sert que de base théorique.

L'impact du modèle bourbachique se réduit en somme à la théorie oulipienne : alors que le discours du théoricien reprend un modèle mathématique- notamment en faisant de la contrainte un outil heuristique-, la pratique de l'écrivain, et en particulier du poète, y échappe totalement. La mathématisation oulipienne de la littérature est séminale et instrumentale, les mathématiques étant vues comme un « réservoir de structures », jamais scripturale<sup>12</sup>.

Hervé Le Tellier est revenu sur l'aspect mathématique de la méthode oulipienne à l'occasion d'une interview très récente. Il y évoque comment la littérature et les mathématiques s'entremêlent dans le groupe et offre une vision plus actuelle de cet aspect :

Il y a, à l'Oulipo, des membres qui ne sont pas du tout mathématiciens. La plupart des travaux qu'on fait sont des travaux qui font appel, malgré tout, à des connexions entre littérature et mathématique qui sont assez élémentaires ; c'est-à-dire que quand on dit que la mathématique et littérature se rencontrent à l'Oulipo, c'est aussi parce qu'on a une vision de l'histoire de la littérature quasi étymologique, parce que le mot « compter » et le mot « raconter » ont la même origine. Et il est vrai que la quasi-totalité des textes qui nous sont parvenus nous sont parvenus parce qu'il y avait une arithmétique dans les textes eux-mêmes, arithmétique généralement de métrique<sup>13</sup>.

Enfin, la troisième influence majeure de l'Oulipo est celle du Surréalisme. À la différence des deux influences précédentes, le Surréalisme agit comme repoussoir en ce sens que le

---

<sup>12</sup> REGGIANI (Christelle), *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec- L'Oulipo*, Paris, Eurédit, 2013, p.61.

<sup>13</sup> Transcription d'un extrait de vidéo youtube : FOIRE DU LIVRE DE BRUXELLES, *Le détournement. Conversation entre Hervé Le Tellier et Clémentine Mélois*, vidéo publiée le 10 mai 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TzYyCV6aQIA> (consultée le 11/05/2021 à 11h30). L'extrait cité se trouve entre 12 :25 et 13 :02.

groupe oulipien se constitue en s'opposant fortement à l'avant-garde menée par André Breton. Raymond Queneau parle de sa rupture avec le surréalisme en ces termes dans un entretien accordé à Georges Ribemont-Dessaignes:

J'ai connu Breton par l'intermédiaire de Pierre Naville que j'avais rencontré à la Sorbonne. C'était tout de suite après la publication du *Manifeste*, pendant l'hiver 24-25. J'ai fréquenté la Centrale Surréaliste. Après sa fermeture, je n'ai vu le groupe que d'une façon intermittente, je n'étais pas une recrue bien intéressante, et puis j'étais excessivement timide. [...] [J]e m'étais rapidement agrégé à ce qu'on appelait la rue du Château, c'est-à-dire le sous-groupe formé par Prévert, Tanguy et Marcel Duhamel. [...] Comme la plupart des dissidents du groupe, je me suis fâché avec Breton pour des raisons strictement personnelles et non pour des raisons idéologiques. [...] J'ai d'abord eu une réaction violente [par rapport à la fin de sa période surréaliste], une détestation passionnée, je n'ai commencé à m'en débarrasser qu'en écrivant un roman qui s'appelle *Odile* et où d'ailleurs il n'est question que de ça. [...] Maintenant, je reconnais l'importance du surréalisme, pour les autres comme pour moi-même, l'importance de son influence, tant en profondeur qu'en étendue. Et je ne m'en affecte plus<sup>14</sup>.

Jacques Bens, membre de l'Oulipo qui a consacré une biographie à Raymond Queneau, pense que le surréalisme a influencé de manière négative et non de manière positive l'œuvre de Raymond Queneau (à la façon d'un repoussoir). Selon lui, l'expérience surréaliste a permis à Queneau d'identifier les problèmes de la littérature, de les préciser sans pour autant y apporter une solution quelconque. Jacques Bens évoque également la destruction langagière du mouvement surréaliste, aspect qui ne pouvait convenir à un Queneau soucieux de revitaliser la langue française<sup>15</sup>.

### 5.1) Avant et ailleurs

L'Oulipo ne renie pas les influences qui le façonnent. Il crée d'ailleurs une dénomination pour ces écrivains qui ont en quelque sorte devancé le projet du groupe, « les plagiaires par anticipation ». Cette appellation assez ironique correspond finalement bien à la « théorie » oulipienne qui ne conçoit « pas d'œuvre oulipienne avant l'Oulipo ». Ces plagiaires par anticipation, nous les retrouvons dans toute la tradition littéraire. Les

---

<sup>14</sup> « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans QUENEAU (Raymond), *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Folio Essais, 1994 [1965], pp. 35-46.

<sup>15</sup> BENS (Jacques), *Queneau*, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962, p. 52.

Grands Rhétoriciens sont peut-être les plagiaires par anticipation les plus connus - n'oublions pas que le colloque au cours duquel est né l'Oulipo pastichait le titre du célèbre ouvrage de Joachim du Bellay, « Défense et illustration de la langue française ». La Pléiade est également citée parmi ces fameux plagiaires par anticipation. Les troubadours et la littérature du Moyen Age sont un vrai puits d'inspiration pour Jacques Roubaud. Notons que les emprunts de l'Oulipo ne se limitent pas aux périodes antérieures mais aussi aux différents lieux littéraires hors des frontières françaises, comme en témoigne l'un des plus célèbres plagiaires par anticipation, Lewis Carroll. Un autre nom à citer est celui de Raymond Roussel, auteur de *Locus Solus* et des *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Cet écrivain a en effet grandement influencé les oulipiens et surtout l'écriture de Georges Perec.

Parmi ces plagiaires par anticipation, une place doit également être réservée à Guillaume Apollinaire. Raymond Queneau a été tellement influencé par l'œuvre d'Apollinaire<sup>16</sup> qu'il décida de mentionner plusieurs de ses ouvrages dans *Pour une bibliothèque idéale*<sup>17</sup>, livre où figurent les œuvres à lire absolument selon lui. Anne- Sophie Borjes va encore plus loin en affirmant que le projet oulipien dans sa totalité découle de l'influence d'Apollinaire sur Raymond Queneau. Elle relève chez Apollinaire le goût pour l'expérimentation et le recours aux machines, deux pierres angulaires du projet oulipien.

## 6) L'Oulipo aujourd'hui

L'Oulipo est toujours bien actif aujourd'hui. Son président actuel est Hervé Le Tellier (qui a pris la suite de Paul Fournel en 2019) et Marcel Bénabou en est le secrétaire définitivement provisoire (depuis 1971). L'Oulipo se réunit toujours un jeudi par mois, réunion durant laquelle ils abordent un thème préétabli. L'Oulipo contemporain a aussi comme particularité le fait d'avoir permis la création des nombreuses « succursales », les OuXPo, comme l'OuBaPo (ouvroir de bande dessinée potentielle, fondé en 1992) ou l'OuPeinPo (ouvroir de peinture potentielle, fondé en 1980) par exemple. L'Oulipo d'aujourd'hui se distingue également de son ancêtre par son éloignement du collège de 'Pataphysique bien qu'il ne s'en détache pas totalement (en 2011, ils ont par exemple

---

<sup>16</sup> BORJES (Anne-Sophie), *Des chiffres et des mètres. La versification de Raymond Queneau*, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques », Paris, 2020, p. 28.

<sup>17</sup> QUENEAU (Raymond), *Pour une bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, 1956. Cet ouvrage réunit les réponses de divers auteurs à la question « Quelles œuvres faut-il avoir dans sa bibliothèque ? ».

tenu une réunion sur Boris Vian, célèbre pataphysicien). Dominique Moncond'huy<sup>18</sup> remarque qu'il y a une inflexion des pratiques du groupe chez les oulipiens de la génération des années 1990. En effet, selon lui, le groupe va alors se tourner vers une plus grande performativité, notamment par le biais de l'émission radiophonique « Des papous dans la tête », diffusée sur France Culture et à laquelle ont participé Hervé Le Tellier et Jacques Jouet. Dans un article de 2001<sup>19</sup>, Paul Fournel, lui, insiste sur l'importance des ateliers de l'Oulipo (ateliers qui voyagent pour toucher le plus grand public). La vocation de ces ateliers est de montrer aux participants que la littérature est possible *ici et maintenant*, c'est-à-dire que la contrainte peut permettre d'écrire une œuvre alors que le manque de règles confronte à l'angoisse de la page blanche.

L'Oulipo se partage entre activités publiques et activités collectives réalisées à huis-clos. Les membres viennent de tous horizons, hors des frontières françaises. Ils ont également des parcours professionnels assez divers comme Clémentine Mélois (cooptée en 2017, elle est actuellement la dernière à être entrée dans le groupe) qui est artiste-plasticienne en plus de son activité d'écriture. Les travaux individuels constituent néanmoins la majorité des écrits oulipiens. Aucun des travaux oulipiens n'est vraiment dirigé, Clémentine Mélois déclare d'ailleurs :

Pour dire un mot du moment où j'ai été cooptée, en 2017 : j'étais très surprise très heureuse mais très inquiète aussi au début parce que j'ai pensé que ça pouvait vouloir dire qu'il y allait avoir des obligations. [...] Et donc, en fait, il n'y a aucune obligation quand on rentre à l'Oulipo. C'est un groupe de travail. Chacun y fait ce qu'il veut. [...] Chacun fait ce qu'il veut à sa façon. [...] Il y a des générations différentes [...] Certains sont poètes, d'autres sont prosateurs, il y a des plasticiens<sup>20</sup>...

---

<sup>18</sup> MONCOND'HUY (Dominique), « L'Oulipo entre plaisir immédiat et illisibilité », dans *Formules. Le magazine des littératures à contraintes*, n°16, *op. cit.*, p. 207.

<sup>19</sup> FOURNEL (Paul), « Les ateliers de l'Oulipo : écrire ici et maintenant », dans *Le Magazine littéraire*, n° 368, 1/05/2001, p.26.

<sup>20</sup> Transcription d'un extrait de la vidéo youtube : FOIRE DU LIVRE DE BRUXELLES, *Le détournement. Conversation entre Hervé Le Tellier et Clémentine Mélois*, vidéo postée le 10 mai 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TzYyCV6aQIA> (consultée le 11 mai 2021 à 10h 50). L'extrait transcrit se trouve entre 11 :00 et 12 :03.

## Chapitre 2 : Esthétique et idéologie de l'Oulipo

### 1) Une « esthétique » ?

Existe-t-il alors une approche oulipienne de l'esthétique ? Une esthétique oulipienne ? Quitte à décevoir, affirmons-le : sous cette formulation brutale, certainement pas. Le groupe est lié par un refus commun, celui du hasard, et non par une quelconque théorie du beau. La désignation de « chef-d'œuvre oulipien » vient couronner non la dimension esthétique d'une œuvre (il n'y a pas de jury oulipien, ce qui n'interdit certes nulle appréciation subjective des textes), mais sa capacité à explorer des « contraintes », sa virtuosité dans leur traitement et parfois dans leur contournement<sup>21</sup>.

Une des caractéristiques principales de l'Oulipo est ce refus du hasard, hasard qu'avait d'ailleurs expérimenté Raymond Queneau lors de son passage dans l'avant-garde surréaliste. En effet, dans la perspective d'une littérature à contraintes, l'auteur est vu comme un inventeur puis comme un artisan. Le hasard n'a donc pas sa place puisque c'est lui qui crée son œuvre de bout en bout (la notion d' « inspiration » n'a pas cours dans la théorie oulipienne). Dès lors, rien n'importe plus que la mise en œuvre des contraintes. Cependant, il ne faut pas aller trop vite en besogne et arguer que l'Oulipo fait fi des valeurs esthétiques. Ce n'est pas le cas puisque l'Oulipo reconnaît qu'il existe de véritables chefs-d'œuvre oulipiens. C'est ici une des premières contradictions de la théorie oulipienne : visant avant tout la cohérence entre la production et les contraintes choisies, elle met en seconde place la valeur esthétique.

Hervé Le Tellier utilise l'expression d' « esthétique de la complicité » pour qualifier le projet oulipien. En réalité, le lecteur a une place primordiale dans la théorie oulipienne. Il doit pouvoir « jouer » avec l'auteur. Le plaisir esthétique du livre oulipien réside dans la reconnaissance des contraintes mises en œuvre. L'esthétique oulipienne repose donc sur le jeu avec le lecteur, à qui on dévoile ou à qui on cache les ficelles de l'œuvre qu'il a sous les yeux.

---

<sup>21</sup> LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Austral, 2006, p. 69.

Dans *La Littérature potentielle*, François Le Lionnais esquisse le projet d'une esthétique oulipienne qui, en se basant sur la prouesse ou l'acrobatie littéraire, pourrait tout de même être qualifiée de littéraire :

La majorité des écrivains et des lisants estime (ou affecte d'estimer), que des structures extrêmement contraignantes, comme l'acrostiche, la contrepèterie, le lipogramme, le palindrome ou l'holorime (pour ne citer que cinq d'entre elles qui ont reçu des noms), ne ressortissent que de l'acrobatie et ne méritent qu'une moue amusée car elles n'auraient aucune chance de contribuer à engendrer des œuvres valables. Aucune chance ? Voire. C'est un peu trop vite faire fi de la valeur exemplaire de toute acrobatie. Le seul fait de battre un record dans l'une de ces structures excessives peut suffire à justifier l'œuvre, l'émotion qui se dégage du sens de son contenu constituant un mérite qui n'est certes pas à dédaigner mais qui reste secondaire<sup>22</sup>.

### 1.1) Communauté et intimité

Premièrement, l'Oulipo est un groupe littéraire particulier en ce sens qu'il a pour vocation de créer des procédés plus que des œuvres. Noël Arnaud n'hésite d'ailleurs pas à qualifier l'ouvrage d'« institution publique ». C'est pour cela que la notion de communauté est très importante à l'Oulipo. En effet, les réunions tiennent une place très importante dans le fonctionnement du groupe et l'avis de chacun est pris en compte à chaque fois. Camille Bloomfield<sup>23</sup> qualifie leur fonctionnement de « démocratique ». Elle décrit d'ailleurs la présidence de l'Oulipo comme un titre plus honorifique que hiérarchique. À l'Oulipo, les rapports se veulent égalitaires. Le principe d'unanimité valable pour la cooptation d'un nouveau membre est un point essentiel du collectivisme du groupe. À la fin de son article, Camille Bloomfield ajoute cependant un bémol à l'écriture collective des oulipiens. Les ouvrages affublés de la signature « Oulipo » ne semblent être en réalité que des collations de textes écrits par les différents membres du groupe, ces textes sont d'ailleurs à chaque fois signés des initiales de leur auteur. Cela signifie bien que l'écriture n'est pas réellement collective mais plutôt une somme des productions individuelles. C'est sur ce point qu'apparaît un nouveau paradoxe. Alors qu'ils prônent la multiplicité en réunion,

---

<sup>22</sup> LE LIONNAIS (François), « Le second manifeste », dans OULIPO, *La littérature potentielle*, Gallimard, NRF, 1973, pp. 24-25.

<sup>23</sup> BLOOMFIELD (Camille), « Une écriture réellement collaborative ? Incidences génétiques du fonctionnement démocratique de l'Oulipo », dans *Genesis*, n°41 « Créer à plusieurs mains », 2015, pp. 119-130.

les auteurs oulipiens sont aussi fortement attirés par des atmosphères plus intimes. Cela se remarque à plusieurs égards. La difficulté de devenir membre de l'ouvroir est déjà assez manifeste : conditions de cooptation assez sévères, ... Ensuite, Raymond Queneau a toujours souhaité que l'Oulipo reste « clandestin ». De plus, nous voyons l'expression de ce goût pour l'intimité dans les productions des oulipiens : l'exemple le plus marquant est sans doute celui de Georges Perec et de ses œuvres qui pourraient tout à fait être lues de manière biographique (*La Disparition* ne traite-t-elle finalement pas du génocide de la Shoah ?). Cet aspect se retrouve également dans la poésie oulipienne, comme nous le montrerons dans nos différentes analyses.

## 1.2) Auteur et lecteur

Christelle Reggiani postule que l'écriture oulipienne est un processus biphasique. Selon elle, il y a deux pôles auctoriaux dans les compositions oulipiennes : l'inventeur (qui établit la structure ou la contrainte à suivre) et le scripteur (qui écrit en suivant les règles). La production oulipienne est dès lors vue comme un « art biphasique instable ».

Le texte contraint, en tant qu'il se donne à lire comme une œuvre en deux phases [celle de l'invention et celle de l'écriture], est d'abord caractérisé par un éclatement, c'est-à-dire un affaiblissement de sa garantie auctoriale. Or, ce type de texte peut s'afficher explicitement comme tel. En exhibant les spécificités de sa production, notamment par le recours massif au métatextuel, il invite à une lecture active : il apparaît comme un texte manipulable, susceptible d'être retraduit, reconstruit<sup>24</sup>.

Dans la citation ci-dessus, nous rencontrons un nouveau pôle tout à fait déterminant dans la production oulipienne : le lecteur. Tout d'abord, la question de la portée didactique des travaux est -nous l'avons déjà abordée- tout à fait centrale dans l'idéologie oulipienne. Ainsi, le texte produit par l'auteur oulipien se présente plus comme une version possible de composition à partir de telle ou telle contrainte. Cette manière de présenter les choses laisse au lecteur une grande place, puisqu'il peut lui-même écrire à la suite de l'écrivain et tenter de « faire mieux ». Christelle Reggiani rapproche ce fonctionnement du principe de *correctio* utilisé dans le domaine de la rhétorique. Le lecteur est parfois même considéré comme un co-auteur à part entière (dans les textes en arbre<sup>25</sup> par exemple).

---

<sup>24</sup> REGGIANI (Christelle), *op. cit.*, p. 117.

<sup>25</sup> Les textes en arbre sont des textes qui suivent la forme de graphes mathématiques et où le lecteur rencontre des bifurcations qu'il est invité à suivre. Ainsi, le récit final produit diffère selon les lecteurs.

Nous assistons donc à une littérature qui prend totalement conscience du lecteur et qui l'inclut dès le processus d'écriture<sup>26</sup>. Hervé Le Tellier pense que l'esthétique oulipienne est une esthétique de la « complicité » et place ainsi le lecteur au centre de la démarche créatrice. Il n'hésite d'ailleurs pas à distinguer un lecteur « classique » et un lecteur qu'il nomme « lecteur oulipien » :

À l'auteur oulipien, de l'autre côté du miroir du texte, correspond un « lecteur oulipien », guère plus tangible, mais dont la construction « par l'auteur » est plus implicite, par ce qui est exigé de lui par l'auteur, et par le texte lui-même. Car si lire est un effort consenti, lire un texte contraint peut en exiger un supplémentaire. C'est pourquoi il faut réaffirmer une fois de plus qu'il y a, derrière tout texte oulipien, le regard d'un lecteur lui-même peu ou prou oulipien<sup>27</sup>.

Ensuite, de nombreux exemples nous montrent des oulipiens jouant avec leurs lecteurs. Ainsi, la pratique d'explicitation ou de dissimulation de la contrainte utilisée est-elle particulièrement révélatrice de ce jeu avec le lecteur.

Nous nous rappellerons que le premier postulat de la potentialité c'est le secret, le dessous des apparences et l'encouragement à la découverte. Rien ne nous empêche alors de décider qu'il y aura *littérature potentielle* si l'on dispose à la fois d'une œuvre résistante et d'un explorateur [...]. La littérature potentielle serait donc celle qui attend un lecteur, qui l'espère, qui a besoin de lui pour se réaliser pleinement<sup>28</sup>.

Dominique Moncond'huy pense que cette esthétique de la dissimulation de la contrainte entraîne la rupture de la complicité entre lecteur et auteur. Selon lui, le lecteur est manipulé par l'auteur oulipien qui lui cache la « règle du jeu » ou qui lui permet de voir une contrainte pour mieux en cacher une autre. De cette position inconfortable pour le lecteur, Dominique Moncond'huy voit jaillir deux postures possibles : soit le lecteur reste cantonné à une lecture naïve (Moncond'huy la nomme « lecture immédiate ») de l'œuvre et ne tente pas de déceler les contraintes ; soit il tente de décrypter le fonctionnement du texte (il s'agit alors d'une lecture « rationnelle »).

---

<sup>26</sup> Nous pensons notamment à l'incipit célèbre d'Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

<sup>27</sup> LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Austral, p. 66.

<sup>28</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 24.

Enfin, après avoir traité du pôle du lecteur et de ses implications sur la composition d'une œuvre, attardons-nous un peu plus maintenant sur l'auteur oulipien. La figure de l'auteur oulipien est en effet problématique puisqu'elle met en lumière divers paradoxes.

Un des paradoxes de l'auteur oulipien est précisément l'effacement de l'auteur (dans son pôle créateur) au profit de la machine. C'est désormais assez connu : les oulipiens cherchaient à produire des œuvres limites où une machine à laquelle on aurait dicté des contraintes établirait une œuvre oulipienne. Christelle Reggiani explique dans son ouvrage que le rapport qu'entretiennent la machine et l'auteur oulipien sont tout à fait contradictoires. La machine effraie autant qu'elle fascine. En effet, elle permet une automatisation plus poussée et le développement rapide de contrainte ; mais effraie de par son interdiction de la subjectivité (qui, bien que dissimulée, est repérable dans les œuvres oulipiennes- c'est d'ailleurs tout l'enjeu de notre travail). Dans son article<sup>29</sup>, Jean- Jacques Thomas défend l'idée que ce rapport ambigu avec la machine se voit dans de nombreuses préfaces oulipiennes. Jean-François Puff, quant à lui, estime que ce pôle de l'auteur est tout à fait paradoxal dans le cas oulipien. En effet, la notion de contrainte tend parfois à l'absence d'intentionnalité de l'auteur. Ceci est véritablement paradoxal en regard aux divers chefs d'œuvre de la littérature oulipienne qu'on ne peut pas vraiment imputer à une simple mise en œuvre de contraintes. Jean-François Puff propose alors de distinguer deux types d'auteurs : l'auteur faisant partie de l'Oulipo et qui applique les contraintes de manière rigoureuse et l'auteur oulipien. Cet auteur oulipien, c'est précisément celui qui utilise le *clinamen* dans ses œuvres, *clinamen* que Jean-François Puff définit comme un retour partiel de l'intentionnalité dans le processus de composition d'une œuvre<sup>30</sup>.

### 1.2.1 Une certaine influence de Roland Barthes ?

Cette conception assez originale de l'auteur ne va pas sans rappeler les travaux de Roland Barthes. En effet, Roland Barthes a considérablement influencé le milieu littéraire français et Raymond Queneau était un lecteur des théories du philosophe. L'effacement de l'auteur dans les œuvres limites de l'Oulipo fait étonnamment écho au principe de la

---

<sup>29</sup> THOMAS (Jean-Jacques), « Machines formelles : sur l'Oulipo », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 26, n°4 « Machines in texts, texts as machines », The Johns Hopkins University Press, hiver 1986, pp.71-86.

<sup>30</sup> PUFF (Jean-François), « La contrainte et la règle », dans *Poétique*, Le Seuil, n°140, 2004/4, pp. 455-465, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-455.htm> (consulté le 19 février 2021 à 10h10).

« mort de l'auteur », sujet d'un article de Roland Barthes en 1968. De plus, la distinction oulipienne entre l'artisan (la personne qui établit les contraintes) et l'écrivain (celui qui écrit en suivant les règles fixées) peut peut-être renvoyer à la dualité entre écrivain et écrivain proposée par Roland Barthes dans un article de 1960. Si les deux notions ne se recoupent pas totalement, nous pouvons percevoir certaines similitudes. Chez Roland Barthes, l'écrivain est l'artisan, celui qui crée une œuvre. Cette figure est grandement idéalisée, tout comme l'étape d'élaboration de la contrainte est mise en valeur par l'Oulipo. L'écrivain, en revanche, est une figure dévalorisée par Roland Barthes, c'est celui « qui écrit sans écrire ». Nous rencontrons le même raisonnement chez les oulipiens, eux pour qui l'application des contraintes semble plus importante que la valeur esthétique d'une œuvre. Pourtant, une différence notable est à remarquer : alors que chez Roland Barthes, « écrivain » et « écrivain » sont deux personnes différentes, à l'Oulipo ces deux figures se réunissent en une seule personne, impliquant de ce fait la dévalorisation d'un des pôles de la figure de l'auteur.

La spécificité de l'auteur oulipien, c'est aussi le refus du mythe de l'inspiration (soit divine soit dictée par le subconscient de l'auteur). Raymond Queneau n'hésite d'ailleurs pas à qualifier celle-ci de véritable esclavage pour l'écrivain<sup>31</sup>.

En contraste avec l'enlèvement vaudevillesque des avant-gardes auto-proclamées des années 60 et 70 et leurs mots d'ordre marqués par un dilettantisme joueur, faire l'apologie du « métier » d'écrivain dans sa matérialité quotidienne la plus exigeante assure à l'Oulipo une créance justifiée, un lectorat mérité et des disciples de plus en plus nombreux. Qui ne connaît la *douleur du texte* ne saura jamais écrire. « C'est en écrivant que l'on devient écrivain » prophétisait déjà Queneau et, plus récemment, G. Perec, dans *Oulipo : la littérature potentielle*, se désole : « L'histoire littéraire, écrit-il, semble ignorer l'écriture comme pratique, comme travail » (p.79)<sup>32</sup>.

Jan Baetens<sup>33</sup> n'hésite d'ailleurs pas à qualifier ce refus de s'inscrire dans la tradition de l'écrivain inspiré, d'*écriture* au sens barthésien du terme, c'est-à-dire une réflexion

---

<sup>31</sup> QUENEAU (Raymond), *Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 94 [cité par : DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p.48]

<sup>32</sup> THOMAS (Jean-Jacques), *op. cit.*, p. 74.

<sup>33</sup> BAETENS (Jan), *L'Éthique de la contrainte (essai sur la poésie moderne)*, Louvain, Uitgeverij Leuven, 1995, p. 15.

de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume. Cette question de l'inspiration est très importante au regard de notre travail et nous y reviendrons lorsqu'il sera question de lyrisme.

Les points d'achoppement entre les théories barthésiennes et oulipiennes ne s'arrêtent pas là. Nous pourrions également aborder le refus de toute politisation de l'Oulipo en lien avec l'échec de la littérature engagée décrite par Barthes.

Enfin, il convient de s'attarder sur la notion d' « écriture blanche » fondée par Roland Barthes. Celle-ci a parfois été employée pour qualifier l'écriture de Georges Perec. L'écriture blanche telle que définie par Barthes est neutre, transparente, c'est un style de l'absence. La notion se confond quelque peu avec celle de « degré zéro de l'écriture » qui donne son nom à l'essai dont est issu ce point théorique. Ce n'est pas un hasard si l'œuvre de Georges Perec se fonde sur l'absence, absence d'identité qui fonde tous les avatars du manque que l'on rencontrera dans son œuvre. Selon Maryline Heck, qui consacre un article<sup>34</sup> à ce sujet, l'œuvre de Perec dans laquelle transparaît le plus cette écriture blanche est *Espèces d'espaces*.

## 2) Position face au langage

Le langage est un objet concret. On peut donc opérer sur lui comme sur les autres objets de science. Le langage (littéraire) ne manipule pas, comme on le croit encore, des notions, il manie des objets verbaux et peut-être même, pour la poésie (mais peut-on faire une différence entre poésie et littérature ?) des objets sonores<sup>35</sup>.

L'Oulipo a une position particulière face à la langue française. Le groupe aime jouer avec elle et explorer de nouvelles possibilités linguistiques. Dans cette optique, les oulipiens n'hésitent pas à emprunter des mots dans des langues étrangères. Ils considèrent qu' « aucune langue n'est étrangère (donc toutes le sont)<sup>36</sup> ». Le rapport avec les langues étrangères peut parfois relever de la fusion, notamment dans l'écriture

---

<sup>34</sup> HECK (Maryline), « L'écriture blanche de Georges Perec », dans *Georges Perec artisan de la langue*, dir. MONTÉMONT (Véronique) et REGGIANI (Christelle), Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes et Langue », 2012, pp.91-102.

<sup>35</sup> LESCURE (Jean), « Petite histoire de l'Oulipo », dans Oulipo, *La littérature potentielle*, op. cit., p. 34.

<sup>36</sup> LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p.95.

d'Oskar Pastior qui fut le premier à explorer cela dans sa « sextine polyglotte ». Jacques Jouet s'est également prêté à l'exercice plusieurs fois.

En dehors de ces emprunts, les oulipiens innove dans leur propre langue. On constatera tout d'abord un certain intérêt pour le son de la langue. Le meilleur exemple de cela est sans doute le néo-français prôné par Raymond Queneau. Les oulipiens aiment aussi les fusions syntagmatiques ou encore les créations pures de nouvelles unités de langue. Les modèles métriques ne sont pas en reste puisque les oulipiens jouent à s'en détacher ou à s'en rapprocher de façon ironique.

La langue est un terrain d'expérimentation. Ainsi, les oulipiens n'hésitent pas à jouer avec elle, à la déconstruire et à y insérer volontairement des fautes grammaticales et orthographiques qui donnent une signification nouvelle à leur propos. Tout ceci pourrait bien être résumé par les premiers vers du poème *Pour un art poétique* de Raymond Queneau : « Prenez un mot, prenez-en deux/ Faites cuire comme des œufs<sup>37</sup> ».

### 3) Oulipo et littérature

[...] L'histoire littéraire semble délibérément ignorer l'écriture comme pratique, comme travail [...] les œuvres qu[e les contraintes] suscitent n'ont pas le droit au statut d'œuvres : enfermées [...] dans leur prouesse et leur habileté, elles demeurent des monstres *paralittéraires* justiciables seulement d'une symptomatologie dont l'énumération et le classement ordonnent un dictionnaire de la folie littéraire<sup>38</sup>.

Bien que cette citation de Georges Perec semble peut-être un peu excessive (l'Oulipo est tout de même considéré comme un groupe littéraire et non paralittéraire), il convient de dire que la littérarité des œuvres à contraintes n'est pas toujours évidente. Dans *Rhétoriques de la contrainte*, Christelle Reggiani soulignait déjà l'incertitude de la littérarité des œuvres « limites » de l'Oulipo. En effet, pour elle, dans certains cas, le texte va « trop loin » et en perd presque son caractère littéraire. Ce serait le cas des *Cent mille milliards de poèmes*, œuvre qui remet totalement en cause l'autorité du texte et son

---

<sup>37</sup> Le poème est extrait du livre *Le Chien à la mandoline* (Gallimard, 1965). Il avait déjà été publié dans le recueil *L'Instant fatal* (Gallimard, 1948).

<sup>38</sup> PEREC (Georges), « Histoire du lipogramme », dans *La littérature potentielle*, Gallimard, Folio essais, p. 79.

caractère figé en permettant au lecteur de former 10<sup>14</sup> poèmes échappant totalement au contrôle de leur auteur<sup>39</sup>. Cependant, dans tous les cas de figure, il persiste un minimum d'intentionnalité de l'auteur. C'est pourquoi Christelle Reggiani soutient qu'il faut considérer les textes oulipiens (et même les œuvres dites « à la limite ») comme des œuvres littéraires. Elle compare ces « prototypes » littéraires à la révolution artistique des œuvres de Marcel Duchamp (bien qu'elle précise que les oulipiens ne font pas preuve de la radicalité de celui-ci) :

Si l'on veut repenser le rapport de l'écriture contrainte à la révolution duchampienne, on constate que, si la redéfinition conceptuelle de l'art fonctionne bien à la fois comme un modèle et un interprétant, avant tout par l'éviction du travail qu'elle implique, les Oulipiens eurent toutefois rarement la radicalité de Duchamp. La plupart du temps, l'écriture contrainte tend vers le modèle institutionnel sans y ressortir totalement. En d'autres termes : les Oulipiens ne parviennent que de manière tout à fait exceptionnelle à faire vraiment l'économie du travail du texte<sup>40</sup>.

Pourtant, même si les œuvres oulipiennes doivent être reconnues comme des œuvres littéraires, la question de la littérarité reste en suspens : avec quels mots doit-on qualifier les divers processus et contraintes oulipiens formulés par un groupe dont la vocation est de créer des contraintes réutilisables ? La question mériterait de plus larges réflexions mais nous nous contenterons de considérer les productions achevées de l'Oulipo comme des œuvres littéraires dans le cadre de notre travail.

#### 4) Littérature à contraintes, littérature expérimentale et littérature potentielle

Toute œuvre est forcément écrite en suivant des contraintes plus ou moins strictes (orthographe, grammaire, choix d'un code graphique compris de tous, ...). Par définition, la littérature est donc contrainte. C'est pourquoi parler de « littérature à contrainte » ne peut suffire pour évoquer la littérature oulipienne. De plus, au cours de l'histoire littéraire, de nombreuses écoles ou mouvances ont pu s'atteler à écrire des œuvres en se donnant des contraintes diverses. C'est par exemple le cas des Grands Rhétoriciens, auteurs qui

---

<sup>39</sup> Chaque vers est écrit sur une bandelette séparée. Le lecteur peut donc combiner les différents vers à sa guise pour créer de nouveaux poèmes auxquels l'auteur n'avait pas songé.

<sup>40</sup> REGGIANI (Christelle), *op. cit.*, p.175.

influencent profondément la démarche oulipienne et ses méthodes. Dès lors, quelle différence y a-t-il entre la Grande Rhétorique et l'Oulipo ? Jacques Roubaud donne la réponse suivante :

La comparaison avec la Grande Rhétorique nous indique aussitôt une des tâches primordiales de l'auteur oulipien : ne pas écrire seulement des textes et des œuvres « sous contraintes » ; faire de ces textes, de ces « œuvres », un *chef-d'œuvre fabriqué* où ils prennent place, en une architecture de contraintes oulipiennes elles-mêmes oulipiennement agencées<sup>41</sup>.

Il poursuit ensuite en affirmant qu'en appliquant strictement ces conditions, seul Georges Perec est véritablement un auteur oulipien. *La Disparition* serait même le seul exemple de livre tout à fait oulipien. Nous voyons donc en quoi l'appellation de « littérature à contrainte » est nettement insuffisante pour qualifier la littérature oulipienne.

Pour ce qui est de la différence entre littérature potentielle et littérature expérimentale, Raymond Queneau note, dans *Bâtons, chiffres et lettres*, que la littérature oulipienne n'est pas expérimentale ou aléatoire comme l'était la littérature pratiquée par le groupe de Max Bense à Stuttgart par exemple<sup>42</sup>. Hervé Le Tellier<sup>43</sup> place cette caractéristique de potentialité partiellement dans la lignée de l'*Institution oratoire* de Quintilien : en effet, dans le premier livre, Quintilien parle des mathématiques comme d'un instrument pour la potentialité et les lie à la rhétorique. Le Tellier poursuit ensuite en expliquant que la littérature oulipienne est potentielle car elle est une littérature en puissance, une littérature qui vise à devenir littérature. De plus, le concept de combinatoire (très présent dans la théorie oulipienne) s'insère mieux dans la potentialité que dans l'expérimentation.

La littérature pratiquée par l'Oulipo peut dès lors être qualifiée de « littérature potentielle » et ce pour plusieurs raisons. Premièrement, les œuvres oulipiennes sont bien sûr écrites selon des contraintes. Pourtant, le terme de « littérature à contrainte » ne semble pas adéquat puisqu'il ne rend pas forcément compte de contraintes plus complexes ou de contraintes plus structurales (qui régissent à la fois le contenu et l'organisation du

---

<sup>41</sup> ROUBAUD (Jacques), « L'auteur oulipien », dans *L'auteur et le manuscrit*, éd. Contat (Michel), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991, pp. 87-88.

<sup>42</sup> QUENEAU (Raymond), *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, pp. 297-301.

<sup>43</sup> LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Austral, 2006, pp.22-23.

texte, comme dans *La Vie mode d'emploi*<sup>44</sup>). Ensuite, le terme de littérature expérimentale est plus difficile à mettre hors-jeu, sachant que l'Oulipo avait d'abord pris le nom de Sélitex. Il semble pourtant que nous pouvons exclure ce terme du projet oulipien car il donne l'impression d'une littérature qui se cherche par essais-erreurs, produisant ainsi des œuvres « expérimentales » mais non considérées comme de la véritable littérature. C'est pourquoi, tout au long de ce travail, nous adopterons la dénomination « littérature potentielle » qui semble mieux convenir au projet oulipien.

### 5) L'Oulipo, héritier du classicisme ?

Au premier abord, on a souvent de l'Oulipo une image très moderne (emploi d'outils informatiques, pratiques qui contrastent totalement avec leurs contemporains...). Cependant, en se penchant un peu plus sur le fonctionnement du groupe, on découvre une esthétique fondée sur la tradition, voire néo-classique. C'est cette idée que défend Daniela Tononi dans son article « L'Oulipo ou la *Nouvelle Vague* du classicisme<sup>45</sup> ». Par plusieurs aspects, nous pourrions rapprocher les productions oulipiennes de l'esthétique classique. Le lien entre ces deux manières d'envisager la littérature n'est en effet pas si ténu. Premièrement, l'Oulipo et le classicisme des Grands Rhétoriciens partagent la même étape de l'*inventio* dans leurs pratiques textuelles, c'est-à-dire qu'ils se fixent des règles avant d'entamer le processus d'écriture. L'écriture est en fait biphasique et comprend une étape d'*inventio* et une étape d'écriture à proprement parler. L'attrait pour les formes fixes et la mesure les rapproche également. De plus, les oulipiens ne connaissent pas le regard destructeur que portent les avant-gardistes sur la tradition littéraire. Ils souhaitent au contraire l'inclure dans leurs pratiques et la réévaluer. La volonté d'un procédé anti-hasard qui refuserait le mythe de l'inspiration littéraire peut aussi être considérée comme une pratique classique. L'Oulipo rompt avec le mythe romantique qui tenait le haut du pavé depuis longtemps pour se tourner vers une conception de l'auteur-artisan telle que Malherbe et d'autres l'envisageaient. Certains envisagent même une similarité entre Raymond Queneau et Malherbe comme en témoigne ce court texte de Jacques Jouet :

---

<sup>44</sup> PEREC (Georges), *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le livre de poche, 1980 [1978]

<sup>45</sup> TONONI (Daniela), « L'Oulipo ou la *Nouvelle Vague* du classicisme », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 25, 2010, pp. 279-291.

Si Queneau, comme j’entendis Claude Debon l’établir avec brio, est égal à Malherbe, à cause de la chaîne lexicale, qu’on peut extraire de certains poèmes, Queneau-chien et quenotte-chien et dent-chiendent-mauvaise herbe-malherbe (nom commun)-Malherbe, on comprend mieux pourquoi Queneau ne perd jamais une occasion de rendre hommage à Boileau qui lança, on le sait, l’ « Enfin Malherbe vint » qu’il faut alors comprendre comme un « Enfin Queneau vint » pour dire des choses inédites en notre langue<sup>46</sup>.

Cette citation empreinte d’humour laisse supposer que la parenté entre les œuvres de Queneau et celles des Classiques avait déjà été établie.

### **Chapitre 3 : La contrainte**

#### **1) Définition**

Dans le premier chapitre de son ouvrage, Jan Baetens donne une définition tout à fait intéressante de la contrainte. Pour lui, il s’agit d’un « programme formel préexistant à l’œuvre et capable de déclencher, puis d’orienter, en un mot de rendre possible le geste de l’écriture<sup>47</sup> ».

La contrainte oulipienne est conçue comme un soutien à l’imagination. Elle n’est pas une contrainte traditionnelle car elle doit être formalisable. Dans l’idéal, l’œuvre achevée doit traiter de la contrainte utilisée pour la rédaction. Le cas le plus abouti de ce point de vue est sans aucun doute *La Disparition* de Georges Perec qui traite de la disparition de la lettre e, contenu qui fait évidemment écho à la forme lipogrammatique du roman.

Christelle Reggiani s’interroge sur la différence entre contrainte et règle. Georges Perec, quant à lui, affirme que, si contrainte et règle se ressemblent, la règle est cependant plus naturelle que la contrainte.

Dans le cadre de la foire du livre, Hervé Le Tellier s’exprime en ces termes à propos de la contrainte :

Il y a des moments où [la contrainte] est un outil, il y a des moments où c’est un principe ; c’est-à-dire que parfois, le livre peut s’écrire sans faire appel à la moindre contrainte. Mais l’usage d’une contrainte peut parfois vous amener à écrire des choses que vous n’aviez pas

---

<sup>46</sup> JOUET (Jacques), « La phrase de prose du jour », dans *Du Jour*, Paris, P.O.L, 2013, p. 74.

<sup>47</sup> BAETENS (Jan), *L’éthique de la contrainte. (Essai sur la poésie moderne)*, Uitgeverij Peeters Leuven, Louvain, 1995, p. 9.

prévu d'écrire. C'est ce qui est intéressant d'un seul coup parce que vous évitez le premier jet et vous êtes dans un rapport au texte qui est un rapport où la contrainte amène de la diversité qui n'était pas anticipée. Elle vous emmène sur un chemin qui n'était pas du tout prévu. Et vous voulez respecter [cela], un peu pour vous, même si le lecteur ne verra jamais que c'est la contrainte qui a amené cette situation, parce que ça va amener quelque chose de neuf<sup>48</sup>.

## 2) Les différents types de contraintes

Il existe différents types de contraintes oulipiennes. La distinction de celles-ci porte surtout sur la grandeur de l'objet textuel auquel elles se rapportent. Il y a tout d'abord des contraintes portant sur des unités textuelles très petites, comme les lettres ou les sons : c'est par exemple le cas du lipogramme. Mais il existe également des contraintes portant sur des unités textuelles plus larges comme la méthode S+7 qui joue sur l'axe paradigmatique des substantifs présents dans un texte. La contrainte peut également se porter sur des éléments externes au texte comme la fréquence de l'écriture par exemple. C'est le cas dans le recueil *Du Jour* de Jacques Jouet dans lequel l'auteur s'astreint à écrire des poèmes quotidiennement.

Souvent, les spécialistes opposent contraintes dures et contraintes plus flexibles. Les formes fixes forment un pan à part dans ces contraintes, un « univers immédiat » selon les termes d'Hervé Le Tellier.

La règle de Queval veut que chaque texte écrit selon une contrainte précise traite de cette contrainte.

## 3) Un procédé d'écriture anti-hasard

Les oulipiens se présentent, nous l'avons déjà évoqué, en fervents défenseurs de l'anti-hasard. Cela a sans doute trait à leur répulsion envers les surréalistes, amateurs de méthodes automatiques. Cependant, cette notion d'anti-hasard n'est pas forcément évidente et a même valu aux oulipiens quelques démêlés avec Gérard Genette, grand théoricien littéraire. En effet, celui-ci postulait que certaines contraintes se rapprochaient

---

<sup>48</sup> Transcription d'un extrait de vidéo : FOIRE DU LIVRE DE BRUXELLES, *Le détournement. Conversation entre Hervé Le Tellier et Clémentine Mélois*, vidéo postée le 10 mai 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TzYyCV6aQIA> (consulté le 11/05/2021 à 13h50). L'extrait se situe entre 22 :45 et 23 :23.

très nettement de l'automatisme surréaliste, notamment la méthode du S+7 qui vise à interchanger chaque substantif d'un texte préexistant par celui qui vient sept entrées plus tard dans un dictionnaire donné. Jean-François Puff considère que l'on touche ici à un point limite de l'écriture à contrainte qui, par le choix d'une contrainte qu'il qualifie d'« arbitraire » permet au langage de devenir seul l'objet de l'œuvre. Le langage se replierait alors sur lui-même à la manière de ce que Maurice Blanchot préconisait. Il y aurait alors ici, selon Jean-François Puff, une nouvelle contradiction qui unirait à la fois l'absence d'intentionnalité de l'auteur oulipien (qui induit une volonté d'anti-hasard) et la mise en pratique de certaines contraintes renouant nécessairement avec une forme de subjectivité.

#### 4) Le clinamen

La notion de clinamen tire son origine de l'époque antique. En effet, ce concept, formé par Épicure et repris par de nombreux auteurs latins, vise à rendre compte de la déviation minimale suivie par les atomes qui se dirigent en ligne droite. Sans rentrer dans des considérations d'ordre scientifique, nous pouvons dire que le clinamen est alors la part d'imprévisible qui perturbe les prévisions et les systèmes établis par les scientifiques. La notion de clinamen a connu une belle postérité puisque de nombreuses personnes ont continué à l'utiliser par la suite. C'est par exemple le cas des pataphysiciens qui emploient la notion dans leur définition des sciences pataphysiques.

Le concept du clinamen se retrouve assez précocement dans l'œuvre de Raymond Queneau qui intègre un « jeu dans la structure » dès la composition des *Derniers jours* (publié en 1936). Toutefois, Queneau ne donne pas de nom à ce phénomène. Christelle Reggiani<sup>49</sup> rapporte que la notion aurait été implantée dans la théorie oulipienne par Georges Perec. C'est lui qui définira pour la première fois ce concept dans un entretien accordé à Ewa Pawlikowska en 1981.

Le clinamen est le jeu dans la structure induite par la contrainte. Georges Perec le définit quant à lui comme « le génie », c'est-à-dire « l'erreur dans le système » (notons que l'on retrouve ici une certaine reprise du mythe romantique de l'inspiration). Christelle

---

<sup>49</sup> REGGIANI (Christelle), *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, 2014, pp. 21-22.

Reggiani penche pour une autre explication du clinamen, celle d'un clinamen qui serait un ersatz figurant une intentionnalité qui n'est pas tout de suite comprise comme expressivité. Cette notion ambiguë est importante car elle montre qu'une certaine subjectivité est décelable dans les œuvres oulipiennes bien qu'elle ne soit pas explicite. Elle estime également que l'Oulipo confond la notion de *clinamen* avec sa conséquence, c'est-à-dire la liberté d'écriture.

Ce clinamen, c'est également ce jeu dans la structure laissant apparaître l'intentionnalité de l'auteur (bien malgré lui) que décrit Jean-François Puff dans son article, *La règle et la contrainte*.

Le clinamen est une notion centrale dans la littérature oulipienne puisque pour certains, il permet de distinguer un auteur utilisant des contraintes oulipiennes d'un auteur oulipien. Ce concept sera également très important dans le cadre de notre travail car c'est à travers le clinamen que pointent certaines touches de subjectivité qui ont trait au lyrisme.

## 5) Contrainte ou forme fixe ?

Au début de ce travail, une question nous est apparue : quelles différences peut-il y avoir entre une forme fixe (du type sonnet, rondeau, chant royal) et une contrainte ?

Une première information à ce sujet se trouve sur le site internet de l'Oulipo<sup>50</sup> qui classe les formes fixes dans la rubrique « Contraintes ».

De même, Raymond Queneau érige les poèmes à forme fixe au statut de domaine de la littérature « particulièrement oulipien<sup>51</sup> ».

Enfin, qu'est-ce qu'un poème à forme fixe si ce n'est un poème régi par plusieurs contraintes ? De plus, on remarque une certaine prédisposition des auteurs oulipiens à écrire des œuvres en suivant les règles d'une forme fixe. Jacques Roubaud, grand connaisseur de la littérature médiévale, pratiquait par exemple la sextine. Le rondel ou le haïku sont également des formes pratiquées par les oulipiens.

---

<sup>50</sup> OULIPO, Site officiel de l'Oulipo, « Forme fixe », [en ligne], URL : <https://Oulipo.net/fr/contraintes/formes-fixes> (page consultée le 11 février 2021).

<sup>51</sup> QUENEAU (Raymond), *Bâtons, chiffres et lettres*, op.cit., p. 302.

En raison de tous ces facteurs, nous décidons donc de faire entrer les formes fixes dans la catégorie des contraintes oulipiennes. Ainsi, nous offrons aux morales élémentaires de Raymond Queneau le statut d'écrits produits par une contrainte oulipienne (cela fait parfois débat chez les spécialistes de Raymond Queneau, voyant parfois en lui un théoricien oulipien qui n'applique pas ses théories dans ses œuvres).

## **Deuxième partie : Le lyrisme**

### **Chapitre 1 : Histoire et définition de la notion**

#### 1) Écrire de la poésie au XX<sup>e</sup> siècle

Avant même de s'interroger sur la condition du lyrisme au XX<sup>e</sup> siècle, il conviendra de s'attarder sur la situation de la poésie à cette époque. Il va de soi que, malgré les déclarations de Theodor Adorno contre la poésie, les poètes ont continué à composer des vers dans la période d'après-guerre. Cependant, les deux guerres mondiales ont laissé une empreinte sur la production poétique du siècle. Ce bouleversement des pratiques d'écriture poétique est le sujet de l'article de William Marx<sup>52</sup>. Selon lui, les déclarations de Théodor Adorno n'ont été qu'un catalyseur pour une pensée qui existait déjà bien auparavant. Dès l'entre-deux-guerres, des voix s'élevaient pour dénoncer « l'absurdité » de textes -élégiaques notamment- face à la cruauté du monde. Prenant pour exemple l'œuvre de Paul Celan, William Marx montre comment, après l'horreur de la Shoah, la poésie se recroqueville sur elle-même ; comment elle devient une poésie où le langage est torturé, désarticulé. En conclusion, William Marx pose le constat amer d'une certaine déchéance de la poésie, qui ne touche aujourd'hui plus autant de lecteurs qu'auparavant. Le célèbre discours d'Adorno n'aurait d'ailleurs plus aucun impact de nos jours étant donné que la poésie n'est plus considérée comme un art utile, qui peut faire changer les mentalités.

Anne-Sophie Bories constate que le vers français a été redéfini complètement au XX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>52</sup> MARX (William), « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie », dans *Les Temps Modernes*, Gallimard, 2005/2, pp. 5-26, [en ligne], URL : [Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie | Cairn.info](https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes/2005-2/17h42.htm) (consulté le 11/03/2021 à 17h42).

Le vers français a fait l'objet d'une redéfinition complexe au XX<sup>e</sup> siècle, touchant tant ses formes que les outils employés pour le décrire, avec une distinction majeure entre les vers tels qu'ils étaient globalement composés avant l'émergence du vers libre, et le vers libre, puis diverses distinctions secondaires à l'intérieur de ces deux catégories. [...] La rime, qui était un pilier du système syllabique ancien, est devenue nettement facultative, y compris pour les poèmes en vers isosyllabiques. Ses règles se sont assouplies<sup>53</sup>.

## 2) Histoire du terme

Le terme de « lyrisme » apparaît finalement assez tardivement dans la langue française. Jean-Michel Maulpoix ne situe la naissance du mot qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon le *Dictionnaire Étymologique de la langue française* de Bloch et Wartburg, le terme est né plus précisément en 1834. Cependant, cela ne semble pas correct dans la mesure où nous pouvons trouver une occurrence chez Alfred de Vigny en 1829. Mais si le terme de « lyrisme » est jeune à l'échelle de la tradition lexicographique, il n'en va pas de même pour d'autres mots de la même famille puisque « lyrique » naît au XVI<sup>e</sup> siècle tandis que « lyre » voit le jour dès le XII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les autorités universitaires font de ce terme un usage conscient. Il est à noter également que, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le lyrisme devient présent dans l'univers de la prose. Jean-Michel Maulpoix dit alors que le lyrisme « démange » les prosateurs. Nous remarquons dès le début que l'association avec la musique est inévitable et essentielle.

## 3) Le développement d'une exclamation<sup>54</sup>

Si la langue française connaît bon nombre de mots à la définition complexe, « lyrisme » est certainement l'un d'entre eux.

Les définitions de ce terme que nous trouvons dans les dictionnaires sont assez foisonnantes. Le lyrisme y est, par exemple, décrit comme une « tendance poétique, et plus généralement artistique, privilégiant l'expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels dans des formes exploitant les ressources du moyen d'expression utilisé par l'artiste (langage, peinture, etc.)<sup>55</sup> ». Cette définition, à la

---

<sup>53</sup> BORIES (Anne-Sophie), *Des Chiffres et des mètres. La versification de Raymond Queneau*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques », 2020, p.53.

<sup>54</sup> Expression employée par Paul Valéry pour définir le lyrisme.

<sup>55</sup> CENTRE NATIONAL DES RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Lyrisme », [en ligne], URL : <https://cnrtl.fr/definition/lyrisme> (consulté le 18/02/2021 à 9h35).

différence de nombreuses autres, fait entrer la question de la forme comme élément définitoire.

Pour Jean-Michel Maulpoix, il s'agit de « la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde, et simultanément lui permet de s'y rétablir, comme s'il pénétrait grâce à elle au cœur de l'énigme qui lui est posée par sa propre condition<sup>56</sup>. ». Selon lui, le lyrisme va à l'encontre de la notion de mimésis, notion développée par Platon dans *La République*. La définition de la mimésis dans le *Dictionnaire du littéraire*<sup>57</sup> est la suivante :

La *mimésis* est, au sens premier, conservée dans le mot « mime », l'imitation du réel que produit une œuvre d'art, en particulier la poésie. Le mot a été employé au cours de l'histoire de la culture occidentale soit avec ce sens, soit pour désigner la fiction, soit en un sens technique restreint pour distinguer ce qui représente, donne à voir (ce qui fait une « scène ») par opposition à ce qui n'est pas raconté (*diégèsis*).

Pour Jean-Michel Maulpoix, le lyrisme ne peut donc pas avoir trait à la mimésis puisque le lyrisme exalte et divinise les choses du monde et ne les présente guère comme elles sont réellement.

Il ajoute qu'un des traits définitoires du lyrisme est l'idée d'élévation du sujet. Il explique ensuite que le lyrisme possède deux valeurs bien distinctes. D'un côté, c'est un mot non marqué signifiant juste l'expression de soi ; de l'autre, il revêt une connotation négative, devenant alors un écueil pour l'écrivain qui tombe alors dans un épanchement un peu outrancier. Mathieu Arsenault traite, dans sa thèse, de ce que Jean-Michel Maulpoix qualifie d'écueil pour le poète, c'est-à-dire un lyrisme trop fort, trop présent, excédentaire en quelque sorte. Il argue alors que l'écriture lyrique s'est transformée chez Jean-Michel Maulpoix en une sorte de poétique du « refoulement » où il est bon de ne pas en faire trop et d'éviter les épanchements<sup>58</sup>. Mathieu Arsenault, éclairé par ses lectures de Käte Hamburger, donne une nouvelle et unique spécificité du lyrisme. Pour lui, un texte lyrique

---

<sup>56</sup> MAULPOIX (Jean-Michel), *Du lyrisme*, Mayenne, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2000, p. 14.

<sup>57</sup> VIALA (Alain), « Mimésis », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain), Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2014 [2002], p. 484.

<sup>58</sup> ARSENAULT (Mathieu), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, thèse défendue en 2005 à l'Université de Montréal, sous la direction de COCHRAN (Terry), p. 41 [en ligne], URL : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17186/Arsenault\\_Mathieu\\_2005\\_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17186/Arsenault_Mathieu_2005_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

est un texte dans lequel la figure du sujet est obligatoirement présente, soit explicitement (avec un « je » dans le texte) soit implicitement<sup>59</sup>.

Dominique Rabaté, quant à lui, parle de « geste lyrique » et explique le choix de ce terme par le fait que le geste est un mouvement inconscient sans aucun déterminisme causal<sup>60</sup>.

Michèle Gally, dans la notice qu'elle rédige dans *Le Dictionnaire du littéraire*<sup>61</sup>, part tout d'abord de la distinction entre poésie épique et poésie lyrique établie par Aristote et, sur cette base, elle décrit le lyrisme comme « l'expression des sentiments à l'aune d'un je ». Le lyrisme devient alors un critère définitoire d'un registre poétique. Son examen de la notion se termine en notant que les virtualités du lyrisme sont tout à fait multiples, puisqu'il peut à la fois se rallier à une littérature accompagnée de musique et à une littérature de l'expression personnelle qui accompagne les grands moments d'une vie à travers ses thèmes privilégiés (l'amour, la fuite du temps, la nostalgie, le deuil, ...).

Au terme de ce bref tour d'horizon de diverses définitions du lyrisme, nous observons que cette notion est assez floue. Bien que le terme soit assez commun et utilisé de tous, il semble fort difficile d'en donner une définition précise. Néanmoins, il apparaît que nous pouvons dresser une liste de ses caractéristiques principales.

Premièrement, le lyrisme provient d'une tradition musicale et les poèmes lyriques eurent d'abord pour vocation d'être chantés. Deuxièmement, le lyrisme est l'expression de sentiment ou tout du moins d'une subjectivité de la part d'un locuteur. Ensuite, le lyrisme se conjugue presque toujours à la première personne du singulier. Enfin, Jean-Michel Maulpoix inclut également la notion d'élévation comme critère définitoire du lyrisme.

La notion de lyrisme a souvent été attaquée, tournée en dérision. Nombreux sont les poètes qui ont été accusés de « faire trop de lyrisme ». Ces accusations ne sont pas neuves. Dans la Rome Antique, déjà, Cicéron affirmait (d'après les déclarations de Sénèque) que, même si on lui offrait une seconde vie, il ne trouverait pas le temps de lire les poètes

---

<sup>59</sup> ARSENAULT (Mathieu), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, op. cit., p.72.

<sup>60</sup> RABATÉ (Dominique), *Gestes lyriques*, Mayenne, José Corti, coll. « Les essais », 2013, p.14.

<sup>61</sup> GALLY (Michèle), « Lyrisme », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain), Mayenne, PUF Quadrige, 2014, p. 445.

lyriques. Claudio Fresina<sup>62</sup> affirme que le reproche principal que la critique a fait au lyrisme est son manque d'objectivité.

#### 4) L'ode et l'élégie

Le genre de l'ode est considéré par Jean-Michel Maulpoix comme la forme-mère du lyrisme. Tout d'abord, l'ode est un genre musical à l'époque, ce qui fait écho à l'étymologie du terme « lyrisme ».

Maxime Pierre<sup>63</sup> insiste sur le fait que l' « ode » n'existait pas à l'époque. En effet, cette forme particulière, vraisemblablement inventée par Horace, ne possédait en Grèce aucun nom. Le mot « ode » désignait en fait le chant, soit un domaine bien plus vaste qu'un genre poétique. En revanche, les Romains utilisaient le terme *carmina* pour évoquer ces poèmes, mais il s'agissait d'un terme générique qui permettait aussi bien de qualifier ce type d'écrits que les *Bucoliques* de Virgile notamment. Le terme de « chant lyrique » (accompagné à la lyre) apparaît en fait tardivement dans la tradition grecque antique. Les thématiques des premiers poètes « lyriques » sont l'éloge des dieux ou de personnes influentes ou encore le chant amoureux. L'appellation « ode » pour désigner ces poèmes date du III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle. Maxime Pierre conclut en disant que le terme d' « ode » est finalement anachronique. Force est cependant de constater que les caractéristiques actuelles du lyrisme se retrouvent assez bien dans les chants lyriques grecs. Les thématiques sont assez identiques et nous retrouvons la même idée d'élévation de l'esprit.

Jean-Michel Maulpoix pense que l'ode est la forme-mère du lyrisme. Il donne cependant de ce « lyrisme primitif » une définition différente de celle donnée au lyrisme général.

L'ode est donc une forme poétique forte, positive, à travers laquelle le poète valorise son objet et son langage, tout en se mettant lui-même en valeur. Une surenchère de prouesses, tel est alors le lyrisme. [...] Apothéose du Poème, l'Ode tend à se constituer en une sorte de réplique formelle du rêve du poète, le lieu de l'accomplissement même de son devoir<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> FRESINA (Claudio), « De l' « interdiction » du lyrisme », dans *Les lyrismes interdits*, dir. BUDOR (Dominique) et FERRARIS (Denis), Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », Paris, 2002, pp. 15-28, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/psn/9962> (consulté le 19/03/2021 à 16h17).

<sup>63</sup> PIERRE (Maxime), « Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du melos grec et ses enjeux poétiques », dans *Camena*, n°20, décembre 2017, [en ligne], URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01948797/document> (consulté le 10/04/2021 à 16h50).

<sup>64</sup> MAULPOIX (Jean-Michel), *op. cit.*, pp. 152-153.

Remarquons que dans cette citation, l'auteur envisage un lyrisme qui ne serait pas une effusion incontrôlée et incontrôlable ; mais bien quelque chose de plus mesuré, qui joue sur le langage et ses possibilités. Cette définition du lyrisme est sans doute plus adéquate pour qualifier le « lyrisme oulipien ».

Le lyrisme de l'époque antique se divise, selon Maulpoix, en deux grandes parties : la première est celle d'un grand lyrisme choral avec une forme très réglée et est illustrée par Pindare notamment ; la seconde est celle d'un lyrisme plus familier, plus léger avec une forme un peu plus relâchée comme le pratiquait par exemple Sappho ou Anacréon.

Cette forme louangeuse [l'ode], tendue vers la célébration, aspire également à la familiarité. Son projet est d'accorder le fini à l'infini, l'humain à l'inhumain, dans une forme qui soit à la fois ample et brève, souple et tendue, ainsi que le démontre l'usage de vers relativement courts au sein de poèmes longs. À tout moment de son histoire, le lyrisme se montre ainsi partagé entre le commun et le sublime. Mieux, il paraît lui incomber en propre d'assurer un constant va-et-vient entre ces deux extrêmes<sup>65</sup>.

## Chapitre 2 : Le sujet lyrique

Pour Jean-Michel Maulpoix, ce n'est pas un hasard si le mot de « lyrisme » naît au XIXe siècle. En effet, il voit dans cette époque l'avènement du sujet et le retour à des préoccupations plus individuelles.

L'avènement de la notion de lyrisme, à la fin du premier quart du XIXe siècle, est à coup sûr inséparable de cette émancipation résolue, de cette ouverture nouvelle de l'art, et de cette promotion ardente du « sujet », qu'il soit individu, œuvre, ou circonstance. Or, le sujet ne saurait passer au premier plan sans rejeter dans l'ombre le principe d'imitation ; car il inspire à être et à se dire singulièrement et totalement dans un monde qui n'existe qu'au travers de son verbe. Il est à la fois un point minuscule dans l'univers et un corps en expansion dans le langage<sup>66</sup>.

La question du sujet lyrique nous conduit à envisager un sujet lyrique à l'identité multiple, plastique, mouvante ainsi que le note Dominique Rabaté :

---

<sup>65</sup> MAULPOIX (Jean-Michel), *op. cit.*, pp.161-162.

<sup>66</sup> MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 70.

Le sujet lyrique [...] semble à la fois à la source et à l'embouchure du mouvement de parole. Il dit une expérience (à la fois passée et présente) mais c'est dans le processus du dire qu'il se constitue. [...] Cette relative transparence du sujet lyrique favorise un mécanisme fondamental de l'énonciation poétique toute entière : l'auditeur ou le lecteur peut en effet se glisser à la place du sujet de l'énoncé et prendre à son compte, pour ainsi dire, le temps de sa récitation, la charge affective du discours<sup>67</sup>.

Jean-Michel Maulpoix va même jusqu'à dire que le sujet lyrique n'existe pas, il s'agit pour lui d'une créature virtuelle, dépourvue d'une identité stable mais dotée de visages nombreux<sup>68</sup>.

### 1) Concilier l'inconciliable : mythe de l'inspiration et artisanat poétique

Nous l'avons déjà observé, le mythe de l'inspiration est réellement écarté par le groupe oulipien. Dans cette perspective, comment pourrait-il y avoir une certaine propension au lyrisme chez eux ? Une partie de la réponse est peut-être apportée par Claude Debon dans son ouvrage *Doukiplèdonktan*. En effet, dans le cinquième article de cette œuvre<sup>69</sup>, elle dessine les contours de la poésie telle que Raymond Queneau l'envisageait en 1938. Dans *Le Voyage en Grèce*, l'auteur de *Morale Élémentaire* montre qu'il ne distingue pas vraiment prose et poésie. Il traite de l'inspiration du poète en ces termes :

Le poète n'est jamais inspiré parce que maître de ce qui apparaît aux autres comme inspiration. [...] Il n'est jamais inspiré parce qu'il l'est sans cesse, parce que les puissances de la poésie sont toujours à sa disposition, sujettes à sa volonté, soumises à son activité propre. [...] Il n'est jamais inspiré parce qu'il connaît non seulement les forces du langage et des rythmes, mais aussi ce qu'il est et de quoi il est capable : il n'est pas l'esclave des associations d'idées<sup>70</sup>.

Remarquons tout d'abord que cette citation de Raymond Queneau fait référence au rythme, élément quasi définitoire du lyrisme comme nous l'avons vu plus haut. Ensuite,

---

<sup>67</sup> RABATÉ (Dominique), *op. cit.*, pp.10-11.

<sup>68</sup> MAULPOIX (Jean-Michel), *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p.27.

<sup>69</sup> DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998 [1997], pp. 43-50.

<sup>70</sup> QUENEAU (Raymond), *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, 1973, p.126 [cité par DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ?*, *op.cit.* , p. 48]

le président-fondateur du groupe n'exclut pas totalement l'idée de l'inspiration, puisque l'auteur « n'est jamais inspiré parce qu'il l'est sans cesse ». Il semble par ailleurs que Raymond Queneau ne nie pas la possibilité d'un lyrisme puisqu'il parle d'auteurs qui peuvent utiliser les « codes » de la poésie à leurs fins (et pourquoi ces fins ne seraient-elles pas lyriques après tout ?).

Plus parlante encore est cette seconde citation du même auteur : « La poésie est plus vaste que le lyrisme et le lyrisme est tout autre chose qu'une image inconsiderée<sup>71</sup> ».

### Chapitre 3 : L'expérience lyrique

Le terme d'« expérience lyrique » a été choisi après la lecture d'une œuvre de Christelle Reggiani. Cette notion renvoie à une mise à disposition du sujet qui est sans doute à rapprocher de ce qu'André Breton appelait le « comportement lyrique<sup>72</sup> ». En réalité, nous entendons par ce terme une forme de lyrisme impersonnel, déguisé, ne suivant pas exactement les caractéristiques du lyrisme que nous avons dégagées ; mais un lyrisme tout de même, en ce sens qu'il produirait sur le lecteur un effet de lyrisme, lui donnant à voir quelques réminiscences de subjectivité bien cachées.

Christelle Reggiani l'évoque en effet dans un chapitre de son livre *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*. Pour elle, il y a en effet une possibilité de considérer certains textes oulipiens comme des œuvres « lyriques ». Elle définit *a posteriori* le projet de ce chapitre en ces termes :

Il s'est agi, simplement, de poser la question des enjeux historiques de leur élaboration [c'est-à-dire l'élaboration d'ouvrages oulipiens], pour montrer, à partir de quelques exemples – et malgré ce qu'ils ont de nécessairement singulier- comment le recours de l'écriture à des contraintes, en dépassant la dualité traditionnelle de la prose et de la poésie, de façon le cas échéant combinatoire, peut apparaître comme un moyen de mettre en œuvre un lyrisme impersonnel, qui se montrerait ainsi capable, dans la seconde moitié du XXe siècle, de garder précisément – c'est-à-dire formellement, voire énonciativement – la mémoire des réflexions d'Adorno. [...] [I]l s'agirait en somme de diverses manières de

---

<sup>71</sup> QUENEAU (Raymond), *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p.121 [cité par DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ?*, *op.cit.*, p. 48]

<sup>72</sup> Cette notion est rapportée et expliquée par Jean-Michel Maulpoix dans MAULPOIX (Jean-Michel), *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, *op. cit.*, p.21.

relancer le « grand jeu » de la poésie- notamment par l'invention d'un lyrisme paradoxal<sup>73</sup>  
[...].

## Chapitre 4 : Le XX<sup>e</sup> siècle lyrique

### 1) Le deuil du lyrisme ?

Le XX<sup>e</sup> siècle est une période de grands bouleversements littéraires et notamment à l'égard de la notion de lyrisme. Sans doute bouleversé par le cataclysme des deux guerres mondiales successives, le monde poétique est ébranlé et s'ensuit alors une crise du sujet lyrique. Dominique Rabaté qualifie cette crise de « déchirure » ou de « court-circuit ».

Déchirure de l'illimité (qui serait le nécessaire revers de sa force d'accouplement et de réunion), habitation précaire de l'intervalle, ou plus violemment encore court-circuit : trois manières de dire, je crois, que pour nous, pour la poésie du vingtième siècle dont nous héritons, le geste poétique fondamental est celui de l'interruption. Interruption de la ligne mélodique, de l'effusion, du discursif, la poésie est devenue un discours contrarié, une voix problématique ou un chant empêché, une parole qui ne cesse de se couper pour pouvoir renaître<sup>74</sup>.

Jean-Michel Maulpoix explique que le sujet lyrique au XIX<sup>e</sup> siècle se définit plus par sa multiplicité encore plus forte que par des interruptions. Ce phénomène engendre alors une diminution du pathos lyrique.

[...] Toujours est-il que, par glissements successifs, l'histoire de la modernité est celle d'un progressif étranglement du pathos lyrique, passé jusqu'à la paralysie d'un sujet bientôt menacé d'aphonie, à l'image de Rimbaud hoquetant le « dernier couac » dans *Le Cœur du pitre*, ou de Mallarmé asphyxié par un spasme de la glotte. Héritier « sans testament », selon le mot de René Char, le sujet lyrique moderne est un homme cousu de plusieurs<sup>75</sup>.

Antonio Rodríguez explique qu'à cette déchirure du sujet lyrique correspond l'effacement du pronom personnel « je » dans les poèmes du XX<sup>e</sup> siècle.

Le « Moi » est, dans la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, mouvement et rassemblement avant d'être substance. Si le sujet lyrique est considéré comme pronom grammatical, il est aussitôt dénié : l'énonciation est polyphonique [...]. La tendance de la majorité des interventions

---

<sup>73</sup> REGGIANI (Christelle), *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 476, 2014, p. 116.

<sup>74</sup> RABATÉ (Dominique), *op. cit.*, p.94.

<sup>75</sup> MAULPOIX (Jean-Michel), *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, *op.cit.*, p.28.

consiste à ne plus associer de manière directe l'énonciation lyrique à un « je » unitaire et intime à l'auteur<sup>76</sup>.

Il apparaît donc évident que le lyrisme a changé au cours du XX<sup>e</sup> siècle, devenant moins ardent peut-être, plus discret certainement. Le sujet lyrique s'est lui aussi peu à peu transformé, il s'est ainsi mué en une identité plus lâche et insaisissable. Ce retour du lyrisme est précisément l'objet de la thèse de Mathieu Arsenault<sup>77</sup> déposée en 2005 à Montréal.

Selon lui, il n'est en réalité pas question de crise ou de déchirement du lyrisme. Le lyrisme serait justement en train de revenir à la vie, après une période de latence assez longue. Il pense que, si le lyrisme antérieur pouvait employer la première personne du singulier de manière naïve, cela n'est plus le cas aujourd'hui. Le sujet lyrique est devenu un simulacre, qui ne peut plus être identifié en la personne de l'auteur. Ainsi, le lyrisme tel qu'il réapparaît au XX<sup>e</sup> siècle est un lyrisme qui ne peut plus s'exprimer en « je ». Le sujet explore les possibilités d'un lien avec le lecteur. C'est pourquoi il ne dit plus « je » : il « fonde son partage sur la non-identité, sur la part subjective qui échappe à la présence, à l'immédiateté et à la singularité de l'expérience<sup>78</sup> ».

## 2) Oulipo et récit de soi

Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, les oulipiens ne sont pas indifférents au concept de lyrisme. Plusieurs d'entre eux se sont d'ailleurs exprimés à ce sujet : Raymond Queneau dans « Du lyrisme » (publié dans le recueil du *Voyage en Grèce*). Il avait même déclaré dans ce recueil : « La poésie est plus vaste que le lyrisme et le lyrisme est tout autre chose qu'une image inconsiderée<sup>79</sup> ».

---

<sup>76</sup> RODRÍGUEZ (Antonio), *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003, p.42.

<sup>77</sup> ARSENAULT (Mathieu), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, dir. COCHRAN (Terry), Université de Montréal, 2005, URL : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17186/Arsenault\\_Mathieu\\_2005\\_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17186/Arsenault_Mathieu_2005_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consulté le 22/04/2021 à 17h).

<sup>78</sup> ARSENAULT (Mathieu), *op. cit.*, p. 199.

<sup>79</sup> QUENEAU (Raymond), *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 121, [cité dans : DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998 [1997], p. 48].

Véronique Montémont a réalisé une étude des « autobioformes »<sup>80</sup> (formes qui prennent en charge une certaine dimension autobiographique sans pour autant être des autobiographies) à l'Oulipo. Elle rend compte dans cet article du nombre assez élevé de textes où les auteurs parlent d'eux-mêmes. Cependant, elle remarque que, dans la grande majorité des cas, les textes ne se présentent pas comme des autobiographies. Son travail permet de montrer que la dimension autobiographique est tout à fait présente dans la tradition oulipienne, dimension qui se retrouve forcément dans la définition du concept de lyrisme.

Olga Amarie a également consacré un article à la question de l'écriture de soi dans les pratiques oulipiennes<sup>81</sup>. La chercheuse relève beaucoup de textes à tendance autobiographiques dans le corpus oulipien : l'autobiographie poétique de Jacques Roubaud qui comporte un poème étrange intitulé « Je n'ai rien à vous dire »<sup>82</sup>, le recueil *Les Amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable* publié par Hervé Le Tellier qui n'est pas à proprement parler une autobiographie mais bien une collection de pensées, etc. Olga Amarie conclut son texte en affirmant que l'écriture oulipienne peut avoir une dimension autobiographique. Cependant, l'autobiographie oulipienne s'éloigne de l'autobiographie traditionnelle par son souci exacerbé de la forme, qui la pousse à combiner des fragments, à prendre un ton plus humoristique, etc.

Nous remarquerons cependant que les oulipiens aiment se dédouaner de verser dans le genre autobiographique. Le genre autobiographique n'est en effet jamais abordé de front par les oulipiens qui préfèrent le pratiquer de manière détournée. Il existe dans les différentes autobiographies oulipiennes une difficulté de l'écrivain d'écrire en « je » et de dévoiler réellement son intériorité. Le « je » oulipien passe par le « jeu » avec le lecteur.

---

<sup>80</sup> MONTÉMONT (Véronique), « Sous la contrainte, la vie : petite étude d'autobioformes oulipiennes », dans *Oulipo, mode d'emploi*, dir. REGGIANI (Christelle) et SCHAFFNER (Alain), Honoré Champion, 2016, pp. 235-248.

<sup>81</sup> AMARIE (Olga), « Le fractionnement et la continuité du moi dans l'écriture oulipienne », dans *M@gm@ Revue internationale des sciences humaines et sociales*, vol. 10, n°2, 2012, [en ligne], [http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/article\\_06.htm](http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/article_06.htm) (consulté le 9/05/2021 à 11h20).

<sup>82</sup> Ce poème se trouve dans : ROUBAUD (Jacques), *Autobiographie chapitre dix*, Gallimard, coll. « Blanche », 1977, p. 100.

## **Troisième partie : Morale Élémentaire, Alphabets et Du jour**

### **Chapitre 1 : Le pôle poétique à l'Oulipo**

#### 1) Classification des productions poétiques

Lorsqu'on évoque l'Oulipo et sa production, les premiers exemples qui nous viennent en tête sont ceux de la prose. *La Disparition* semble constituer le chef-d'œuvre oulipien le plus connu et la production de Georges Perec est célèbre pour tout son volet en prose. Peu nombreux sont ceux qui se sont donc intéressés à la partie poétique des écrits sous contraintes du groupe. Pourtant, ceux-ci regorgent de nombreuses richesses tout aussi dignes d'intérêt.

En 2006, Carole Bisenius-Penin est l'une des premières à s'intéresser à ce corpus trop souvent laissé de côté. Dans un article<sup>83</sup>, elle propose alors de classer les œuvres poétiques oulipiennes en fonction de leur typologie. Elle dessine alors un paysage de la poésie oulipienne divisé en deux grands pôles : les poèmes à contraintes mathématiques et les poèmes à contraintes linguistiques.

La première de ces catégories se subdivise en trois parties : les poèmes booléens (du nom de George Boole, mathématicien américain, inventeur de la notion d'ensemble), les hypertropes (l'hypertrope est une contrainte oulipienne qui construit une séquence de poèmes suivant entre autres le principe de la suite de Fibonacci) et finalement les graphes poétiques (structure en arborescence où le lecteur chemine parmi le poème d'un vers à l'autre en respectant un parcours précis). Cette dernière catégorie est celle qui a inspiré à Raymond Queneau les Cent mille milliards de poèmes, œuvre dans laquelle le lecteur crée lui-même le poème qu'il souhaite en se faisant suivre les vers selon un ordre qu'il est seul à établir.

La seconde catégorie établie par Carole Bisenius-Penin est celle des poèmes à contraintes linguistiques. Elle y classe les poèmes à collocations poétiques (poèmes qui utilisent les expressions figées de la langue), les poèmes oscillatoires (poèmes associant des termes soit complémentaires soit antonymiques) et enfin les poèmes corpusculaires (procédé de

---

<sup>83</sup> BISENIUS-PENIN (Carole), « Essai d'une typologie de la poésie oulipienne », dans *Poétique*, Le Seuil, n° 147, 2006/3, pp. 353-366.

Michèle Métail visant à associer à chaque vers trois mots de la même famille mais de natures grammaticales différentes).

Mais dans quelles catégories entrent les formes que nous allons étudier ? Certainement dans aucune de ces catégories. Le cas de *Morale Élémentaire* est assez évident puisqu'il s'agit d'une forme fixe qui ne rentre donc pas dans la typologie établie par Carole Bisenius-Penin. Pour *Alphabets*, la contrainte est d'ordre linguistique plus que mathématique. Cependant, il ne peut pas vraiment prendre l'une des places définies par l'auteure. Le texte de Jacques Jouet est quant à lui composé selon diverses contraintes.

Les critères de classification établis ne semblent pas convenir tout à fait pour classer les poèmes qui composent le corpus très diversifié des poèmes oulipiens. Cependant, cet essai de Carole Bisenius-Penin permet de nous éclairer sur les différents types de contraintes mises en œuvre dans le versant poétique de l'Oulipo.

Le deuxième apport de cet article est de mettre en lumière les différences de contraintes dans les recueils que nous allons étudier. En effet, chacun de ces recueils suit une contrainte particulière. En plus des différences que nous avons observées plus haut, il faut noter que les morales élémentaires et les poèmes qui composent *Du jour* suivent des contraintes assez « simples » qui ne régissent en fait que la forme du poème, alors que la contrainte d'*Alphabets* a également un impact sur le contenu des textes (la contrainte est dite « dure »).

### 1) Caractéristiques des œuvres poétiques oulipiennes

En 2017, Camille Bloomfield a consacré un article<sup>84</sup> au pôle poétique de l'Oulipo. Elle y dépeint une pratique poétique de l'Oulipo gouvernée par la notion de poète-artisan. Cette notion était celle adoptée par les poètes antiques mais a été progressivement modifiée avec la naissance du mythe romantique de l'inspiration. Elle révèle que les oulipiens se sentent investis d'une mission : celle de créer des formes et des contraintes afin que d'autres écrivains puissent s'en servir. Cette mission s'actualise au travers de divers

---

<sup>84</sup> BLOOMFIELD (Camille), « « Les mots il suffit qu'on les aime » : les arts poétiques à l'Oulipo », *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d'aimer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1085.php> (consulté le 17 avril 2021 à 10h50).

procédés : « boîte à outils » rédigée dans *La Littérature potentielle*, ateliers d'écriture proposés par le groupe, etc.

La pratique poétique oulipienne repose également sur un grand principe, créé par Jacques Roubaud : « Tout texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte ». Cette règle n'est cependant pas toujours respectée. La poétique oulipienne a pour principe que n'importe quelle thématique peut devenir le sujet d'un poème.

Les arts poétiques de l'Oulipo ne sont pas véritablement des arts poétiques selon Camille Bloomfield. Ils en ont en effet la forme mais ont une visée moins globalisante puisqu'ils ne traitent que d'une seule forme à la fois, comme le fait par exemple Jacques Jouet lorsqu'il détaille la méthode pour composer des poèmes de métro (poème dont le nombre de vers est conditionné par le nombre de stations traversées pendant un trajet en métro). Ces « conseils au jeune littéraire » ne prennent que très rarement un ton prescriptif. Lorsque celui-ci est employé, c'est toujours dans un but humoristique.

## 2) Le sujet oulipien

Le scripteur oulipien n'écrit que très rarement en « je ». Cela pourrait sembler tout à fait problématique dans le cadre d'une lecture lyrique des œuvres poétiques oulipiennes, puisque le lyrisme est l'expression de soi. Cependant, comme le remarque Franck Wagner<sup>85</sup>, « je » est partout dans les productions de l'Oulipo. Le « je » est à la fois présent dans le fait d'écrire sous contrainte, le choix de celle-ci, mais aussi les modalités d'exploitation de la contrainte (présence ou non de clinamen). Les spécialistes (Bernard Magné, Christelle Reggiani...) l'ont souvent dit : chez Georges Perec, le « je » passe par le « jeu » de la contrainte. Pour lui, comme pour de nombreux autres écrivains oulipiens, il est possible de trouver des traces du « je ». L'écriture oulipienne n'est pas une écriture profondément impersonnelle, comme on serait tenté de le croire à première vue, mais une littérature à décrypter dans laquelle on peut trouver bon nombre de « biographèmes » et de « subjectivèmes ».

---

<sup>85</sup> WAGNER (Franck), « Le sujet sous contraintes », dans *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. DAMBRE (Marc), MURA-BRUNEL (Aline) et BLANCKEMAN (Bruno), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 431-438, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/psn/1697> (consulté le 2/05/2021 à 8h30).

Dans une enquête menée en 2010, Georgia Makhoulf interroge Marcel Bénabou sur la présence de la première personne dans les écrits oulipiens. Il répond alors :

Le recours à la contrainte n'interdit pas le je. Le moi s'accommode de tout, même de la contrainte. Simplement on ne dit pas les choses directement mais au travers d'une grille. Quand Perec choisit la contrainte du lipogramme (texte où l'on se passe d'une lettre) ou des alphabets restreints, il choisit des contraintes qui reposent toutes sur le manque. Or, le manque est le drame de Perec, manque de mère, de famille, de communauté d'identification. Le choix de cette contrainte est une façon pour lui d'être au cœur de son moi<sup>86</sup>.

## Chapitre 2 : Les œuvres de Queneau, Perec et Jouet

### 1) Raymond Queneau (1903-1976)

Raymond Queneau est né le 21 février 1903. Lycéen médiocre puis excellent, son premier amour est la philosophie, domaine qu'il étudie d'ailleurs à l'université. En 1924, il entre par l'intermédiaire de Pierre Naville (l'un de ses condisciples à la Sorbonne) dans le Groupe surréaliste. En 1928, après son retour d'Algérie où il fut envoyé pour le service militaire, il devient employé de banque et se marie avec Janine Kahn, sœur de Simone Kahn, première épouse d'André Breton. En 1929, Raymond Queneau décide de rompre définitivement avec le groupe surréaliste, pour des motifs personnels (le divorce entre André Breton et Simone Kahn aurait joué un rôle) et non idéologiques. L'année suivante, il se découvre une passion pour l'étude des fous littéraires. En 1938, l'auteur entre dans le comité de lecture des éditions Gallimard comme lecteur de textes anglais. Durant l'année 1948, Raymond Queneau adhère à la Société mathématique de France, il noue ainsi un lien plus fort avec son autre passion, les mathématiques et, sans s'en rendre compte, commence à préparer le terrain du futur projet oulipien. C'est durant l'année 1951 qu'il entre au Collège de 'Pataphysique. La suite de son existence se voit marquée par le projet oulipien qui démarre officiellement en 1960. La démarche oulipienne aura cependant marqué sa vie avant 1960. Toute la production littéraire de Raymond Queneau est en effet marquée par ce jeu sur la forme et l'automatisme des contraintes (ce qui est

---

<sup>86</sup> MAKHLOUF (Georgia), « L'Oulipo : le jeu au secours du je ? », dans *L'Orient littéraire*, février 2010, [en ligne], URL : [http://lorientlitteraire.com/article\\_details.php?cid=29&nid=5013](http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=29&nid=5013) (consulté le 15 mai 2021 à 10h 30).

presque une antithèse de l'automatisme surréaliste). Voici ce que Claude Debon dira à propos de la carrière littéraire du fondateur de l'Oulipo :

Tant par le jeu conscient de l'intertextualité que par la vigilance extrême de l'écrivain, Queneau se situe donc dans sa pratique aux antipodes de la poésie surréaliste. Non seulement en effet il se veut le maître du jeu, mais encore et bien avant les expériences systématiques de l'Oulipo, il s'impose volontairement, dans le roman comme en poésie, des contraintes : une de ses originalités dans la production du XX<sup>e</sup> siècle est en effet d'avoir exploité les poèmes à forme fixe, du monostique au sonnet en passant par la ballade, renouant ainsi avec la tradition des grands rhétoriciens<sup>87</sup>.

Maintenant que nous avons brièvement retracé la vie de l'écrivain, attardons-nous sur son œuvre. Jacques Bens livre dans un ouvrage<sup>88</sup> fort intéressant sur les caractéristiques de l'œuvre de son ami. Une des caractéristiques principales de l'œuvre de Raymond Queneau est l'indistinction que celui-ci établit entre prose et poésie, comme en témoigne l'usage autobiographique qu'il fait des vers dans *Chêne et Chien*. Jacques Jouet consacre d'ailleurs un chapitre entier à cette caractéristique de l'œuvre du fondateur de l'Oulipo.

Cette conception de l'identité roman-poème repose sur une façon très panoramique de considérer l'histoire littéraire. Le roman, aux yeux de Queneau, ne commence pas à Mme de la Fayette, mais au vieil Homère [...] Tout comme le poème qui n'est pas que lyrique ou creuset de métaphore, le roman peut être épique, burlesque, sentimental, symbolique, social ou d'aventures... Si la narration est dans le poème (Homère, *La Chanson de Roland*, Chrétien de Troyes ...), le rythme du récit, la « prosodie » de sa construction, les « rimes » de personnages ou de situations travaillent eux aussi la forme du roman<sup>89</sup>.

*Chêne et Chien* nous permet par ailleurs de déceler chez lui un certain goût pour l'introspection ; goût qui l'amène toute sa vie à rédiger des livres autobiographiques comme *Odile* (1937) où il relate son expérience surréaliste. Une des spécificités reconnues unanimement par la critique est l'attrait que connaît Raymond Queneau pour l'oralité. Son ouvrage le plus célèbre, *Zazie dans le métro* (1959), en est certainement le meilleur exemple. Dans *Bâtons, chiffres et lettres*, l'auteur n'hésitera d'ailleurs pas à écrire un plaidoyer pour ce qu'il appelle le « français parlé » qui, pour lui, est une langue

---

<sup>87</sup> DEBON (Claude), « Queneau horticulteur », dans *Doukiplèdonktan ?*, *op.cit.*, p.135.

<sup>88</sup> BENS (Jacques), *Queneau*, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962.

<sup>89</sup> JOUET (Jacques), « Le roman, le poème, le roman-poème poème-roman », dans *Raymond Queneau. Qui êtes-vous ?*, Quetigny, La Manufacture, 1988, pp. 59-60.

différente du « français écrit ». Cette oralité lui est tellement importante qu'il déclare lors d'une entrevue avec Georges Ribemont-Dessaignes :

[...] eh bien, l'aspect oral me paraît essentiel. Je ne conçois pas une poésie faite seulement pour être « vue » écrite, c'est-à-dire qui soit illisible à haute voix, autrement dit encore qui n'ait aucune vertu auditive, sans rythme de quelque nature qu'il soit. Ce n'est pas une théorie, ce sont mes goûts. Il y a bien aussi une poésie purement écrite, mais je crains que, malgré les calligrammes, l'imprimerie ne soit pour elle qu'un outil insuffisant<sup>90</sup> [...]

Cette attention à l'oralité de la langue n'est en fait que le symptôme le plus net d'une réelle réflexion bien plus profonde sur la langue française. Celle-ci est d'ailleurs facilement décelable au vu du nombre de textes et articles que l'auteur consacre à la langue (un article dans le livre de Jouet et beaucoup d'autres dans *Bâtons, chiffres et lettres* notamment).

Une autre facette de l'œuvre de cet auteur est le versant humoristique de Raymond Queneau. Bon nombre de commentateurs de sa production littéraire ont aimé le qualifier de « potache » ou de « burlesque ». L'humour de Queneau passe souvent par l'argot voire par la vulgarité. Il aime également jouer sur les différents registres de langue pour produire des effets comiques. Jacques Bens qualifie cet humour d'« inverse de la poésie » en ce sens que selon lui, la poésie « construit un nouveau monde » alors que l'humour « gratte le monde apparent pour retrouver la réalité sous-jacente ». Jacques Bens nous dépeint alors un Queneau dont l'humour agirait tel un mécanicien, c'est-à-dire que l'humour déconstruirait le monde afin d'en regarder chaque petite pièce et d'en montrer les rouages et la vanité<sup>91</sup>. Selon Jacques Jouet, l'humour de Queneau n'est pas spontané mais est le résultat du travail sur la langue. Pourtant, l'oulipien ajoute que Queneau a tenté à plusieurs reprises (notamment dans l'article « L'humour et ses victimes ») de se détacher de l'humour qui le caractérisait. L'écrivain est aussi un homme fort cultivé, avide de connaissances, comme le démontrent les allusions érudites dans ses œuvres ou encore son attrait pour d'autres cultures (notamment la culture asiatique).

---

<sup>90</sup> QUENEAU (Raymond), « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, pp. 39.

<sup>91</sup> BENS (Jacques), *Queneau*, *op. cit.*, pp. 59-60.

Du côté poétique de son œuvre, Raymond Queneau est un écrivain avec une solide culture littéraire classique. Cependant, il se passionne assez vite pour le vers libre (il aime notamment Jules Laforgue et Guillaume Apollinaire). Il aime également la truculence et le rire grave qu'on retrouve chez Rabelais ou François Villon par exemple. Il est un amateur de formes fixes et de mètres classiques. Il utilise très souvent le système rimique mais s'en détourne quelques fois. Il accorde une certaine importance au rythme dans les poèmes. Anne-Sophie Bories dit d'ailleurs au sujet de la métrique de la poésie quenienne :

Queneau compose en vers réguliers autant qu'en vers libres, et brouille cette frontière par des mélanges et des contaminations. Partout, le vers libre est hanté par le vers ancien, fourmille de mentions, de contaminations, d'évitements et de frôlements qui en rompent la continuité et créent un lien avec la versification classique ; le vers traditionnel en partie déconstruit est parfois dépassé en régularité par ce qu'il faut appeler vers libre faute de mieux<sup>92</sup> [...]

## 2) Georges Perec (1936-1982)

Georges Perec est né en 1936. Son histoire est indissociable de celle de la Shoah, tragédie qui a coûté la vie à son père alors que celui-ci est encore très jeune. La judéité de la famille Perec étant une menace pour l'enfant, la mère de Georges l'envoie vivre à Villard-de-Lans auprès de sa tante paternelle, Esther Bienenfeld. Après la déportation de sa mère pour Auschwitz en 1943, Georges est adopté par son oncle et sa tante. En 1954, il commence des études d'histoire mais il les abandonne très rapidement. C'est en 1959, après son service militaire, qu'il rencontre Paulette Pétras, celle qui deviendra son épouse un an plus tard. Il devient alors documentaliste en neurophysiologie pour le CNRS. Après un voyage en Tunisie où Paulette Perec avait été nommée comme enseignante, ils reviennent en France et la vie de Georges se partage alors entre l'écriture et son métier de documentaliste. Il fait son entrée à l'Oulipo en 1967. Paulette Perec contribuera grandement à l'œuvre littéraire de son mari, relisant ses textes et continuant à les diffuser après la disparition de celui qui était devenu son ami, car ils avaient divorcé en 1969. Toute sa vie, Georges Perec fut hanté par la disparition de ses proches, ce qui le conduira

---

<sup>92</sup> BORIES (Anne-Sophie), *Des Chiffres et des mètres. La versification de Raymond Queneau*, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques », Paris, 2020, p. 12.

à aller voir des psychanalystes, dont Françoise Dolto. Il meurt en 1982 d'un cancer du poumon.

L'œuvre de Georges Perec est une œuvre hors pair dans le paysage littéraire français. Véritable virtuose des mots, il impressionne par son écriture à contraintes extrêmement complexe. La renommée de Georges Perec débute dès son premier roman, *Les Choses*, en 1965, ouvrage qui s'inspire de son séjour à Sfax. Cruciverbiste et verbicruciste de haut vol, son œuvre littéraire est fortement marquée par une contrainte qui porte à plusieurs reprises sur la lettre (hétérogrammes dans *La Clôture* ou *Alphabets* ; lipogrammes dans *La Disparition* ou encore *What a man !*). Georges Perec est, tout comme Raymond Queneau, un grand lecteur et ses œuvres portent les stigmates de ses lectures. Raoul Delemazure consacrera d'ailleurs un ouvrage entier à la place de l'intertextualité dans l'œuvre perecquienne<sup>93</sup>. Cependant, on remarque que cette intertextualité est nettement moins présente dans le volet poétique de l'œuvre, se résumant dans *Alphabets* à quelques petites allusions.

### 3) Jacques Jouet (1947 - /)

Jacques Jouet est né en 1947. Il a travaillé pendant de nombreuses années comme animateur en région parisienne tout en écrivant en dehors de ses heures de travail. En 1978, il suit un stage dirigé par Jacques Roubaud, Georges Perec et Paul Fournel à l'abbaye de Royaumont, stage qui lui offre un premier contact avec le groupe oulipien. Il est coopté par ce groupe cinq ans plus tard, en 1983. Jacques Jouet est un auteur un peu touche-à-tout : il est à la fois poète, romancier, essayiste, dramaturge, nouvelliste, chroniqueur à la radio et artiste plasticien. Il participe à l'émission « Des papous dans la tête » diffusée sur France Culture avec Hervé Le Tellier.

L'œuvre de Jacques Jouet est très dense, passant de la poésie au théâtre, du roman-feuilleton aux textes théoriques sur l'Oulipo. Cependant, toute la production de l'auteur n'est pas strictement oulipienne. « Pour moi, l'Oulipo est un repère. Et d'un repère, on peut se rapprocher ou s'éloigner. Plus de la moitié de la vingtaine de romans que j'ai publiés ne sont pas oulipiens », déclarait-il lors d'une rencontre avec Josyane

---

<sup>93</sup> DELEMAZURE (Raoul), *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », dir. ALEXANDRE (Didier), n°75, 2019.

Savigneau<sup>94</sup>. Du côté romanesque, Jacques Jouet est le créateur du cycle de la *République* qui se compose de plusieurs ouvrages. Cette saga, dépeinte comme humoristique et subtile, traite en fait d'une désillusion par rapport au projet républicain français que le protagoniste remplace par une autre république dont il est le seul inventeur. Ces romans ne sont pas à proprement oulipiens. Marc Lapprand choisit le terme d' « œuvre ronde »<sup>95</sup> pour qualifier la production de Jacques Jouet, expression tout à fait justifiée car elle a été employée par l'écrivain lui-même dans les *Poèmes de métro*. Jacques Jouet vise en effet l'achèvement dans plusieurs directions. Ainsi, le cycle de la *République* est une œuvre ronde, cohérente, achevée de même que les *Poèmes de métro*.

Sur le plan poétique, Jacques Jouet n'est pas moins productif. Ses poèmes les plus célèbres sont sans aucun doute les *Poèmes de métro*. Leur forme déterminée par le nombre de stations traversées pendant le voyage est désormais une forme oulipienne à part entière. Un autre de ses projets importants est l'écriture d'un poème par jour, tâche à laquelle il s'adonne quotidiennement depuis 1992. L'œuvre *Du Jour* est d'ailleurs un recueil de ces compositions (il comporte les poèmes écrits entre 1994 et 2000). Ce volume est la suite du recueil *Navet, linge, œil-de-vieux* qui était composé des poèmes écrits entre 1992 et 1994.

Comme nous l'avons écrit plus haut, il conviendrait d'ajouter bien des éléments à ce panorama de la production de Jacques Jouet, auteur éminemment prolifique. Sa production est tout à fait exhaustive : il pratique tous les genres (théâtre, poésie, roman, nouvelle ...) et s'essaie aux divers registres auxquels il peut accéder (poèmes plus lyriques ou comiques...). Il aime également expérimenter l'écriture sous forme fixe. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà tirer les lignes de force de son écriture. Jacques Jouet est un écrivain subtil, ne se refusant pas les traits d'humour. Il n'hésite d'ailleurs pas à se montrer engagé politiquement dans ses œuvres comme il l'a fait dans la saga de *La République* mais également dans *Le Cocommuniste*. Il ressort de son œuvre un attachement profond à l'Oulipo.

---

<sup>94</sup> SAVIGNEAU (Josyane), « Le Monde des livres. Jacques Jouet. Écrivain à tout-va », dans *Le Monde*, 8 juin 2012, [en ligne], URL : <https://nouveau.europresse.com/Search/ResultMobile/0> (consulté le 10 mai 2021 à 11h).

<sup>95</sup> LAPPRAND (Marc), *L'œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet*, Limoges, Lambert Lucas, 2007, p.12.

## Chapitre 3 : Analyse des œuvres

### 1) Morale Élémentaire

#### 1.1) Chronologie et genèse

*Morale Élémentaire* représente la dernière œuvre écrite par Raymond Queneau. Souvent délaissée par la critique, cette ultime œuvre n'est pas du tout dénuée d'intérêt. Claude Debon déclara d'ailleurs à la fin d'un colloque :

[...] En effet, personne n'a osé aborder de front *Morale élémentaire*. Je pense que ce recueil est si déroutant, si prestigieux, si complexe que peut-être là encore le découragement nous prend, mais certains d'entre vous savent que nous avons déjà commencé à travailler sur ce recueil ; disons que son absence n'est pas du tout le signe d'un désintérêt, je crois que c'est tout le contraire. C'est le recueil absent qui peut-être est au fond de notre mémoire et de notre cœur et qui est en tous cas à mes yeux [...] le plus grand recueil poétique de Queneau<sup>96</sup>.

L'ouvrage est paru en 1975, l'année précédant le décès de l'auteur. Cependant, les textes avaient déjà fait l'objet d'une parution partielle et pré-originale dans *La Nouvelle Revue Française*, en janvier 1974<sup>97</sup>. Cet ultime recueil a été écrit assez rapidement alors que les autres œuvres de l'écrivain ont pris beaucoup plus de temps à être rédigées.

Claude Debon nous révèle que Raymond Queneau avait tout d'abord songé à publier ce dernier livre sous le pseudonyme d'Augustin Mignot<sup>98</sup> (prénom du père de l'auteur et nom de jeune fille de sa mère). Le discours tenu par l'auteur est déroutant puisqu'il révèle que c'est l'« inspiration » qui a guidé son écriture. Ainsi, il définit la morale élémentaire comme « un poème complètement inspiré, sans ratures ». Cela ne manque pas d'étonner car l'inspiration est un principe rejeté par l'Oulipo. Il met également en avant des valeurs de « bricolage » et de hasard en affirmant que les nombres qui gouvernent la composition n'ont pas été prémédités. Remarquons tout de même une chose étrange : Raymond

---

<sup>96</sup> DEBON (Claude), « Épilogue », dans *Raymond Queneau poète* (actes du 2<sup>e</sup> colloque international Raymond Queneau présenté à Verviers du 30 août au 1<sup>e</sup> septembre 1984), Temps mêlés, 1985, p.308.

<sup>97</sup> QUENEAU (Raymond), « Poèmes », dans *La Nouvelle Revue Française*, Gallimard, n°253, janvier 1974, pp. 1-20.

<sup>98</sup> DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ?*, op. cit., p.161.

Queneau n'avait pas prévu de nommer la forme qu'il avait inventée. L'appellation de morale élémentaire a été forgée *a posteriori* à partir du titre de l'œuvre.

*Morale élémentaire* constitue une œuvre tout à fait à part dans le corpus quendien. Le style du recueil est tout à fait épuré et à mille lieux du grotesque et du parlé-écrit qui ont si souvent fait la signature du président-fondateur de l'Oulipo. Pourtant, Anne-Sophie Bories décèle dans ce recueil une véritable écriture quendienne qui concilie à la fois la nouveauté et les techniques classiques de versification<sup>99</sup>.

### 1.2) Anatomie d'une forme

L'ouvrage comporte trois parties différentes. Seule la première de ces parties est composée de poèmes écrits selon la contrainte de la morale élémentaire (51 poèmes). Dans la suite de notre travail, nous nous focaliserons exclusivement sur cette première partie qui est la seule à être véritablement régie par une contrainte (celle d'une forme fixe)<sup>100</sup>.

Isis sombre	Fruit vert	Animal tacheté
	Néologismes clairs	
Fleur rouge	Attitude transparente	Étoile orangée
	Sources claires	
Forêt brune	Sanglier roux	Troupeau bêlant
	Arbre clair	
	Un bateau	
	sur l'eau	
	seulabre	
	suit le courant	
	Un crocodile	
	mord la quille	
	en vain	

---

<sup>99</sup> BORIES (Anne-Sophie), *Des Chiffres et des mètres. La versification de Raymond Queneau, op. cit.*, p. 21.

<sup>100</sup> Dans la suite du texte, l'appellation « Morale élémentaire » renvoie à la première partie de l'ouvrage.

## Néologismes clairs

Les deux parties suivantes sont de courts textes en prose (14 et 64 poèmes). La morale élémentaire est une forme fixe constituée de trois lignes de trois groupes de mots composés d'un substantif et d'un adjectif (ou un participe), ensemble de mots que Anne-Sophie Bories qualifie de bi-mots<sup>101</sup>. Au centre de la composition, le lecteur trouve une sorte d'interlude composé de sept vers. Enfin, quatre groupes de bi-mots terminent le poème. Notons que ces poèmes étaient destinés à être accompagnés de musique. « L'accompagnement musical (si l'on en souhaite un) me semble évident : un coup de gong (ou de tout autre instrument de percussion) après chaque groupe substantif plus adjectif. Et avec la ritournelle, je vois (j'entends) très bien un petit air de flûte ou de pipeau », déclarait Raymond Queneau dans ses notes préparatoires<sup>102</sup>. Dominique Moncond'huy<sup>103</sup> montre qu'il ne s'agit pas vraiment d'une forme inspirée comme le suggérait l'auteur dans ses notes préparatoires. En effet on remarque assez vite que le projet s'est modifié, modelé. Il passe ainsi d'un interlude comprenant cinq vers à un interlude qui en comprend sept et modifie également le nombre de vers de bi-mots puisqu'il ajoute deux vers par rapport à la forme initiale.

Il n'y a pas de système rimique à proprement parler dans cette forme. Cependant, le lecteur percevra tout de même des répétitions. Celles-ci peuvent être sonores, comme en témoigne les « rimes » du poème 38 (rétifs- hâtifs- vifs- convulsifs). Elles peuvent également revêtir un caractère morphologique (dans le poème 25, « mime » et « imitateur »). Dans d'autres cas, ces répétitions sont sémantiques (dans plusieurs compositions, le lecteur trouvera différents mots pour désigner un cours d'eau). L'auteur ne refuse d'ailleurs pas d'utiliser les répétitions pures et simples (cette répétition était d'ailleurs à l'origine l'un des éléments constitutifs des morales élémentaires mais a par la suite été abandonné). Ces phénomènes sont appelés « figures mitoyennes de la rime » par Anne-Sophie Bories<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> BORIES (Anne- Sophie), *Des chiffres et des mètres. La versification chez Raymond Queneau*, *op.cit.*

<sup>102</sup> Un extrait de ces notes est rapporté dans : DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ?*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>103</sup> MONCOND'HUY (Dominique), « Icare et le jardinier : Queneau et *Morales Élémentaires* », dans *La Morale Élémentaire. Aventures d'une forme poétique, Queneau, Oulipo, etc.*, P.U.R., 2008, pp. 83- 114.

<sup>104</sup> BORIES (Anne-Sophie), *op.cit.*, p. 137.

Anne-Sophie Bories relève aussi que les poèmes ont une assez bonne redondance rythmique. En effet, même s'il s'agit de vers libres car le nombre de syllabes n'est pas mesuré, il y a une certaine régularité. Les bi-mots comptent en général entre quatre et cinq syllabes, ce qui induit une certaine régularité. Anne-Sophie Bories ajoute même qu'un quart des vers de trois bi-mots suit un schéma rythmique 5-5-5, à la limite du vers syllabique.

Cette forme repose également sur l'oxymore qui est très présent dans la première section de l'ouvrage. La « statue meuble » du premier poème montre assez bien que tout le recueil se construit autour de cette figure de style qui apporte nuance et subtilité à la composition.

Nous remarquerons également la structure des morales élémentaires qui tend à donner au poème une silhouette rectangulaire. Cela paraît anodin mais semble avoir été déterminé par l'auteur dans ses notes préparatoires. La mise en page des morales élémentaires invite à la pause et renforce certainement le caractère méditatif de l'œuvre. Cependant, la forme rectangulaire est souvent délaissée par les épigones du fondateur de l'Oulipo. Les *Morales Élémentaires* de Roubaud et autres ne doivent souvent leur forme rectangulaire qu'à l'ajout d'un titre, pratique qui n'était pas employée par Raymond Queneau.

La morale élémentaire entretient des liens étroits et contradictoires avec la forme du sonnet. Tout d'abord, le lecteur remarque sans difficulté que les morales élémentaires comportent quinze vers. C'est un de plus que le sonnet. Le rapprochement entre cette forme et celle du sonnet est d'autant plus nette lorsqu'on sait que des sonnets ont été rédigés avec quinze vers et non quatorze. C'est le cas, par exemple, chez Guillaume Apollinaire dans *Les Colchiques*, poème qui a sans doute été lu par Raymond Queneau, grand admirateur d'Apollinaire. Cette parenté avec le sonnet n'est sans doute pas si incongrue qu'elle le paraît quand nous la mettons en lien avec l'attrait que les oulipiens nourrissaient pour cette forme fixe.

Camille Bloomfield rédigea d'ailleurs un article parlant des rapports entre le sonnet et l'Oulipo<sup>105</sup>. Elle révèle que l'Oulipo a beaucoup travaillé cette forme fixe, en lui appliquant de nouvelles contraintes par exemple (*El Desdichado* de Nerval a fait l'objet

---

<sup>105</sup> BLOOMFIELD (Camille), « Le sonnet à l'Oulipo, quand une forme fixe n'est plus une contrainte », dans *Formules, revue des littératures à contraintes*, n°12 « Le sonnet contemporain », Paris, Association Reflet des Lettres, 2008, pp. 51-67.

d'expérimentation de la méthode S+7, ...). Jacques Bens a, par exemple, créé la forme oulipienne du sonnet irrationnel dont la structure s'appuie sur le nombre  $\pi$ . Ils constituent ainsi une forme très travaillée par les oulipiens puisqu'ils font par exemple l'objet de transformations lipogrammatiques, de haïkaisons, ... Du côté synthoulipique, le sonnet est la forme la plus classique parmi les formes fixes. Celui-ci est tellement employé qu'il en perd son caractère contraint. En effet, de nombreux poètes ont intégré l'écriture du sonnet à tel point qu'en rédiger devient naturel et n'est plus un procédé difficile. Raymond Queneau avait d'ailleurs déclaré à Georges Ribemont-Dessaignes : « Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet<sup>106</sup> », preuve que cette forme occupait véritablement une place de modèle dans l'univers des formes fixes de Raymond Queneau. À partir de cette constatation, nous pourrions nous dire que le sonnet ne devrait dès lors pas intéresser les oulipiens, qui recherchent des contraintes qui entravent véritablement l'écriture. Mais ce n'est pas le cas. En réalité, le groupe tente de se réapproprier cette forme en jouant avec la métrique ou avec la prosodie. Il s'agit là d'une démarche purement oulipienne : remodeler la forme pour faire émerger de nouvelles contraintes.

Dominique Moncond'huy propose de qualifier les morales élémentaires d'anti-sonnets. Tout d'abord, le nombre de vers montre bien une certaine volonté d'éviter le sonnet canonique (celui-ci possède en effet 14 vers alors que les morales élémentaires en comportent 15). Mais cela n'est pas suffisant puisque l'auteur décide d'ajouter à ce phénomène une réelle déconstruction des strophes, éléments fondamentaux du sonnet. Le chaos syntaxique mis en scène par l'auteur dans ses compositions peut également être considéré au prisme de cette volonté de se défaire du sonnet traditionnel.

### 1.3) La question de l'oulipisme

La critique a souvent dépeint Raymond Queneau comme un oulipien qui ne faisait pas de l'oulipisme. Il est vrai que sa production laisse perplexe : le chasseur de contraintes reviendra après sa lecture de l'œuvre du fondateur de l'Oulipo avec un bien maigre butin. Rien de bien concret à se mettre sous la dent en effet, si ce ne sont les *Cent Mille Millions de Poèmes*. En réalité, la contrainte de Raymond Queneau semble revêtir un caractère plus subtil, plus délicat. Bien souvent, ses contraintes sont des formes fixes plus que des

---

<sup>106</sup> QUENEAU (Raymond), « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, Chiffres et lettres*, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p.42.

contraintes qui conditionneraient l'écriture en tant que telle. Dans les *Cent Mille Millions de Poèmes*, c'est la forme du texte qui est prédéterminée. Aucune contrainte ne pèse sur la langue ou sur le contenu du texte. Cependant, les formes fixes forment un des pans de la tradition littéraire étudiés par le groupe.

Nous pourrions affirmer que *Morale Élémentaire* sont bel et bien des compositions oulipiennes juste en montrant leur appartenance à l'univers des formes fixes. Cependant, d'autres éléments peuvent étayer cette thèse : les morales élémentaires prêtent une attention particulière aux nombres comme nous allons le démontrer. De plus, l'influence asiatique de l'œuvre n'est pas à méconnaître : elle témoigne de la volonté de l'Oulipo de se nourrir des productions étrangères.

Dès lors, la question est : « Pourquoi Raymond Queneau a-t-il donné à son procédé d'écriture une image strictement anti-oulipienne ? » En effet, comme nous l'avons vu précédemment, l'auteur a déclaré que c'était l'inspiration qui lui avait dicté la rédaction de ce dernier ouvrage. Cela paraît tout à fait étonnant. Emmanuel Souchier pense que l'inspiration dont parle l'auteur ressort plus de la métaphysique et des lectures asiatiques de Queneau. Il aurait alors décidé d'évoquer l'inspiration pour ne pas mêler ses conceptions métaphysiques au groupe oulipien, où chacun est libre d'avoir les croyances qu'il souhaite.

On ne s'étonnera donc pas de constater que les morales élémentaires sont devenues une forme oulipienne et ont donné lieu à de nombreux textes comme ceux de Jacques Roubaud ou de Jacques Jouet (dont nous traiterons dans la suite de ce travail).

#### 1.4) Influence d'une forme asiatique

Raymond Queneau a volontairement laissé un flou sur la genèse de *Morale Élémentaire*. Cependant, grâce à l'étude des brouillons, une filiation avec la forme chinoise du Yi-King est possible. Le Yi-King (ou *Livre des transformations*) est un livre ancien de sagesse chinoise qui a des traits ésotériques ou oraculaires. Sur le plan formel, le livre se compose d'hexagrammes et de trigrammes dont la représentation schématique ressemble à s'y méprendre au schéma de *Morale Élémentaire*. Claude Debon explique que cette

hypothèse de filiation tire son origine dans l'inscription « Khien et Khouen » que l'on trouve dans le manuscrit de *Morale Élémentaire*<sup>107</sup>.

Cependant, la référence au Yi-King ne s'arrête pas à la forme choisie par l'auteur. Le thème de l'œuvre est lui aussi une référence à cet ancien ouvrage de sagesse chinoise. En effet, la dimension oraculaire de *Morale Élémentaire* ne fait aujourd'hui plus débat. Cette hypothèse est d'ailleurs étayée par le fait qu'Étienne Perrot<sup>108</sup> a livré une traduction en français de cette œuvre (à partir d'une traduction en allemand) en 1973, soit deux ans avant la publication de *Morale Élémentaire*. Il faut également remarquer que la culture asiatique a profondément marqué le fondateur de l'Oulipo, et ce depuis les premières années du groupe. En témoigne le procédé d'haïkaïsation (conserver des sections de poèmes célèbres pour en faire des haïkus), contrainte développée par Queneau très tôt dans l'histoire oulipienne.

Emmanuel Souchier pense que les liens entre *Morale Élémentaire* et l'intérêt de l'auteur pour la culture chinoise sont multiples. En effet, il remarque que les thèmes développés dans l'œuvre de Raymond Queneau- effacement de soi, prédominance de l'indicatif présent, quête spirituelle- sont présents dans les textes de Tchang-Tseu. Pour Emmanuel Souchier, le Yi-King (forme dont l'auteur s'inspire pour rédiger son œuvre) est la pierre angulaire des différentes préoccupations de Raymond Queneau, à savoir l'oulipisme (création d'une nouvelle forme fixe), l'art poétique, les mathématiques, la quête spirituelle et la métaphysique.

À y regarder de plus près, tous les termes de la poétique queneuienne développés dans *Morale Élémentaire* sont présents dans cette lecture [un texte rédigé par Tchang-Tseu qui explique la voie pour trouver le Tao] : l'effacement de soi, l'absorption du temps par le présent qui domine l'œuvre, la rétrospection qui accompagne toute prospection, typique de la quête spirituelle, la sagesse de celui qui s'inscrit dans la *tranquillité* malgré les désordres de l'âme et de l'Histoire. Comment dès lors s'étonner que le *Yi-King* ait été le point de rencontre optimal des aspirations queneuennes, le point de fusion de l'art poétique, de l'oulipisme, de la mathématique... portés par la métaphysique et la quête du *Tao*<sup>109</sup> ?

---

<sup>107</sup> DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ?*, *op.cit.*, p.155.

<sup>108</sup> WILHELM (Richard) [trad. allemand], *Yi King ou livre des transformations*, PERROT (Étienne) [trad. français], Paris, Librairie de Médecis, 1973.

<sup>109</sup> SOUCHIER (Emmanuel), *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, p.279.

### 1.5) Importance des nombres

En bon mathématicien, Raymond Queneau a dissimulé des nombres dans la structure de ses poèmes. Ainsi, on retrouve des vers d'un ou de trois bi-mots (invention qui permet de mettre en valeur le chiffre deux). Selon Anne-Sophie Bories, cela n'est pas anodin car le chiffre trois est significatif dans la culture chinoise : il représente en effet la vie ou la naissance et a une connotation positive. Le deux, quant à lui, pourrait être interprété comme une référence à la dualité qui parcourt toute la sagesse chinoise (on peut retrouver des traits de cela dans l'ouvrage *Yi King*) : le Ying et le Yang ou le bien et le mal. Dans *Des Chiffres et des mètres*, Anne-Sophie Bories insiste sur la grande régularité des vers de *Morale Élémentaire*. Même si ce sont tout de même des vers libres, les vers possèdent des nombres de syllabes fort similaires et plus ou moins un quart des poèmes réalisent des rythmes fort proches du vers syllabique. Voici un exemple assez éclairant :

Été mouvant	Été mouchant	Été suant
	Été mobile	
Automne long	Automne las	Automne lent
	Automne fragile	
Hiver granitique	Hiver métallique	Hiver figé
	Hiver immobile	
	La lune	
	en ce point	
	neige sur les toits	
	Une étoile chante	
	à très basse voix	
	pythagoricienne	
	là-bas	
Printemps boueux	Printemps crayeux	Printemps argileux

## Hiver mobile<sup>110</sup>

Cet exemple montre que les bi-mots partagent bien souvent le même nombre de syllabes. Le schéma du couple de bi-mots, dans ce poème, compte plusieurs fois quatre syllabes mais nous trouvons également des séquences plus longues. Ce poème est également intéressant car il présente des bi-mots dont l'adjectif se termine souvent par « eux », ce qui induit un système de répétition sonore. Les séquences consacrées à l'hiver sont cependant différentes. Cette distinction paraît revêtir une certaine importance sémantique puisque l'« hiver » se retrouve à la fin du poème.

Sandrine Larraburu a consacré un article à l'importance des nombres dans *Morale Élémentaire*<sup>111</sup>. Son analyse fait apparaître l'importance des nombres dans le processus créateur du recueil. Dès lors, on peut se demander pourquoi l'ensemble des trois sections du livre comporte 132 poèmes, ce qui n'est pas un nombre premier. Pourtant, des traces écrites montrent que l'auteur avait pensé à cela puisqu'il écrit dans une lettre à François Naudin : « Ou bien supprimer un des poèmes on aurait  $50+17+64=131$ , un nombre premier assez convenable<sup>112</sup> ». Ces nombres ne sont pas anodins mais prédéfinis. En effet, le nombre de 50 poèmes (puisque'il faut sans doute entendre le nombre de poèmes de la première section comme  $50+1$  poèmes) pourrait éventuellement faire référence au nombre de poèmes contenus dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire. La deuxième section du recueil contient quant à elle 64 textes, ce qui laisse penser à une parenté assez évidente avec le *Livre du Yi-King*, dans lequel étaient écrites 64 sagesses chinoises.

Mais la signification du nombre 51 peut également être expliquée par plusieurs autres hypothèses. Par exemple, un lien de type musical pourrait être établi. En effet, dans la tradition taoïste (dans laquelle s'inscrit le *Livre du Yi-King*), le rituel compte 24 coups de gong (qui est un des instruments préconisés par l'auteur pour accompagner la lecture des compositions) et 27 coups de cloche, ce qui fait un total de 51 coups. De plus, 51 est

---

<sup>110</sup> Ce poème est le 34<sup>ème</sup> de la première section de l'ouvrage et se trouve p. 42.

<sup>111</sup> LARRABURU (Sandrine), « Du nombre au rythme dans *Morales Élémentaires I* de Raymond Queneau », dans *La Morale Élémentaire. Aventures d'une forme poétique*, Queneau, Oulipo, etc., Paris, P.U.R., coll. « La licorne », 2008, pp. 55-66.

<sup>112</sup> NAUDIN (François), « Quelques réflexions sur *Morale Élémentaire* », dans *Lectures Raymond Queneau n°1 : Morale Élémentaire*, Limoges, Trames, 1987, pp.28-29 [cité par LARRABURU, *op.cit.*, p.56]

l'inversion des chiffres qui composent le nombre 15, 15 étant le nombre de vers présents dans chaque poème.

### 1.6) Représentation du langage

La forme des morales élémentaires est quelque peu déconcertante. En effet, le caractère asyntaxique est assez étrange à première vue. Seul l'interlude semble respecter les règles de syntaxe et de composition. Il est par conséquent beaucoup plus narratif. Le lecteur sera étonné de ne pas trouver du néo-français, élément fondamental de l'œuvre de Queneau, dans cette œuvre. Pourtant, *Morale Élémentaire* est une œuvre qui réfléchit au langage.

L'auteur se tourne ici vers un langage qui entre moins dans les usages quotidiens. La forme des textes va clairement à l'encontre d'un style potache et familier, style auquel Raymond Queneau avait habitué ses lecteurs avec des œuvres comme *Zazie dans le métro*. L'intérêt que porte Raymond Queneau au langage est polymorphe, comme en témoigne Paul Braffort :

Queneau s'intéresse à tous les niveaux et à tous les aspects du langage, schémas, dessins et aquarelles y compris. Mais il proclame : « C'est en écrivant qu'on devient écrivain ». Il écrira donc, il formalisera aussi, ces activités se déployant comme des constructions et l'amenant à puiser dans une réserve de matériaux de toute nature, qu'il agencera avec soin, parfois avec malice. Aussi les préoccupations de Queneau couvriront le champ linguistique le plus vaste<sup>113</sup> [...]

L'œuvre réfléchit donc au langage. Il suffit d'ailleurs de compter le nombre de poèmes traitant de ce sujet pour s'en persuader. Par ailleurs, plusieurs des poèmes mettent en scène une déconstruction du langage, comme si l'auteur était arrivé à la fin des potentialités de la langue et qu'il devait dès lors s'appuyer sur d'autres éléments comme la structure pour innover. Le poème 54 qui conclut la première section de l'œuvre est assez explicite à ce propos puisqu'il met en scène des « mots délabrés ».

La critique (Claude Debon, Camille Bloomfield, ...) l'a souvent souligné, *Morale Élémentaire* dessine une figure d'anti-Queneau. Nous serions presque tentés de dire que cette œuvre est celle de la maturité littéraire. Elle figure un auteur expérimenté, nourri par

---

<sup>113</sup> BRAFFORT (Paul), « Langue étrangère, langue naturalisée », dans *Raymond Queneau. Le mystère des origines*, dir. OUALLET (Yves), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005, pp. 171-178, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/purh/6615> (consulté le 12/04/2021 à 14h04).

de nombreuses œuvres. L'œuvre se distingue des poèmes légers auxquels Raymond Queneau avait auparavant habitué son lectorat. L'auteur en vient à une poésie qu'on pourrait qualifier d' « *ars amatoria* des mots » selon l'expression de Camille Bloomfield<sup>114</sup>. André Blavier, dans un entretien accordé à Claude Debon<sup>115</sup>, préfère quant à lui, parler de « troisième Queneau ». Anne-Sophie Bories partage la même opinion et écrit :

Cette forme inventée par Queneau, la « morale élémentaire », [...] se démarque par son efficacité sémantique et poétique. Sans syntaxe, les mots lexicaux sont livrés à des collisions de sens, le lecteur fournissant une interprétation active, comme pour le *Yi King* [...] *Morale Élémentaire* est atypique par son épure, loin du grotesque et du parlé-écrit, pourtant le style de Queneau s'y déploie pleinement, conciliant dans une forme fixe nouveauté et techniques classiques de versification<sup>116</sup>.

Allant de pair avec la question du langage, nous retrouvons aussi la difficulté de l'écriture qui pointe son nez à plusieurs reprises dans le recueil. Le premier poème de la dernière section du recueil est assez intéressant à cet égard. En effet, l'auteur fait référence à la langue premièrement, mais aussi à l'inspiration qui aurait guidé son œuvre :

On a beau tourner sept fois sa langue dans sa bouche, on reste sans voix. On a beau choisir une encre d'un noir absolu, la page reste blanche. On a beau acérer le stylet, les signes demeurent invisibles. On a beau choisir avec soin couleurs et pinceaux, la toile se montre toujours vierge. Alors, contrairement à tout ce qu'on pouvait imaginer, la parole se profère et il devient possible d'écrire. Les feuilles s'établissent à l'extrémité des branches, les fleurs ouvrent leurs corolles, les fruits se forment choyant leur graine jusqu'à maturation. Le pommier laisse tomber ses pommes et l'écritoire nourrit avec diligence la plume fertile en comptes exacts<sup>117</sup>.

Ce poème est intéressant sous plusieurs aspects. D'abord, nous l'avons dit, il fait écho à ce mythe d'ouvrage « inspiré » tel que souhaitait le faire croire l'auteur. Mais au-delà de ceci, il présente une écriture tout à fait quenienne puisqu'il met en scène la voix et

---

<sup>114</sup> BLOOMFIELD (Camille), « « Les mots il suffit qu'on les aime » : les arts poétiques à l'Oulipo », *op. cit.*

<sup>115</sup> DEBON (Claude), « André Blavier et Raymond Queneau », dans *Doukiplèdonktan ?*, *op. cit.*, p.59.

<sup>116</sup> BORIES (Anne-Sophie), *Des Chiffres et des mètres. La versification de Raymond Queneau*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>117</sup> QUENEAU (Raymond), *Morale Élémentaire*, *op. cit.*, p.83.

l'oralité, élément majeur dans son travail littéraire. De plus, le poème s'achève par une référence aux mathématiques, autre thème cher à l'auteur.

### 1.7) Les isotopies dans l'œuvre

Nous retrouvons plusieurs topoï caractéristiques de l'écriture de Raymond Queneau. Tout d'abord, la thématique de l'eau est fort représentée dans le recueil. Dans les *Ziaux* (recueil publié en 1943 et qui a pour titre une contraction des mots « z'yeux » et « eaux »), le domaine aquatique se taillait déjà la part belle. Cette isotopie trouve peut-être une résonance particulière dans la vie de Raymond Queneau. En effet, plusieurs textes nous laissent penser que l'auteur aimait l'univers de l'astrologie. Or, il était né sous le signe du poisson. Il dédie d'ailleurs le poème 36 de *Morale Élémentaire* à ce thème, poème dans lequel il écrit « le Grand Chien aboie après les Poissons », phrase cryptée où l'auteur fait à la fois allusion à son signe astrologique et à son nom de famille. Voici peut-être l'explication de la prédominance aquatique dans ses œuvres.

Le lecteur trouvera également beaucoup de noms de végétaux. Encore une fois, il s'agit d'une isotopie assez éprouvée dans le lexique quenien. N'oublions pas que le nom de « Queneau » a trois étymologies possibles : *canis* (le chien), *casnus* (le chêne) et *caninis* (qui a abouti au terme « canine »). L'allusion botanique a également trait à la pathologie dont souffrait l'auteur, c'est-à-dire l'asthme. Ainsi, dans de nombreux ouvrages, il parle de graminées, plantes qui le font souffrir. Par exemple, le chiendent, qui donne son nom à un ouvrage de Raymond Queneau publié en 1933, est une plante de la famille des graminées qui a la particularité de provoquer des crises d'asthme. Dans *Morale Élémentaire*, il n'y a pas beaucoup de graminées mais les mentions d'arbres sont assez présentes et constituent un élément du réseau d'échos qui se construit tout au long de l'ouvrage. Le premier poème fait déjà mention d' « arbre » et de « forêt ». Dans les deux poèmes suivants, le lecteur retrouve l'herbe et le tilleul.

Ensuite, nous pouvons déceler dans le recueil un réseau assez dense d'images d'animaux. Dans une des communications d'un colloque consacré à la poésie de Raymond Queneau, Bernard Lasnier-Lachaise<sup>118</sup> relève que son monde poétique est peuplé d'insectes. Pourtant, dans *Morale Élémentaire*, ces derniers sont finalement peu nombreux et laissent

---

<sup>118</sup> LASNIER-LACHAISE (Bernard), « La bestiolité dans l'œuvre de Raymond Queneau ou la face cachée du charançon », dans *Raymond Queneau poète, op. cit.*, pp.79-84.

leur place à des animaux de plus grande taille. L'hypothèse du conférencier est que le bestiaire développé dans l'œuvre de l'auteur est à envisager d'un point de vue taoïste. Le taoïsme est l'un des piliers de la sagesse chinoise (les deux autres piliers sont le confucianisme et le bouddhisme). De cet angle d'approche, nous pouvons envisager que les animaux sont présents dans la poésie de Raymond Queneau afin de permettre le contraste entre mouvement et immobilité. L'animal devient alors symbole de vivacité et s'oppose au calme et à la permanence des objets représentés dans *Morale Élémentaire*. Le 26<sup>e</sup> poème de la première section du recueil suffit seul à donner un exemple du bestiaire qui se déploie dans l'œuvre :

Chien courant	Chien jappant	Chien caressant
	Chien domestique	
Chat courant	Chat miaulant	Chat ronronnant
	Chat domestique	
Lièvre courant	Tigre feulant	Singe orang-outan
	Dauphin domestique	
	Au zoo	
	le badaud	
	voit les animaux	
	lymphatiques	
	Au ciel clair	
	vole dans l'air	
	l'aigle unique	
Éléphant courant	Crapaud coassant	Abeille dansant
	Mouche domestique <sup>119</sup>	

---

<sup>119</sup> QUENEAU (Raymond), *Morale Élémentaire*, op. cit, p.34.

Dans le même ordre d'idées et avec la même connotation philosophique, l'auteur crée un imaginaire de l'astronomie. Beaucoup de termes utilisés dans le recueil renvoient en effet au cosmos. Le lecteur découvre alors un Queneau rêveur, attiré par le ciel et sa contemplation. Cela ne va pas sans faire écho à la *Petite Cosmogonie portative*, œuvre que le fondateur de l'Oulipo publie en 1950.

Enfin, le monde des mathématiques n'est évidemment pas absent de *Morale Élémentaire*. Si la référence biographique est manifeste (l'amour que Raymond Queneau porte aux sciences et aux mathématiques est unanimement reconnu), il semble que l'analyse doit être poussée plus loin. En effet, les mathématiques ont presque une fonction rassurante, réconfortante dans le recueil. Elles apparaissent immuables dans le monde et nous retrouvons une fois de plus la dualité entre monde immobile et monde en mouvement, dualité qui semble une clef de voûte de la poétique de ce recueil. Le huitième texte de la troisième section est un exemple de cela puisque l'auteur y raconte un voyage tout en cachant habilement le nombre  $\pi$  entre les lignes.

Il convient également d'aborder le traitement de la couleur dans cet ouvrage. En effet, il n'aura échappé à personne que les couleurs sont nettement présentes dans le recueil. Claude Debon<sup>120</sup> interprète cela comme un moyen de donner au recueil une dimension plus visuelle. Elle pense que la volonté de l'auteur était de toucher divers sens : l'ouïe par l'aspect musical et la vue par la mention de couleurs.

Enfin, pour conclure cette section, attardons-nous sur les différentes références que Queneau établit à propos de sa propre production littéraire. En effet, les références à ces ouvrages antérieurs sont très nombreuses. Premièrement, nous retrouvons la figure canine déjà présente dans *Chêne et Chien*. Or, par son étymologie, ce personnage peut se confondre avec la figure de l'auteur. Ensuite, la fleur bleue, apparue elle aussi bien plus tôt dans l'œuvre de l'auteur, puisqu'il avait publié un roman appelé *Les Fleurs bleues* en 1965. Le *Chiendent* (titre d'un ouvrage qu'il avait publié en 1933) est aussi cité à plusieurs reprises, notamment dans le premier poème de la deuxième partie du recueil. Les différentes apparitions de la cosmogonie et de la cosmographie ne vont pas sans laisser penser à la *Petite Cosmogonie portative*, recueil de poésie qu'il avait publié en

---

<sup>120</sup> DEBON (Claude), « *Morale Élémentaire* : un voyage au pays de la qualité », dans *Doukiplèdonktan ?*, *op. cit.*, pp. 161-163.

1950. Nous pourrions ajouter à cette liste le recueil *Les Ziaux*, publié en 1943, auquel les nombreux passages « aquatiques » font sans doute référence.

Deux de ces ouvrages sont des livres autobiographiques (*Le Chiendent, Chêne et Chien*). Les autres œuvres peuvent facilement être reliées à la biographie de l'auteur. La *Petite Cosmogonie Portative*, par son titre, évoque bien sûr la passion de Queneau à la fois pour l'astronomie et pour l'astrologie ; alors que *Les Fleurs bleues* témoignent de son intérêt pour la botanique. Tous ces éléments incitent le lecteur à une lecture biographique du recueil.

Claude Debon, dans son ouvrage, parle en ces termes de l'abondance de références à la production quenienne dans *Morale Élémentaire*. Ces mots pourraient constituer une belle conclusion au point que nous venons d'aborder :

[...] *Morale Élémentaire* est aussi, comme la dernière partie de *Fendre les flots*, parcours autobiographique, épuré, réduit à sa quintessence, chambre d'écho de l'œuvre antérieure inséparable de cette vie. Quelques jalons assez aisément repérables induisent une ligne de parcours d'exorcisme, et à son terme de reniement. C'est à une sensibilisation de la mémoire que nous sommes cette fois conviés : *Morale Élémentaire* se situe par là-même comme œuvre ultime, qui ne s'éclaire que par l'œuvre passée, comme au dernier chapitre d'un roman s'entrecroisent et se dénouent les fils jusque-là tissés, à moins que -c'est le cas chez Queneau- ils ne s'abolissent en un retour à l'origine<sup>121</sup>.

### 1.8) Une certaine élévation de l'esprit

La critique a souvent reconnu le côté oraculaire ou prophétique des morales élémentaires. En effet, dès le titre de l'œuvre, nous nous apercevons que l'auteur joue ici le rôle d'un sage. Bien qu'il ne s'agisse pas de morales au sens le plus prescriptif du terme, le lecteur remarque d'emblée que Raymond Queneau se tourne vers un registre plus spirituel.

L'auteur s'était déjà tourné vers la spiritualité sur le plan personnel en lisant les ouvrages de René Guénon. Si Raymond Queneau se déclare athée en 1920, il n'en reste pas moins attiré par la philosophie et la spiritualité. Emmanuel Souchier<sup>122</sup> indique qu'après une

---

<sup>121</sup> DEBON (Claude), « *Morale Élémentaire* : un voyage au pays de la qualité », dans *Doukiplèdonktan ?*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>122</sup> SOUCHIER (Emmanuel), *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, pp. 43-46.

période plus creuse, Raymond Queneau recommence la lecture des textes de René Guénon dès 1968. Il pense dès lors que l'analyse de *Morale Élémentaire* doit se faire au prisme de cette spiritualité « retrouvée ». René Guénon est un auteur de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il publie de nombreux ouvrages théologiques et ésotériques. Raymond Queneau a par ailleurs révélé que sa lecture l'avait profondément « étonné ».

Dans la plupart des poèmes que nous rencontrons, une certaine ambiance méditative se fait ressentir. Le thème de l'eau, omniprésent, joue certainement un rôle là-dedans par son côté apaisant.

De plus, il ne s'agit certainement pas d'un hasard si la source d'inspiration de cette œuvre est le Yi-King, c'est-à-dire la forme des poèmes de sagesse. La régularité de la forme contribue elle aussi à donner une certaine note d'élévation au recueil. En effet, les morales élémentaires n'exigent-elles pas des vers mesurés, des paroles contenues, à l'inverse de l'effusion des poèmes en vers libres par exemple ?

Au premier abord, métaphysique et oulipisme ne font pas bon ménage. Mais il ne faut pas oublier que les convictions personnelles sont admises au sein du groupe. Emmanuël Souchier en dit ceci :

Il est donc essentiel de bien comprendre que la rhétorique remise au goût du jour par l'Oulipo, dans la plus pure tradition des grands rhétoriciens, que les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle reléguèrent à tort dans les tiroirs aux amusements littéraires, n'est en rien contradictoire avec la démarche métaphysique poursuivie par Queneau. Les sceptiques contemporains restent déconcertés face à cette dualité [...]. Pour autant, les choix personnels de Queneau ne sauraient engager l'ensemble des membres de l'Oulipo. L'erreur critique a simplement consisté à amalgamer une éthique collective, définie publiquement, et les linéaments d'une pensée qui s'est refusée au monolithisme et qui a toujours revendiqué à la fois sa spécificité et son historicité<sup>123</sup>.

#### 1.9) Les deuxième et troisième parties de l'ouvrage

Ces deux dernières sections de l'ouvrage, bien que nous leur ayons témoigné moins d'attention qu'à la première, ne sont pas pour autant dénuées d'intérêt. Ces deux sections sont constituées de poèmes en prose, parfois narratifs où on perçoit assez bien

---

<sup>123</sup> SOUCHIER (Emmanuël), *Raymond Queneau, op. cit.*, pp.271-272.

l'assimilation entre prose et poésie de Raymond Queneau. Le lecteur sera certainement étonné de voir ces textes réunis dans le recueil *Morale Élémentaire* tant leur forme diffère de celle des poèmes de la première section. Pierre Martin propose une explication à ce phénomène<sup>124</sup>. Elle réside dans le fait que Raymond Queneau n'employait pas le terme « Morale élémentaire » pour désigner ces textes mais bien celui de « lipolepses ». Ce mot a comme origines étymologiques les verbes « prendre » et « laisser ». En d'autres termes, les textes écrits dans *Morale Élémentaire* seraient des textes dont il faudrait conserver les éléments positifs et éliminer les négatifs. Cette définition permettrait de comprendre pourquoi les formes des textes diffèrent autant. Voici un exemple de poème de la deuxième section :

Les pyramides dorment. Il figure en leur pouvoir de dormir. Leur forme attire le sommeil et l'aimant de leur sommet ramasse les songes qui rôdent pour pénétrer dans le cœur des roches les plus internes. Entre les triangles concourant s'épaississent des rêves durables en parallélépipèdes rectangles solides comme des pontons. On a tassé le tout en une masse compacte, cadencée, imperturbable. C'est pourquoi les pyramides peuvent dormir avec soin. Lorsqu'elles s'éveillent, le passant ne s'en aperçoit pas et n'y comprend rien. Le vent remue un peu de sable<sup>125</sup>.

Une table avait été créée par l'auteur pour classer les poèmes de ces deux dernières sections. Dominique Moncond'huy<sup>126</sup> pense que cela montre l'importance de ces deux sections. Pour lui, l'auteur y accorde plus d'intérêt et considère même la première section comme une sorte de prologue. Il remarque également que ces textes n'ont pas de titre dans la version finale du livre alors que l'auteur les avait caractérisés par un groupe de mots dans le tableau qu'il avait établi au cours de sa composition.

Bien qu'il s'agisse de textes en prose, les poèmes semblent mesurés. Ils occupent tous un emplacement délimité et relativement similaire.

Un élément particulièrement intéressant de l'ultime section du livre est l'emploi des temps conjugués. En effet, le recueil entier regorge d'indicatifs présents. Claude Debon<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> MARTIN (Pierre), « Mort à l'élément terre ! », dans *La Morale Élémentaire. Aventures d'une forme poétique. Queneau, Oulipo, etc., op. cit.*, pp. 67-82.

<sup>125</sup> QUENEAU (Raymond), *Morale Élémentaire, op. cit.*, p.64.

<sup>126</sup> MONCOND'HUY (Dominique), « Icare et le jardinier : Queneau et *Morale Élémentaire* », dans *La Morale Élémentaire. Aventures d'une forme poétique. Queneau, Oulipo, etc., op.cit.*, pp.83-114.

<sup>127</sup> DEBON (Claude), « Sinon comment entrer ? », dans *Doukiplèdonktan ?, op.cit.*, pp.166-167.

remarque que l'indicatif présent a plusieurs connotations puisqu'il est à la fois le présent de l'énonciateur et le présent du lecteur. Il a ainsi une certaine valeur de généralité qui convient parfaitement au ton du recueil. Les poèmes 42 et 64 sont différents puisqu'ils sont écrits respectivement au passé et au futur. « Pour en arriver là, il aura fallu remuer ciel et terre », déclare l'énonciateur à la fin du tout dernier poème de l'œuvre.

Remarquons également que le dernier poème comporte le pronom « on » comme le tout premier poème du recueil. L'œuvre entière regorge en fait de tournures impersonnelles et de sujets non identifiés. L'auteur utilise à plusieurs reprises des sujets imprécis et catégoriques : la troupe, la bande. Parfois, le sujet d'une phrase est un peu plus précis et désigne une unique personne avec des groupes nominaux tels que « le poète », « l'écrivain », « le tragédien » d'un côté ; mais aussi des « le voyageur », « le pèlerin », « le capitaine ». Pour Claude Debon, toutes ces désignations contribuent à construire une image de poète-quêteur, un homme qui cherche de nouvelles possibilités langagières mais aussi peut-être une certaine spiritualité.

#### 1.10) Une œuvre empreinte de classicisme ?

Nous connaissons désormais assez bien le penchant que les auteurs oulipiens ont pour les traditions littéraires. La branche du synthoulipisme ne s'intéresse d'ailleurs qu'à cela. Le Raymond Queneau de *Morale Élémentaire* ne déroge pas à cette tendance. Il fait en effet référence à des thèmes et des motifs de l'histoire littéraire et culturelle. Ainsi, la déesse égyptienne Isis est évoquée dès l'entame du recueil pour présenter la figure de l'épouse dévouée. Ensuite, le lecteur pourra remarquer des allusions à Homère, par exemple dans le huitième poème de la première section.

Tout ceci tend à étayer la posture de *Nouvelle Vague* du classicisme que Daniela Tononi utilisait pour parler de la production oulipienne en général. Preuve s'il en fallait encore que le groupe se démarque totalement des avant-gardes de son époque en refusant de couper le cordon ombilical avec ses prédécesseurs sur la scène littéraire.

#### 1.11) Hermétisme ?

C'est la question difficile et sensible selon Claude Debon. En effet, pour comprendre les spécificités de cette œuvre, il faut connaître la vie littéraire de Raymond Queneau. Il faut par exemple connaître son attachement à la langue pour comprendre l'enjeu de la

déconstruction du langage qu'il opère. Pour autant, doit-on considérer l'œuvre comme une œuvre d'initiés ? La question paraît complexe.

La richesse de l'œuvre tient à ces figures d'asyndètes et de métaphores et à cette volonté de mettre sur un pied d'égalité le particulier et l'universel. Si l'œuvre n'est sans doute pas réservée exclusivement aux amateurs de Raymond Queneau, il faudra sans doute cogiter pour en comprendre les enjeux les plus subtils.

Tout cela dessine une image de Raymond Queneau en poète subtil, qu'il faut savoir déchiffrer et dont l'écriture évite les épanchements pour se contenter de délicates allusions. Cette figure est à mille lieux du Queneau potache connu du grand public.

#### 1.12) Un sujet lyrique ?

Dans l'ensemble du recueil, nous ne trouvons pas une seule fois la première personne du singulier. Pourtant, nous ne pouvons exclure une certaine part d'intériorité dans ces textes. Premièrement, des détails biographiques (nous les avons déjà abordés) nous indiquent qu'il y a un lien à tisser entre cette ultime œuvre et son auteur. Au niveau pronominal, le lecteur retrouvera une écrasante majorité de « ils » impersonnels. Ces « ils » font soit référence à des objets soit à des personnes mais des personnes qui ne sont jamais clairement identifiées. Quelques « on » peuvent être décelés en faible quantité : dans la première section, seuls deux poèmes comportent le pronom « on », ils sont plus nombreux dans les deux sections suivantes. Cependant, ces « on » ont plus souvent une valeur de « quelqu'un » que de « nous ». Doit-on en conclure qu'aucune intériorité n'est exposée dans ce recueil ?

Il semble que ce serait aller vite en besogne. En effet, hormis les multiples éléments biographiques, plusieurs éléments nous permettent de tracer un pont vers l'intériorité de l'auteur. Parmi ceux-ci, la tonalité méditative de l'ensemble des poèmes est importante. Elle démontre la volonté de se concentrer sur soi-même.

#### 1.13) Lyrisme de l'œuvre : conclusion

Nous arrivons désormais au terme de notre analyse. Il convient désormais de se pencher sur la question qui nous brûle les lèvres : *Morale Élémentaire* est-il un recueil lyrique ?

À cette question posée abruptement, la réponse est négative. Pourtant, il semble que la réponse ne devrait pas être si catégorique. En effet, si l'œuvre n'est pas lyrique, elle recèle de petits éléments « lyriques ».

Premièrement, *Morale Élémentaire* est une œuvre qui parle de son auteur. Si le propos n'est pas une déploration (élégie) ou une consécration (ode), nous pouvons cependant remarquer que le recueil traite de la vie de Raymond Queneau, de son enfance, de ses passions, ... Ce phénomène s'actualise dans l'ouvrage par de petits éléments allusifs que nous pouvons facilement déchiffrer : titres d'œuvres écrites par l'auteur, références aux mathématiques, lexique de la botanique, allusion à l'asthme dont il souffrait ... Cette tendance à parler de soi, de ses peurs comme de ses joies, a trait au lyrisme tel que le définit Jean-Michel Maulpoix. Nous pouvons également remarquer que le sujet lyrique est totalement absent du recueil. L'œuvre ne présente aucune occurrence du pronom « je ». Ce phénomène est sans aucun doute à rapprocher de la notion de déchirure du sujet lyrique, incapable de s'exprimer sans se dissimuler. Cela est typique des poètes du XX<sup>e</sup> siècle qui, après le rejet du lyrisme, ne peuvent plus qu'employer un sujet lyrique morcelé.

Deuxièmement, l'élévation de l'esprit forme un fil conducteur dans tout le livre. Cet élément constitutif du recueil tire son origine du modèle chinois que Raymond Queneau a utilisé pour la composition de l'œuvre. En effet, en s'inspirant fortement d'un livre intitulé *Livre des sagesses*, l'auteur ne peut qu'inviter à une lecture méditative et spirituelle. Cependant, l'atmosphère métaphysique de l'œuvre ne tient pas qu'à cette référence. Nous avons pu, au long de notre analyse, dégager une isotopie astronomique ou céleste. L'astrologie est également évoquée à plusieurs reprises. Tous ces champs sémantiques participent certainement à ce que Claude Debon a appelé le « caractère oraculaire » de l'œuvre. Cette rhétorique de l'élévation n'est pas anodine dans un tel recueil et nous pousse à une lecture lyrique. Les odes et les élégies possédaient déjà cette élévation durant l'Antiquité puisque les textes s'adressaient aux dieux. Jean-Michel Maulpoix, bien plus tard, déclare que l'élévation de l'esprit doit être la caractéristique principale du texte lyrique. En suivant ce courant d'élévation spirituelle, *Morale Élémentaire* s'inscrit dans la tradition lyrique.

Ensuite, l'attention que porte Raymond Queneau à la langue et à la forme des textes est elle aussi très révélatrice. Nous l'avons rappelé plus haut, le modèle de *Morale*

*Élémentaire* est le *Livre du Yi-King*, livre qui en plus d'avoir donné des thématiques à l'œuvre, lui a aussi transmis un modèle formel. Ce modèle formel possède la caractéristique de s'appuyer sur des bi-mots dont le positionnement sur la page et l'aspect purement nominatif invitent à la réflexion et à la méditation. Sur le plan de la langue, nous pouvons constater que l'auteur n'emploie pas de verbes d'actions et que tout le recueil est écrit à l'indicatif présent, ce qui donne un aspect duratif qui correspond assez bien au caractère méditatif de l'œuvre. Tous ces éléments concordent à donner au recueil une ambiance méditative, spirituelle, qui relève en quelque sorte de l'élévation de l'esprit dont nous venons de parler. La langue et la forme utilisées par l'auteur s'inscrivent donc elles aussi dans une perspective lyrique.

Enfin, nous ne pouvons conclure ce tour d'horizon des éléments lyriques sans aborder la musicalité de l'œuvre. En effet, Raymond Queneau avait déclaré qu'il imaginait très bien un accompagnement avec des instruments de musique (le gong et le pipeau) pour son recueil. Cela ne va évidemment pas sans rappeler l'étymologie musicale du terme « lyrique » et participe ainsi à la caractérisation lyrique de l'œuvre.

En conclusion, même si l'œuvre ne peut être considérée comme une œuvre lyrique en raison d'un manque d'éléments qui peuvent la catégoriser comme telle (pas de sujet lyrique), elle n'est pas totalement exempte de caractéristiques lyriques. Certains spécialistes ont parfois appelé le XX<sup>e</sup> siècle « siècle du deuil du lyrisme ». Nous constatons cependant que l'affirmation n'est pas tout à fait correcte puisque des œuvres telles que *Morale Élémentaire* recèlent de petits éléments hérités de la tradition lyrique. Ainsi, les poèmes de Raymond Queneau dans *Morale Élémentaire* sont peut-être les avatars d'une nouvelle reconfiguration du lyrisme, d'un nouveau lyrisme plus subtil sans doute dans lequel le sujet lyrique n'a pas de place. Christelle Reggiani avait utilisé l'expression d' « expérience lyrique » pour qualifier les poésies du groupe oulipien. Il semble que cette locution tombe assez à propos pour désigner une poésie qui porte de nombreux stigmates de la tradition lyrique, sans pour autant être « du lyrisme ».

## 2) Alphabets

### 2.1) Chronologie de l'œuvre

*Alphabets* est paru en 1976 aux Éditions Galilée. Deux ans auparavant, l'auteur avait publié le livre *Ulcérations*. Les *Ulcérations* sont des poèmes hétérogrammatiques. Ceux-

ci sont composés de onze vers de onze lettres qui sont tous des anagrammes du mot « ulcérations ». Les lettres choisies par l'auteur pour établir cette forme sont les lettres les plus usitées de la langue française. *Alphabets* suit le même procédé créateur, à ceci près que la lettre C n'appartient pas à la série de base. La onzième lettre constituant la série est une des seize lettres restantes de l'alphabet (le C n'est donc pas exclu). Marc Lapprand<sup>128</sup> pense qu'il faut s'attarder sur le titre du recueil. Le titre explicite en effet plusieurs éléments. Premièrement, l'alphabet est un ensemble de lettres. Or, la lettre se trouve au cœur du procédé de composition de l'œuvre. L'alphabet dénote aussi une notion de structure qui s'applique aux compositions du recueil. Pour Marc Lapprand, le terme *alphabet* référerait également à une sorte de degré zéro de la langue. Georges Perec induirait alors un certain procédé de lecture par le biais du titre de son recueil.

## 2.2) Anatomie d'une forme

Les poèmes d'*Alphabets* sont des onzains hétérogrammatiques. Les lettres composant chacun des vers sont répétées à chaque ligne dans un ordre différent. Il y a 176 poèmes dans le recueil.

Les textes suivent également la forme du *carmen quadratum* aussi appelé *carmen figuratum*. Il s'agit de textes plus anciens « qui, comportant des vers lettriquement égaux, ne se donnent pas uniquement à lire horizontalement de gauche à droite<sup>129</sup> ».

Une fois de plus dans l'œuvre de Georges Perec, la figure centrale de la contrainte est la lettre. L'auteur se définissait d'ailleurs comme un « homme de lettres » au sens le plus strict de l'expression. Ainsi, dans une interview avec Catherine Clément<sup>130</sup>, il déclare qu'un homme de lettres, c'est « quelqu'un dont le métier, c'est les lettres de l'alphabet ».

Plusieurs poèmes présentent des figures de style supplémentaires. Ainsi, alors que certains développent des acrostiches (notamment le poème 28), d'autres présentent des

---

<sup>128</sup> LAPPRAND (Marc), *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1998, p.77.

<sup>129</sup> RIBIÈRE (Mireille), « *Alphabets* : de l'exhibitionnisme en littérature », dans *Cahiers Georges Perec-Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, Mayenne, P.O.L., 1985, p.136.

<sup>130</sup> *Entretiens et conférences*, éd. BERTELLI (Dominique) et RIBIÈRE (Mireille), Nantes, Joseph K., 2003, vol. 1, p. 266.

répétitions de lettres en diagonale (par exemple le poème 26). Plusieurs présentent la même lettre au début de chaque vers (voir le poème 50).

Seuls trois poèmes du recueil comportent un titre. Ceux-ci sont placés à la fin de l'ouvrage. Il s'agit des textes 141 (« Western »), 142 (« Histoire de France ») et 143 (« Le système de la mode »). Les deux derniers poèmes de cette liste ne vont pas sans rappeler des œuvres d'autres écrivains. Si l'allusion à Roland Barthes est explicite dans le cas du poème 143 (*Système de la mode* étant le titre d'une œuvre de celui-ci), le contenu du poème 142 permet de comprendre la référence faite dans le poème. Ainsi, « Histoire de France » rappelle le procédé utilisé par Jacques Prévert dans « Les grandes familles »<sup>131</sup>, texte où il donne une liste humoristique des rois de France. Il s'agit là d'un premier exemple assez explicite de la passion qu'entretenait l'auteur pour les citations et les allusions littéraires.

### 2.3) Agencement des poèmes

Le livre est divisé en seize sections. Chacune de ces sections est intitulée par une lettre de l'alphabet (différente de la série de base ESARTINULO). Une section comporte onze poèmes. Cependant, les poèmes ne correspondent pas à la lettre qui leur est attribuée au début de la rubrique. Dans la partie B, nous pouvons trouver des poèmes dont la lettre excédante est le C par exemple. Chaque section comporte en réalité trois à quatre types de séquences (nous appelons séquence les poèmes dont la lettre excédante est identique). Les pages d'intertitres signalent quelles séquences sont présentes dans une section. La section est intitulée en fonction de la séquence dominante dans cette partie.

Mireille Ribière constate une certaine symétrie dans l'ordonnement des poèmes à l'intérieur des séquences, ordonnancement qu'elle appelle une inversion rétrograde<sup>132</sup>.

Les poèmes de Georges Perec sont en réalité encore plus contraints que ce que nous percevons à l'entame du livre. En effet, en plus de la contrainte hétérogrammatique, les

---

<sup>131</sup> « Les grandes familles » est un poème contenu dans le recueil *Paroles* publié pour la première fois en 1946 chez l'éditeur « Le point du jour ».

<sup>132</sup> RIBIÈRE (Mireille), « Signé Perec ou l'ordonnance des poèmes dans *Alphabets*, dans *Parcours Perec. Colloque de Londres-mars 1988*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990. Pour cet ouvrage, nous ne pouvons donner la référence exacte de la pagination car le livre a été lu sur liseuse (la pagination de la liseuse ne correspond pas à la pagination du livre-papier).

poèmes sont agencés selon le principe de la permutation spirale. Les séquences de seize poèmes seraient également une sorte de figure palindromique<sup>133</sup>.

#### 2.4) Un objet-livre assez fascinant

Alors que le soin des illustrations à l'intérieur de l'œuvre a été confié au peintre yougoslave Dado, la couverture du recueil a été conçue par l'artiste Faucheux. Jan Baetens précise que la composition de Faucheux permet de mettre en lumière le projet de Georges Perec. En effet, la disposition des divers éléments sur la couverture n'est pas laissée au hasard. Il y a premièrement une différence entre les caractères utilisés pour les notations périphériques (indications du titre, de l'auteur, de l'illustrateur et de la maison d'édition) et ceux utilisés pour les extraits de l'œuvre (qui se trouvent d'habitude relégués à la quatrième de couverture). Ensuite, les touches de couleur rouge sont tout à fait significatives : premièrement, les noms de l'illustrateur et la maison d'édition sont de la même couleur, ce qui les place presque ironiquement à égalité d'importance. La croix séparant les poèmes typographiés en caractères majuscules semble préconiser une lecture à la fois horizontale et verticale comme l'avait recommandée Georges Perec auparavant. La quatrième de couverture permet de montrer les relations qui peuvent se construire à partir de la diagonale dans les poèmes.

#### 2.5) Expliciter la contrainte

Un dilemme se présente à chaque auteur oulipien qui souhaite publier son œuvre : faut-il oui ou non dévoiler la contrainte du livre ? Cette question a beaucoup d'enjeu sur le plan de la relation entre auteur et lecteur et chaque auteur y répond différemment. Georges Perec, quant à lui, dans sa production littéraire, opte pour une démarche hybride. En effet, il choisit d'expliquer la contrainte dans certaines œuvres alors qu'il la dissimule dans d'autres. Dans *La Clôture et autres poèmes*, rien n'indique au lecteur que les poèmes sont des compositions hétérogrammatiques. Mireille Ribière affirme que cette lisibilité de la contrainte a plusieurs effets. Elle établit une distinction entre les poèmes qui traitent clairement de la contrainte et ceux qui ne lui font des références qu'allusives. Dans le premier cas, la disposition en deux textes renforce l'aspect sémantique. Dans le second,

---

<sup>133</sup> Ces deux phénomènes sont des surcontraintes et ne sont donc pas utiles à notre analyse. Pour plus d'informations, consulter : BAETENS (Jan), *Éthique de la contrainte. Essai sur la poésie moderne*, Louvain, Uitgeverij Peeters, 1997, pp.74-78.

la disposition des textes permet d'empêcher une lecture trop référentielle même si le lecteur se rendra assez vite compte que l'ouvrage regorge d'isotopies.

Dans l'ouvrage qui nous intéresse, *Alphabets*, l'auteur prend le parti de présenter son travail en deux formes. La première est un texte de forme rectangulaire où il reprend les lettres qui composent le poème. Il explicite ainsi son sujet en donnant à voir les « grilles » qui lui ont permis de créer les poèmes retranscrits. Voici la représentation d'un poème de l'ouvrage (cette représentation vise à montrer les deux formes que revêt chaque poème mais ne reflète pas la disposition des poèmes sur la page) :

L'ange sourit.	LANGESOURIT
Alors geint un glas tiré où	ALORSGEINTU
grelot a su nier salut.	NGLASTIREOU
On gisait.	GRELOTASUNI
O, l'urne gourant le si guignart,	ERSALUTONGI
Le sorti sang, élu, oint, eu, gras,	SAITOLURNEG
lotion à sûr gel !	OURANTLESIG
	UIGNARTLESO
	RTISANGELUO
	INTEUGRASLO
	TIONASURGEL

Expliciter la contrainte d'*Alphabets* est un choix parfaitement conscient de l'auteur. Il s'agit certainement pour lui d'évacuer cette question pour permettre au lecteur une vision plus esthétique. Le but recherché n'est pas d'insister sur le caractère très difficile du processus de composition mais bien de l'évoquer une fois pour toutes. Mireille Ribière insiste sur le fait que le processus permet de réduire considérablement la participation du lecteur, ce qui induit un autre type de lecture, plus esthétique.

## 2.6) Importance des nombres

Plusieurs spécialistes ont émis des théories à propos de la symbolique des nombres dans *Alphabets*. Le nombre onze, qui préside la composition des poèmes (onze vers de onze lettres) est très présent dans l'œuvre de Georges Perec. Il serait en effet la réminiscence

de sa mère, décédée officiellement le 11 février 1943 dans un camp de concentration<sup>134</sup>.  
Suivant le même raisonnement, le poème 43 serait dédié à celle-ci.

Pour Julie Magot, la symbolique des nombres va bien plus loin encore :

La mise en ordre des séquences des poèmes de son œuvre poétique utilise amplement les nombres 11, 43, 24, 37, pour ne citer que les plus importants. Il est évident que ces nombres se rattachent à des éléments précis de la vie de Georges Perec : sa mère est officiellement décédée le 11 février 1943, la maison de ses parents était située au 24 de la rue Vilin, Perec est né le 7.03.1936 (*Alphabets* est formé de  $11 \times 176 = 1936$  vers)<sup>135</sup>.

Les nombres pour Georges Perec ont une dimension symbolique qui ne peut qu'induire une lecture biographique de l'œuvre.

## 2.7) Discours métatextuel

Dans cette œuvre, Georges Perec compose plusieurs poèmes qui traitent directement du procédé d'écriture. Le poème 104 est par exemple très intéressant :

La proustienne loi sur ta prose  
n'a pu tilter pulsion à naître  
plus onirale.  
Tu postules noir papier soûlant,  
épousant l'irruption,  
le saut noir,  
le pas<sup>136</sup>.

Le lecteur comprend assez vite qu'il est question d'écriture. La contrainte est vue comme une pulsion qui conduit au rêve et donc à l'imagination. Le noir sur le papier renvoie certainement à l'écriture sur le papier, noire sur le papier blanc.

---

<sup>134</sup> MAGOT (Julie), « Essai de poétiques comparées : Jacques Roubaud et Georges Perec », dans *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, éd. Constantin (Danièle) et Reggiani (Christelle), novembre 2010, p.9, [en ligne], URL : <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/> (consulté le 20/04/2021 à 11h20).

<sup>135</sup> MAGOT (Julie), *op. cit.*, p. 9.

<sup>136</sup> Nous ne donnerons, à partir de maintenant, que la transcription des poèmes cités.

Le nombre de poèmes traitant de la littérature est assez élevé<sup>137</sup> puisqu'on en compte déjà six dans la première section du livre.

Ce discours métatextuel tend à donner de Georges Perec une image d'écrivain érudit, passionné par les rouages de la littérature, image qui correspond finalement assez bien avec celle d'artisan-inventeur de contraintes très complexes. Le fait est que, chez Georges Perec, érudition et création vont de pair et s'associent sans cesse dans ses œuvres. Marcel Bénabou remarque que, pour beaucoup d'écrivains, l'érudition permet de créer des documents pour pouvoir étayer le réalisme de leur œuvre. Chez Perec, le processus est inverse puisqu'il ne cherche pas à se servir d'anecdotes érudites pour documenter ce qu'il aurait déjà rédigé, mais les emploie comme véritables tremplins pour l'écriture. Selon l'oulipien qu'est Marcel Bénabou, érudition et contrainte sont intimement liées dans l'écriture de Georges Perec. En effet, chaque contrainte induirait la création d'un univers propre, univers qui se construirait grâce aux connaissances de l'auteur. Marcel Bénabou conclut en posant une hypothèse pour expliquer la présence de tant de références et allusions érudites dans l'œuvre perecquienne :

[...] Mais cela nous met sur la voie d'une autre hypothèse [...] : celle qui fait de l'effort littéraire perecquien, dans sa spécificité, une tentative de combler un manque. On découvre alors que, dans cette configuration, l'usage de l'érudition ne fonctionne pas comme un masque, ne relève pas d'une particulière sécheresse affective. Il joue plutôt, me semble-t-il, le rôle de refuge pour une sensibilité trop aiguë, elle-même issue d'une histoire singulière. La boucle est ainsi bouclée : la pratique du jeu érudit réduit les risques d'éradication du « je »<sup>138</sup>.

## 2.8) Rythme

Tout comme les morales élémentaires, les poèmes d'*Alphabets* ne comportent aucune rime. Dans la transcription associée à chaque poème en forme de grille, les vers ne sont pas du tout mesurés. Nous n'avons pas non plus de système de rimes. La qualification de « vers libres » semble être tout à fait adaptée pour traiter de ce type de vers.

---

<sup>137</sup> Les poèmes 2, 6, 15, 46, 68, 82, 104, 134, 169 traitent de l'art de manière très explicite mais on peut trouver de nombreuses allusions dans les poèmes restants.

<sup>138</sup> BÉNABOU (Marcel), « Vraie et fausse érudition chez Perec », dans *Parcours Perec, op. cit.*

La quatrième de couverture rend visible une analogie entre la forme pratiquée par l'auteur et la musique sérielle.

Rappelons les bases de la technique sérielle définie par Schoenberg. Le compositeur utilise pour chaque œuvre une série formée des douze sons de la gamme chromatique occidentale, disposés dans un ordre libre, pourvu que chaque son apparaisse une et une seule fois. L'art du musicien consiste à dérouler inlassablement cette série et à en tirer mélodie et harmonie. [...] Ainsi, s'appuyant sur le modèle de la musique sérielle pour construire les hétérogrammes d'*Alphabets* et de *La Clôture*, Georges Perec propose une conception musicale de la littérature<sup>139</sup>.

### 2.9) Thématiques et isotopies

D'aucuns auront remarqué que l'œuvre est assez hermétique. Cependant, le lecteur avisé et habitué à Perec pourra y relever certains champs sémantiques. C'est d'ailleurs une telle analyse que propose Marc Lapprand<sup>140</sup>. Pour lui, les 176 poèmes d'*Alphabets* pourraient se lire comme un seul et unique texte tant il y a d'échos dans les champs sémantiques employés. Il détecte également que le mot le plus utilisé dans le recueil est « art », ce qui suffirait à classer cette œuvre dans les œuvres métatextuelles. Le deuxième poème du recueil est très intéressant à cet égard.

Aboli, un très nul art ose

bibelot sûr, inanité (l'ours-babil :

un raté...) sonore

Saut libérant s'il bout

l'abus noir ou le brisant

trublion à sens :

Art ébloui !<sup>141</sup>

Ce poème est en effet très intéressant puisqu'il passe d'un art « nul » à un art « ébloui ». La référence au sonnet en X de Mallarmé permet à l'auteur d'exprimer son besoin de

---

<sup>139</sup> MAGOT (Julie), *op. cit.*, p.10.

<sup>140</sup> LAPPRAND (Marc), *op. cit.*, pp. 78-80.

<sup>141</sup> Poème n°2.

contrainte pour « éblouir » l'art. Cette volonté d'aborder la littérature s'accompagne d'une réflexion explicite sur le langage (réflexion que nous retrouvons d'ailleurs dans la forme des poèmes). Le langage est vu comme insuffisant pour décrire le monde réel comme en témoigne l'un des vers du tout premier onzain du recueil : « Nous balbutions la réalité ».

Comme nous l'avions déjà remarqué chez Raymond Queneau, Georges Perec utilise plusieurs figures d'animaux dans ses poèmes : ainsi, le lecteur rencontrera de nombreux rats dans sa lecture et croisera plusieurs ours sur son chemin. Ces deux animaux ont des significations faciles à décrypter : alors que le rat fait sans aucun doute référence aux oulipiens qui aimaient se qualifier de « rats construisant eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir<sup>142</sup> ». L'ours ferait quant à lui référence aux règles, à la contrainte que Perec emploie dans ses œuvres (c'est du moins l'hypothèse développée par Bernard Magné dans *Oulipo-Poétiques*<sup>143</sup>).

Nous retrouvons également dans *Alphabets* le fil conducteur de l'astronomie avec des termes assez fréquents comme « azur », « nuit », « soir », « astre », « soleil », etc. Peut-être pourrait-on rapprocher cette isotopie de l'ésotérisme et la méditation ?

Cela se lie en fait assez bien avec le champ sémantique suivant, qui est celui de la religiosité. Le lecteur trouvera en effet de nombreuses allusions religieuses entre les lignes d'*Alphabets* (ange, Coran, Saül, ...).

Enfin, il est à remarquer que l'auteur présente un attrait particulier pour les cultures et les langues étrangères. Nous aborderons plus en détail la langue anglaise dans la suite de l'analyse mais nous pouvons d'ores et déjà observer que le lexique perecquien aime à puiser dans le vocabulaire anglais. Le poème 171 est même entièrement écrit dans la langue de Shakespeare. Nous constaterons également la fréquence des mots asiatiques : jujitsu, Osaka/ Sukarno (poème 90).

---

<sup>142</sup> Définition attribuée à Raymond Queneau.

<sup>143</sup> MAGNÉ (Bernard), « Georges Perec oulibiographe », dans *Oulipo-poétiques, Actes du colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997*, Tübingen, éd. Kuon (Peter), 1999, pp. 52-53.

## 2.10) Perc : l'oulibiographe

S'il peut être un peu forcé de faire de l'auteur d'*Alphabets* un autobiographe, bon nombre de spécialistes s'accordent à dire que son écriture est fortement marquée par sa vie. Cela se remarque notamment dans les thèmes récurrents dans son œuvre : judéité, absence de ses parents, ... *Alphabets* ne déroge pas à ces thématiques de prédilection. Le poème 45 est sans doute le plus explicite à ce propos puisque l'auteur y aborde son état d' « orfelin » et la Torah, livre sacré de la religion juive. Le néologisme d'« oulibiographe » est celui de Bernard Magné, spécialiste de l'œuvre de Georges Perc. Il le crée à l'occasion d'un article<sup>144</sup> où il interroge les liens entre autobiographie et contrainte chez Georges Perc. Bien que l'œuvre de Perc ne soit pas une autobiographie, Bernard Magné émet l'hypothèse que celle-ci recèle d' « autobiographèmes ». Un autobiographème « [peut] se définir comme un trait spécifique, récurrent, en relation avec un ou plusieurs énoncés autobiographiques, organisant dans un écrit, localement et/ou globalement, la forme du contenu et/ou de l'expression<sup>145</sup> ». Cette notion est forgée sur celle de « biographème » de Roland Barthes. Les biographèmes sont les indications biographiques cryptées qui peuvent être perçues dans un texte.

Mon hypothèse est donc la suivante : dans l'écriture perccienne, les règles du texte sont motivées par leur rapport à la biographie grâce au mécanisme de l'autobiographème et c'est à partir de ces règles biographiquement motivées que le texte s'élabore : un texte perccien sous contrainte parle donc à la fois explicitement (au plan de la dénotation) de tout autre chose que de la biographie (mais éventuellement aussi de la biographie) et implicitement (au plan de la connotation) de la biographie par les règles qu'elle utilise, puisque ces règles entretiennent avec cette biographie des relations dont les autobiographèmes permettent de pointer à la fois l'existence et les significations<sup>146</sup>.

Tous ces éléments ont poussé Philippe Lejeune à rédiger un article sur les « projets autobiographiques » de Georges Perc. « Si le genre autobiographique n'est pas central chez Perc, en revanche Perc est peut-être central pour le genre autobiographique<sup>147</sup> » proclame-t-il dès l'entame de celui-ci.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> MAGNÉ (Bernard), *op. cit.*, p.45.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> LEJEUNE (Philippe), « Les projets autobiographiques de Georges Perc », dans *Parcours Perc, op. cit.*

Dans *Alphabets*, le pronom « je » est relativement absent mais cela est dû à la contrainte utilisée (le « je » ne peut se retrouver que dans les poèmes écrits en « j »). Nous remarquerons cependant que les pronoms sont bien plus nombreux que dans *Morale Élémentaire*. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à écrire « nous », « on », « tu ». Cela implique une réelle implication de l'énonciateur.

Si le pronom « je » est absent alors qu'il est l'une des caractéristiques les plus fortes du genre de l'autobiographie, nous pouvons tout de même détecter dans le recueil une marque de ce genre, la tendance à l'introspection (l'auteur parle en effet de ce qui constitue son identité propre, comme sa judéité ou son statut d'auteur oulipien). Cependant, le lecteur remarque bien vite que Georges Perec ne respecte pas les critères de définition de l'autobiographique. Philippe Lejeune dans l'explication de ce que doit être une autobiographie estime que le récit doit être fait en prose<sup>148</sup>. Ce n'est pas le cas ici puisqu' *Alphabets* se présente comme un recueil de poésie en vers libres.

#### 2.11) Accommoder la langue

Dans un article qu'elle avait rédigé pour la revue d'études perecquiennes *Le Cabinet d'amateur*, Julie Magot avait qualifié Perec de véritable « possesseur légitime du langage<sup>149</sup> ». Il est vrai que, dans *Alphabets*, l'auteur se permet de jouer avec la langue. Comme il l'avait fait dans *La Disparition*, Georges Perec se permet quelquefois de passer outre le système orthographique français. Ainsi, il écrit « irsute » dans le poème 39 ou « orfelin » dans le poème 45.

Cette attitude envers le langage est à l'image de la conception que Georges Perec entretient à propos de l'auteur. En effet, influencé par Barthes dont il a suivi un séminaire, il semble être un adepte de la théorie de la mort de l'auteur. Ainsi, il n'hésite pas à réécrire des œuvres célèbres ou encore à emprunter des locutions d'autres écrivains. Ce phénomène est observable dans *Alphabets* puisque l'auteur va citer Stéphane Mallarmé (poème 2). Il y a en fait plusieurs références à l'œuvre de Mallarmé dans l'ouvrage. Mais ce n'est pas le seul écrivain à avoir été mis à l'honneur. Plusieurs types d'intertextualité traversent en fait l'œuvre. Premièrement, nous trouvons les mentions explicites des noms de certains auteurs : Rabelais (poème 15), Rilke (poème 62), le philosophe Husserl

---

<sup>148</sup> LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

<sup>149</sup> MAGOT (Julie), *op. cit.*, p.3.

(poème 72), Kant (poème 87), Queneau (poème 128), etc. Ensuite, l'auteur choisit de faire quelques allusions plus implicites : nous reconnâtrons le « bibelot » de Mallarmé assez facilement puisqu'il est associé au terme « inanité » (poème 2) ; la métaphore de la toison d'or de Jason est facilement repérable au poème 62 ; la galerie de personnages du poème 129 est très facilement associable à divers chefs-d'œuvre (*La Recherche du temps perdu*, *Le Roi Lear* et *Oliver Twist*).

Isabelle Parnot a dédié un article<sup>150</sup> à l'emploi des langues (et plus particulièrement de l'anglais) dans l'écriture de Georges Perec. Elle propose également une analyse des systèmes linguistiques à l'œuvre dans *Alphabets*. Pour elle, il y a plusieurs niveaux de lecture dans l'œuvre. En effet, les poèmes doivent d'abord se lire dans leur forme « transcrite » et dans leur forme de « grille », deux dispositifs qui créent différents effets de sens. L'acrostiche des formes grilles pourrait ainsi renouer avec le sens de la lecture dans les textes hébraïques, comme le soulignait avant Parnot, Bernard Magné<sup>151</sup>.

Isabelle Parnot décrit ensuite tous les mécanismes d'allusions à la langue anglaise qui sont cryptés dans l'œuvre. En effet, déjà dans *La Disparition*, l'auteur n'avait pas hésité à employer le lexique anglais pour parvenir à suivre sa contrainte. Elle relève dès lors quelques procédés intéressants. Dans le poème 58, elle est intriguée par la rime entre « heur » et « hour » dans la disposition en grille, qui pour elle ne peut être le fruit du hasard tant les dénotations de ces mots sont proches. Dans le poème 85, la nuance apportée par la remarque d'Isabelle Parnot est tout à fait intéressante : elle déduit l'amertume du sujet en analysant la séquence LAMOURN présente à la fin d'un vers comme une contraction des mots « amour » et « mourn » (qui signifie *deuil* en langue anglaise). L'auteur donne ensuite plusieurs autres exemples de ce qu'une lecture éclairée par la lanterne de la langue et de la culture anglaises pourrait apporter à l'œuvre.

Toutes ces manipulations langagières (mise de côté du code orthographique, emploi de mots étrangers) semblent être liées au principe du clinamen, inhérent à la théorie oulipienne. Des phénomènes tels que ceux-ci sont des moyens qui permettent d'éviter les

---

<sup>150</sup> PARNOT (Isabelle), « Faufilage à l'anglaise d'un sujet sans langue (de l'art de délier les langues) », dans *Georges Perec artisan de la langue*, dir. MONTÉMONT (Véronique) et REGGIANI (Christelle), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes et langue », 2012, pp. 67-76.

<sup>151</sup> MAGNÉ (Bernard), *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 92 [cité par PARNOT (Isabelle), *op. cit.*, p. 74]

grains de sable qui pourraient s'insérer dans la machine de la contrainte. Ce qui est intéressant avec ce phénomène, c'est que Georges Perec considérait que « le génie [était] l'erreur dans le système ». Le clinamen est aussi le moment où la subjectivité de l'auteur fait saillie dans le texte selon d'autres auteurs.

## 2.12) Maurice Scève et Jacques Roubaud

La quatrième de couverture nous indique qu'*Alphabets* revendique une filiation avec *La Délie* de Maurice Scève. *La Délie* se compose de quatre cent quarante-neuf dizains et date de 1544. Cette référence que l'auteur établit avec ce chef-d'œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle est significative. En effet, l'œuvre de Maurice Scève est tout à fait lyrique<sup>152</sup>. Cette œuvre met d'abord en scène la figure du poète-musicien, figure qui correspond assez bien aux poètes lyriques accompagnés de la lyre.

Georges Perec fait également référence aux cent quarante-trois poèmes japonais de Jacques Roubaud (contenus dans *Mono no aware*<sup>153</sup> publié en 1970). Ce recueil contient principalement des tankas. Le tanka<sup>154</sup> est un poème japonais à forme fixe qui est composé de cinq vers de deux mesures (pentasyllabes et heptasyllabes) et qui ne comporte aucune rime. Ces poèmes sont considérés comme des compositions lyriques (le thème doit être personnel) et sont accompagnés de musique. Traditionnellement, le tanka ne comporte aucun signe de ponctuation sauf une majuscule au premier vers. *Mono no aware* désigne un concept esthétique et spirituel japonais. Nous retrouvons donc ici de nouveau l'influence asiatique. Dans cet ouvrage, Jacques Roubaud se sert d'écrits japonais du XV<sup>e</sup> siècle, auxquels il fait subir diverses transformations. L'intertextualité dont fait preuve Perec dans *Alphabets* se retrouve donc déjà dans l'écriture de l'un de ses modèles.

---

<sup>152</sup> HELGESON (James), « « Chantant Orphée » : lyrisme et orphisme dans *La Délie* de Maurice Scève », dans *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 1997, t. 59, n°1, pp. 13-28, [en ligne], URL : [https://www.jstor.org/stable/20678183?seq=2#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20678183?seq=2#metadata_info_tab_contents) (consulté le 24/04/2021 à 9h45).

<sup>153</sup> ROUBAUD (Jacques), *Mono no aware. Le sentiment des choses. 143 poèmes empruntés au japonais*, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.

<sup>154</sup> SHAODANG (Yan), « Aux sources du tanka japonais », dans *Revue de littérature comparée*, n°337, 2011/1, pp. 59-66, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-1-page-59.htm> (consulté le 26/04/2021 à 17h45).

### 2.13) La ponctuation et la typographie

Dans un ouvrage tel qu'*Alphabets*, la ponctuation revêt une importance essentielle. Elle permet de découper les grilles de lettres en unités signifiantes. Cependant, elle pose question. L'usage des majuscules, par exemple, paraît illogique. L'auteur n'en place pas toujours en début de phrase et ne suit pas non plus le système de ponctuation poétique qui demande une lettre capitale à chaque début de vers.

Jacques Dürrenmatt s'est intéressé à la question<sup>155</sup>. Selon lui, la ponctuation de Perec a forcément une signification étant donné que l'auteur ne laisse jamais le moindre détail de son œuvre au hasard. Dans *Espèces d'espaces*, Georges Perec avait indiqué : « j'écris lentement, très lentement, le plus lentement possible, je trace, je dessine chaque lettre, chaque accent, je vérifie les signes de ponctuation<sup>156</sup> ». Cette phrase est très intéressante car elle nie en quelque sorte son contenu, commençant par une lettre minuscule et s'achevant sans point.

Dans *Alphabets*, la ponctuation pose également question. Nous remarquons tout d'abord que les vers ne commencent pas tous par une majuscule. De plus, certains textes sont entièrement écrits en minuscules (le poème 3 est l'un des nombreux exemples). De multiples textes sont par ailleurs écrits avec des caractères italiques, ce qui pose question. Bien que nous ne puissions pas vraiment évaluer l'effet de ces procédés, il va de soi que cela modifie véritablement la réception du texte. Une hypothèse de lecture de ces divers procédés de typographie et de ponctuation serait la volonté de l'auteur de marquer son écart de la poésie de son temps et de créer une forme réellement novatrice. Pour autant, l'utilisation de blancs typographiques et la mise en page globale contribuent à inscrire les textes dans les codes traditionnels du registre poétique.

### 2.14) Le lyrisme d'*Alphabets* : conclusion

Tout comme de nombreuses autres œuvres perecquiennes, *Alphabets* semble être une œuvre véritablement autobiographique.

---

<sup>155</sup> DÜRRENMATT (Jacques), « Que dit la ponctuation de Perec ? », dans *Georges Perec. Artisan de la langue, op. cit.*, p. 31-41.

<sup>156</sup> PEREC (Georges), *Espèces d'espaces*, p.82 [cité par Dürrenmatt (Jacques), *op. cit.*, p.31].

Nous y retrouvons de nombreuses allusions à sa vie personnelle, des « biographèmes ». Ceux-ci sont tout à fait plus explicites que ceux que nous trouvons dans l'œuvre de Raymond Queneau. Dans *Alphabets*, Georges Perec se donne à voir comme un amoureux de la littérature et multiplie les références à d'autres écrivains. Sachant que la langue tient également une place extrêmement importante dans sa vie, les constructions langagières qui sont mises en œuvre dans le recueil fonctionnent assez bien avec l'aspect personnel du lyrisme. Notons également que les pronoms personnels sont légion dans ce recueil, alors que nous n'en rencontrons aucun dans *Morale Élémentaire*. La structure des poèmes fait également référence à la biographie de l'auteur puisqu'elle est construite sur les nombres et l'amour des contraintes.

Le livre s'ouvre aussi à la spiritualité, comme en témoignent les thématiques employées. Le lexique astronomique permet chez lui, comme chez Queneau, une ouverture vers un univers méditatif, qui correspond assez bien au lyrisme.

Comme l'a souligné Marcel Bénabou, les allusions érudites de Georges Perec renvoient directement à la vie de l'auteur et peuvent donc être interprétées comme des « biographèmes » caractéristiques de l'écrivain.

Les modèles employés par Georges Perec sont également tout à fait intéressants du point de vue lyrique. Tout d'abord, il cite la musique sérielle pour expliciter sa contrainte. Ce rapport à la musique est forcément réfléchi et éveille une lecture lyrique. Les œuvres que l'auteur cite en exemple ne sont pas non plus anodines. *La Délie* de Maurice Scève est une œuvre lyrique amoureuse et le tanka est un chant poétique court japonais.

Nous remarquons, dans cette œuvre de Georges Perec, que le lyrisme est une caractéristique de son écriture. Comme le notait Bernard Magné, Georges Perec est réellement un oulibiographe.

À la question « cette œuvre est-elle une œuvre lyrique ? », nous pourrions donner une réponse beaucoup plus tranchée que celle que nous avons donnée pour le recueil de Raymond Queneau. En effet, la dimension personnelle du recueil est telle que l'œuvre pourrait tout à fait être classée du côté des œuvres lyriques. Cependant, le lyrisme développé par Georges Perec est complètement différent de celui de Raymond Queneau, beaucoup plus impersonnel. Remarquons d'ailleurs que si Georges Perec ne revendique

pas ce recueil comme œuvre lyrique, il qualifie les poèmes issus de cet ouvrage de textes les plus émouvants<sup>157</sup> qu'il ait écrits. Pour Manet Van Montfrans, la contrainte joue même un rôle dans cet aspect autobiographique. Elle dira de son œuvre :

Le travail sur la langue, sur les lettres et sur les chiffres, les manipulations de l'alphabet, ont permis à Perec d'aborder de biais ce qu'il ne parvenait pas à énoncer. Au fur et à mesure que la représentation du réel se révèle plus ardue, les contraintes se font plus indispensables : les jeux oulipiens constituent le versant ludique du travail autobiographique. [...] L'esthétique oulipienne constitue chez Perec un moyen pour atteindre un but ; elle est inextricablement liée à l'enjeu existentiel<sup>158</sup>.

### 3) Du Jour

#### 3.1) Le recueil

*Du Jour* est un recueil de poèmes récent, puisqu'il a été publié pour la première fois en 2013. Cet ouvrage fait suite à *Navet, linge, œil-de-vieux*, œuvre parue en 1998 et composée selon le même principe. *Du Jour* a été rédigé selon une contrainte particulière puisque l'auteur s'est astreint à rédiger un poème par jour durant plusieurs années. Il en résulte des textes fort différents. La partie à laquelle nous nous intéresserons le plus dans le cadre de ce mémoire est la section réservée aux morales élémentaires. Il nous semble en effet intéressant de voir si, en reprenant la forme de Raymond Queneau, Jacques Jouet en fait quelque chose de plus personnel ou non. Cette section est intitulée « Le poème du jour et de journal » et a été rédigée entre fin juin 1997 et fin juin 1998. Ces poèmes sont écrits pour figurer dans des journaux quotidiens. Depuis, l'auteur a publié *Dos, pensée (poème), revenant*<sup>159</sup> qui contient les poèmes écrits entre 2000 et 2004.

#### 3.2) Postérité de la forme des morales élémentaires

Beaucoup d'oulipiens se sont risqués à la composition de morales élémentaires : Italo Calvino, Hervé Le Tellier, Jacques Bens en les remaniant en « immoralités élémentaire,

---

<sup>157</sup> PEREC (Georges), « Dialogue avec Bernard Noël » (entretien radiodiffusé le 20 février 1977 sur France Culture, transcription de Mireille Ribière), dans *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares, inédits (textes réunis, annotés et présentés par Mireille Ribière, avec la participation de Dominique Bertelli)*, Nantes, Joseph. K, 2019, p. 277.

<sup>158</sup> VAN MONTFRANS (Manet), *Georges Perec ou la contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp.133-134.

<sup>159</sup> JOUET (Jacques), *Dos, pensée (poème), revenant*, Paris, P.O.L, 2019.

etc. Nous remarquons d'emblée que les morales élémentaires écrites par Jacques Jouet divergent de celles de Raymond Queneau. Tout d'abord, les bi-mots sont significativement plus longs puisqu'on trouve des mots de plus de trois syllabes, ce qui n'était pas du tout le cas dans *Morale Élémentaire* (« crédibilité », « intoxication »<sup>160</sup>, ...). Le poème de la page 689 est d'ailleurs si long qu'il impose d'être rédigé sur une feuille placée horizontalement et non verticalement. Il faut cependant réserver une place à part au poème de la page 550 qui se distingue, quant à lui, par la brièveté des mots employés. Les textes de Jacques Jouet respectent la même structure que ceux de Queneau. Ils ne possèdent pas de titre, le texte est juste accompagné d'une ligne d'informations sur la date de publication et le quotidien auquel le poème a été envoyé. Les phénomènes de répétitions et d'échos sont nettement moins nombreux que chez le fondateur de l'Oulipo. Remarquons que plusieurs morales élémentaires se retrouvent dans d'autres sections de l'ouvrage comme *Le poème X du jour*<sup>161</sup>.

La figure du scripteur que développe Jacques Jouet en rédigeant ses morales élémentaires est bien différente de celle de Raymond Queneau. En effet, Raymond Queneau avait fait mûrir son projet durant un certain temps avant de commencer à rédiger. Chacun des poèmes de l'ouvrage était dès lors le résultat d'une réflexion poussée et cela se ressentait dans l'ambiance méditative qui traversait de part en part le recueil. Chez Jacques Jouet, ce n'est pas du tout le cas. En effet, la contrainte imposant au poète de composer un texte par jour, la réflexion est moins construite, raison pour laquelle nous retrouvons dans les morales élémentaires de l'auteur une spontanéité et une vitalité qui étaient beaucoup moins présentes chez Queneau. Le texte n'a pas de visée méditative.

Dans « Chiqueneau : vie brève de la morale élémentaire », Jean-Jacques Poucel<sup>162</sup> explique la raison pour laquelle il pense que la morale élémentaire a subi une sorte de tournant dans son histoire avec Jacques Jouet. Selon lui, un changement net est à constater dans le poème *Bonnet blanc*<sup>163</sup>. Ce poème marque en réalité une réflexion métatextuelle poussée puisque l'auteur y déconstruit volontairement une expression figée de la langue. De plus, le poème joue avec les codes de la forme de la morale élémentaire en antéposant

---

<sup>160</sup> Ces deux exemples sont issus du poème du 4 juillet 1998, p.401.

<sup>161</sup> Voir notamment le poème de la pp. 386-387.

<sup>162</sup> POUCEL (Jean-Jacques), « Chiqueneau : vie brève de la morale élémentaire », dans *La morale élémentaire. Aventures d'une forme poétique, Queneau, Oulipo, etc., op. cit.*, pp.46-47.

<sup>163</sup> OULIPO, « Autres morales élémentaires », dans *Bibliothèque oulipienne*, n°55, 1992, p.7.

puis en postposant l'adjectif, élément constitutif du bi-mot. Preuve que Jacques Jouet s'était lui-même rendu compte de la métamorphose qu'il faisait vivre à la forme avec ce poème, il réitère l'expérience sept ans plus tard dans le recueil *Du Jour*. Il propose en effet une nouvelle version de *Bonnet blanc* tout en jouant cette fois sur la ponctuation :

Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?

Bonnet pas tout blanc ?

Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?

Bonnet pas tout blanc ?

Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?

Bonnet pas tout blanc ?

de la nécessité

vitale

des insectes

coprophages

en milieu

d'élevage

Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?      Bonnet pas tout blanc ?

Bonnet pas du tout blanc ! <sup>164</sup>

### 3.3) Thématiques et isotopies

Les morales élémentaires rédigées par Jacques Jouet traitent de l'actualité. Jacques Jouet traite avec ironie des sujets contemporains : politique française et mondiale, changement climatique, élections, phénomènes météorologiques, ... Les poèmes ont été écrits depuis divers lieux : Paris, plusieurs villes du Burkina Fasso (Ouagadougou, Gaoua, Bobo-Dioulasso), Sainte-Croix... Les faits relatés sont parfois des sujets brûlants, parfois des évènements minimes. L'interlude propose une réflexion plus personnelle qui commente

---

<sup>164</sup> Poème présenté à la page 704.

l'actualité qu'il vient d'aborder. Dans ces morales élémentaires, nous retrouvons quelques jeux de langage basés par exemple sur le calembour : *Francfort, franc fort, francs rares*<sup>165</sup>. Il aborde souvent des thématiques un peu délicates comme la politique ou l'emprise des médias.

Les thématiques de Jacques Jouet participent à dresser de lui un portrait d'homme présent au monde tant est sensible sa préoccupation pour les événements internationaux. Ainsi, il aime parler de l'Amérique (notamment dans le poème p. 457), de la Russie (poème de la page 459), ...

Il se positionne également en tant qu'écrivain en faisant quelques petites allusions à l'écriture (le poème de la page 497 est assez explicite, de même que le poème de la page 584 dans lequel nous pouvons peut-être déceler une allusion à Raymond Queneau). Le lecteur remarque aisément son attachement à la langue française.

Son profil de membre oulipien est aussi largement évoqué : il aborde les œuvres de son collègue Hervé Le Tellier (poème p. 691), les jeux de langue oulipiens (poème p. 707).

Dans son recueil, Jacques Jouet met aussi beaucoup en avant ses opinions politiques. Ainsi, il se dégage de ses morales élémentaires une certaine tendance socialiste, voire communiste. Bien qu'il n'évoque jamais de front son engagement politique, nous voyons qu'il adhère aux idées socialistes parce qu'il met en avant certains thèmes de gauche comme les revendications salariales (poème de la page 495), les manifestations lycéennes de 1998 (poème de la page 501), les « discours à gauche » (poème de la page 515), etc. Il évoque explicitement le communisme à la page 498.

#### 3.4) Ironie

Les morales élémentaires de Jacques Jouet sont provocantes ou douces-amères. Il emploie un ton grinçant. Cette ironie ne va pas sans rappeler le ton du poème intitulé *Un poème, c'est bien peu de choses* de Raymond Queneau.

Nous pourrions penser que l'ironie et le lyrisme ne font pas bon ménage. Mais cela n'est peut-être pas tout à fait correct. En effet, certains estiment au contraire que lyrisme et ironie peuvent s'accorder de manière harmonieuse. C'est le cas d'Alain Vaillant qui

---

<sup>165</sup> Poème présenté à la page 398.

consacre un article à ce sujet<sup>166</sup>. Pour lui, l'ironie peut être la forme de comique qui allie le plus la dérision et le lyrisme. L'ironie serait même une manière poétique d'appréhender le monde réel. Il conclut en expliquant que l'ironie serait devenue une nouvelle modalité du lyrisme. Son retour serait dû à l'effacement du sujet lyrique voulu par la Modernité littéraire. L'ironie en littérature remonterait ainsi au début de la Modernité et aurait été largement utilisée par Mallarmé, notamment.

### 3.5) La contrainte

Dans ce recueil, la contrainte suivie par Jacques Jouet est tout à fait spéciale. En effet, elle tient à des éléments qui ne sont pas textuels, mais bien temporels. C'était d'ailleurs déjà le cas avec les *poèmes de métro*, poèmes à formes fixes dont les vers étaient dictés par le nombre de stations traversés par le voyageur-écrivain. Dans un entretien accordé à Marc Lapprand, Jacques Jouet estime que les poèmes de métro ont fait évoluer la contrainte oulipienne et ont donné à celle-ci une justification qui ne s'appuyait pas sur le langage :

Je me souviens qu'à une réunion de l'Oulipo, quelqu'un a demandé : « Mais est-ce que c'est oulipien ? ». J'ai dit, surpris : « Pour moi, aucun doute ! ». Le fait que la question ait été posée prouvait que ce n'était pas évident pour tout le monde, parce que c'était un mode de contrainte qui ne reposait pas sur le langage... Est-ce qu'une contrainte qui ne repose pas sur le langage est encore une contrainte oulipienne ? Donc je pense que les poèmes de métro ont ouvert un champ un peu différent, qui du coup rétrospectivement me permet de rendre plus oulipiennes des choses de Perec par exemple<sup>167</sup>.

Dans la nouvelle génération des auteurs oulipiens, un certain relâchement des contraintes se fait sentir. Les auteurs usent de contraintes moins complexes.

Le fait que Jacques Jouet revendique fortement sa contrainte (tout comme il le fait systématiquement dans ses œuvres oulipiennes) est aussi éclairant.

---

<sup>166</sup> VAILLANT (Alain), « Le lyrisme de l'ironie », dans *Esthétique du rire*, dir. VAILLANT (Alain), Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 277-306, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/pupo/2328> (consulté le 1/05/2021 à 10h30).

<sup>167</sup> JOUET (Jacques), « Contours de l'œuvre », dans LAPPRAND (Marc), *L'œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet, op.cit.*, p. 165.

### 3.6) Les journaux

Lorsque Jacques Jouet parle de son ouvrage<sup>168</sup>, il le décrit comme un journal intime. Pourtant, *Du jour* est une œuvre publiée. Dans le cas des morales élémentaires, une autre dimension s'ajoute encore à celle-ci puisque les poèmes étaient envoyés à la presse. Marc Lapprand pense que Jacques Jouet est tout à fait conscient de l'aspect journalistique que peuvent prendre les poèmes dès lors qu'on en rédige chaque jour. Cependant, l'auteur s'en amuse et joue avec les codes du genre. Marc Lapprand notait à propos de *Navet, linge, œil-de-vieux* :

Toute activité d'écriture au jour le jour tient forcément du journal. On y note des impressions, on y parle de visites rendues dans divers lieux de prédilection : ici, des musées, des galeries d'art, des édifices historiques, des villes de passage, en France et à l'étranger... On y parle de voyages, de projets, de souvenirs, de rencontres. *Parfois on y inclut un biographème, malgré soi*. Jacques Jouet est conscient de tout cela, mais dès qu'il en rend compte, il joue immédiatement avec les codes du journal dans sa forme classique, pour mieux s'en déjouer évidemment. Il ne cesse en fait d'écrire le réel, tout en se défiant de la forme journal qu'il côtoie nécessairement. D'un jour à l'autre, son écriture « parle le réel », pour paraphraser la formule de Barthes à propos du Nouveau Roman qui « parle le monde »<sup>169</sup>.

Nous retrouvons ici un problème important de la théorie oulipienne : le rapport entre communauté et intimité. En effet, il est assez significatif que les deux œuvres de membres plus anciens (Raymond Queneau et Georges Perec) soient tournées vers l'exploration de soi-même alors que l'œuvre d'un oulipien d'une nouvelle génération se préoccupe du monde extérieur et l'explore. Jacques Jouet est en effet entré à l'Oulipo en 1983. À cette date, les différents ateliers d'écriture du groupe étaient récurrents. L'entrée de Jacques Jouet s'étant faite sur un processus de transition entre « public » et lecteur, nous pouvons légitimement penser que ce pôle du lecteur est très important pour lui.

Dans son adresse à la lectrice, Jacques Jouet parle des raisons qui l'ont poussé à rédiger *Du Jour* en ces termes :

---

<sup>168</sup> HIRSCH (Jean-Paul), *Jacques Jouet Du Jour*, vidéo publiée le 9/01/2014, [vidéo en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KuhQ3v2Nc18> (consultée le 1/05/2021 à 16h).

<sup>169</sup> LAPPRAND (Marc), *L'œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet*, op. cit., p. 23. C'est nous qui soulignons.

Une autre raison me guide, qui est encore plus déraisonnable. Le rêve du poète de l'ère mondiale est que ses quelques poèmes soient traduits et lus en toutes les langues par des milliards d'êtres humains. Le mien est que chaque être humain ait son poème à lui, dont il serait le sujet ou qui lui serait personnellement adressé<sup>170</sup>.

### 3.7) Héritage de Queneau et de Perec

Selon Camille Bloomfield, la poésie de Jacques Jouet présente plus de similarités avec l'œuvre de Raymond Queneau qu'avec celle de Georges Perec. En effet, l'auteur semble entretenir le même intérêt que le fondateur de l'Oulipo pour l'univers des formes fixes et aime le ton moqueur de celui-ci. Il emprunte cependant à Georges Perec son intérêt pour les choses de l'infra-ordinaire. La notion d'infra-ordinaire est forgée par Georges Perec en 1973 lui-même dans un ouvrage éponyme<sup>171</sup> qui paraîtra de manière posthume. L'infra-ordinaire, c'est le banal, le quotidien, ce qui se passe tous les jours. Julie Zamorano<sup>172</sup> pense que ce sont les diverses lectures et connaissances de Perec qui ont fait germer dans son esprit cette notion. Les travaux de Roland Barthes auraient notamment joué un rôle puisque ce concept se retrouve en filigrane dans les *Mythologies* (la deuxième influence serait celle de *La Critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre). Cette notion est en fait centrale dans la production littéraire de Perec puisqu'on peut l'invoquer comme clé de lecture pour beaucoup d'ouvrages : *Espèces d'espaces* (1974), *La Vie : mode d'emploi* (1978), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1982), etc. Ce concept se retrouve dans le recueil *Du Jour*, notamment dans la première section, *Le poème X du jour*, puisqu'il y évoque de petits événements sans importance. Ainsi, l'auteur peut choisir de faire d'une observation un sujet de poème comme le prouve l'exemple qui suit : « Ayant vu, de nouveau, les Cent-Marches, je n'en sais qu'une chose de plus, que le grand nombre les descend, c'est-à-dire simplement les use<sup>173</sup> ».

Jouet garde aussi de l'auteur de *La Disparition* ce goût pour la perméabilité des genres littéraires. Il aime casser les codes des genres littéraires et le fait d'ailleurs dans *Du jour* où il écrit des dialogues dans des poèmes (par exemple, le poème adressé à Luc Legrand,

---

<sup>170</sup> JOUET (Jacques), *Du jour*, *op.cit.*, p. 7.

<sup>171</sup> PEREC (Georges), *L'Infra-ordinaire*, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1989. Le chapitre « Approche de quoi ? » avait été publié en 1973 dans la revue *Cause commune* dirigée par Georges Perec, Paul Virilio et Jean Duvignaud.

<sup>172</sup> ZAMORANO (Julie), « L'infra-ordinaire : esquisse de la théorie narrative de Georges Perec », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 30, n°2, 2015, pp. 269-282.

<sup>173</sup> JOUET (Jacques), *Du jour*, *op. cit.*, p. 12.

p.766). Nous retiendrons aussi que Jacques Roubaud ne qualifie que deux membres oulipiens de véritables « auteurs oulipiens » et que ces deux personnes sont Georges Perec et Jacques Jouet<sup>174</sup>. Nous retrouvons chez ces deux écrivains la volonté de créer une œuvre totalisante et d'épuiser véritablement la contrainte, mais aussi un intérêt pour l'infra-ordinaire.

### 3.8) Le reste de l'ouvrage

Si nous nous sommes intéressée aux morales élémentaires en raison de la parenté avec Raymond Queneau, les autres parties de l'ouvrage ne sont pas dénuées d'intérêt et sont intéressantes à plusieurs points de vue. Il existe six autres sections : *La phrase de prose du jour*, *Qui va là ?*, *Le poème adressé du jour*, *Le poème X du jour*, *Les poèmes adressés aux souscripteurs de Navet, linge, œil-de-vieux* et *Le poème-portrait du jour*. Toutes ces sections ne sont pas du tout exemptes de passages lyriques, en particulier la première partie.

Dans la première partie, le poète rédige de petits textes en prose de longueur variable (parfois une phrase seule, parfois un paragraphe). Ces textes sont de petites pensées personnelles. Ces réflexions ont trait à sa vie personnelle (il relate de petits événements quotidiens) ou à la littérature en général. Relevant de la narration personnelle, ces fragments pourraient être catégorisés comme lyriques.

*Qui va là ?* est une pièce de théâtre courte, dont les deux personnages sont « moi » et « pas moi ». Il s'agit d'un dialogue entre deux personnes, dialogue qui se déroule dans la tête de l'auteur. « Pas moi » est un personnage féminin.

Le poème adressé du jour est un poème destiné à une personne et dont le sujet n'est pas forcément lié à ce destinataire. Ces poèmes sont écrits en vers libres et ne comportent pas de rime. Dans cette section, nous retrouvons quelques morales élémentaires (p. 190, 193, 221, 231, 296, 301, 302). Les poèmes de cette section parlent de la vie de leur auteur ou font des allusions à des anecdotes connues du seul binôme destinataire-destinataire. Nous rencontrons de nombreux oulipiens dans la liste des poèmes adressés.

---

<sup>174</sup>BLOOMFIELD (Camille) « L'héritage de Georges Perec chez les jeunes oulipiens : Anne F. Garréta, Ian Monk, Hervé Le Tellier, Jacques Jouet », dans *Cahiers Georges Perec*, n°11, 2011.

Le poème X du jour mixe plusieurs formes. Il s'agit en grande partie de poèmes de métré, la forme inventée par Jacques Jouet. Un poème particulier retient notre attention. Rédigé le 27 décembre 1997, il a pour premier vers : « La poésie, mais c'est beaucoup trop intime ! ». Nous retrouvons bien cette méfiance envers le lyrisme qui caractérise assez bien la totalité du recueil. L'ouvrage donne en effet l'impression de considérer l'expression personnelle comme un écueil grave mais dans le même temps, l'auteur ne cesse de faire de délicates allusions à sa vie. Peut-être est-ce l'ironie qui avait poussé Jouet à écrire ce premier vers en décembre 1997, ironie à l'encontre de la modernité littéraire réticente à écrire des poèmes parlant du vécu du poète. Pour autant, même si nous trouvons plusieurs traces lyriques dans *Du Jour*, l'expression de soi est loin d'être mise en avant dans son œuvre. Nous trouvons également plusieurs morales élémentaires dans cette section.

Dans la section *Les poèmes adressés aux souscripteurs de Navet, linge, œil-de-vieux*, nous retrouvons diverses formes poétiques dont des morales élémentaires, une fois de plus.

Enfin, l'ouvrage se clôt sur la section du « poème-portrait ». Comme son nom l'indique, cette section présente diverses personnes. Cette partie, même dans les poèmes qui ne contiennent pas de biographèmes mais comporte forcément une dimension biographique assez forte.

### 3.9) Une œuvre autobiographique ?

Dans *Des Ans et des ânes*, Jacques Jouet déclare : « Je me rappelle avoir professé que l'écriture ne devait plus souffrir de débouchés intimes, ainsi qu'avoir clamé ma haine de la biographie<sup>175</sup> ». En réalité, l'écriture de Jacques Jouet possède quand même des versants biographiques puisqu'il rédige des poèmes-portraits relatant la vie de personnes inconnues du grand public. C'est précisément l'absence de notoriété du personnage qui pousse l'auteur à relater sa vie.

Mais alors, qu'en est-il du versant autobiographique de son œuvre ? Selon Marc Lapprand, si l'œuvre de Jacques Jouet n'est pas précisément autobiographique, elle recèle

---

<sup>175</sup> JOUET (Jacques), *Des Ans et des ânes*, Ramsay, coll. « Mots », 1988, p.113.

de nombreux biographèmes<sup>176</sup>. Cette dimension personnelle est assez prégnante dans *Les Poèmes de métro*.

En ce qui concerne *Du Jour*, nous pouvons également y rencontrer de nombreux biographèmes comme nous avons tenté de le montrer dans la section portant sur les thématiques de l'œuvre. Marc Lapprand affirme d'ailleurs que la pratique du poème du jour a permis à Jacques Jouet d'explorer son inconscient et d'écrire des poèmes relevant de l'autobiographie par bien des aspects<sup>177</sup>.

### 3.10) Le lyrisme de *Du Jour* : conclusion

Jacques Jouet incarne véritablement la nouvelle génération de l'Oulipo. Fidèle au principe oulipien de ne pas adhérer à l'esthétique de la *tabula rasa*, il choisit d'utiliser dans une section de son recueil la forme de son prédécesseur, Raymond Queneau. Son interprétation de la morale élémentaire laisse de la place à l'humour, aspect qui n'était pas vraiment présent dans le modèle du fondateur du groupe oulipien. Ses textes sont également beaucoup plus tournés vers l'extérieur, là où les poèmes de Raymond Queneau se concentraient sur l'intériorité de l'auteur.

Du point de vue du lyrisme de l'œuvre, nous pouvons, sans trop d'hésitation, affirmer qu'il est très peu présent. La partie lyrique est en effet encore plus réduite que chez Queneau et Perec. Cette veine lyrique chez Jacques Jouet se manifeste principalement par la présence de biographèmes et de subjectivèmes. Mais, elle ne peut pas être réduite à ces seuls éléments. Tout d'abord, nous remarquons une beaucoup plus grande proportion de « je » dans l'ouvrage. Ceux-ci ne se retrouvent certes pas dans les morales élémentaires mais sont présents dans les autres sections de l'ouvrage en grand nombre et témoignent d'une réelle implication de l'auteur dans son recueil. L'attention au langage dont fait preuve l'auteur est également assez significative de l'identité oulipienne. Jacques Jouet aime jouer avec les mots. Il aborde également des thèmes assez intimes : ses convictions politiques, sa préoccupation pour les événements internationaux ...

---

<sup>176</sup> LAPPRAND (Marc), *L'œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet*, op. cit., pp.36-37.

<sup>177</sup> LAPPRAND (Marc), op. cit., pp. 43-44.

L'ironie dont il fait preuve est aussi un témoin de l'aspect lyrique de l'œuvre. Alain Vaillant expliquait comment l'ironie pouvait être liée au lyrisme, bien que ces deux éléments soient inconciliables à première vue.

La partie composée de morales élémentaires est finalement la partie la moins lyrique du recueil mais elle est très intéressante du point de vue de l'évolution de la forme. En effet, le lecteur se rend assez vite compte que les compositions de Jacques Jouet sont tout à fait différentes de celles de Raymond Queneau. Elles gardent de celles-ci une attention accrue pour le langage en général mais divergent de par l'ouverture du poète au monde extérieur qu'elles témoignent.

Cette œuvre montre finalement assez bien le tournant esthétique de l'Oulipo. En effet, la nouvelle génération oulipienne produit des textes bien plus tournés vers le monde qu'auparavant. Cela est sûrement lié à l'importance croissante du groupe dans le paysage littéraire et à la multiplication des travaux sur ce groupe littéraire.

En évoluant, le lyrisme de la production oulipienne s'amenuise et se retrouve cantonné à de menus biographèmes.

#### 4) Le lyrisme des trois œuvres présentées : comparaison

La comparaison du lyrisme contenu dans ces trois œuvres est tout à fait intéressante car elle montre les différentes manières de moduler le lyrisme et de se situer face à la tendance générale du rejet de celui-ci.

L'œuvre de Raymond Queneau comporte en réalité de nombreuses caractéristiques lyriques. Chez les auteurs étudiés, il est celui qui revendique le plus l'aspect biographique de son œuvre. Il est également le seul à avoir publié plusieurs livres se réclamant ouvertement du genre autobiographique (*Chêne et Chien*, *Les Derniers Jours*, *Odile*, etc.). De plus, *Morale Élémentaire* est, parmi les recueils que nous avons étudiés, celui qui comporte le plus d'éléments lyriques. Ces éléments sont d'abord remarquables sur le plan du contenu puisqu'on retrouve chez lui de nombreuses allusions biographiques, plusieurs références à ses œuvres antérieures mais également des thèmes qui rappellent les centres d'intérêt de l'auteur (astronomie, mathématiques, langage, etc.). L'atmosphère méditative relève aussi de l'aspect lyrique de l'œuvre. Cependant, la forme n'est pas en reste puisque le modèle utilisé par Queneau est celui du *Yi King*, livre de sagesse.

Georges Perec crée quant à lui une œuvre moins explicitement autobiographique. Bien que les spécialistes de Perec relèvent que la majorité des œuvres de Perec comportent un important volet autobiographique, Georges Perec n'a jamais écrit de livre se revendiquant comme tel. *W ou le souvenir d'enfance* est une œuvre à part puisqu'elle est constituée d'une partie ouvertement autobiographique et d'un autre volet fictionnel. Chez cet auteur, il n'y a donc aucune volonté de lyrisme affiché.

Cependant, l'œuvre de Perec peut presque intégralement être lue comme une œuvre qui traite de la vie de son auteur. *Alphabets* n'échappe pas à cette règle. L'œuvre recèle en effet des biographèmes. Les jeux textuels et linguistiques sont également révélateurs de la personnalité de l'écrivain et cela est certainement un indice du lyrisme de l'œuvre. Les modèles invoqués par l'auteur permettent également d'ouvrir le lecteur à l'univers du lyrisme.

Jacques Jouet, le troisième auteur de notre analyse, est assez différent des deux premiers écrivains. Son œuvre n'a jamais eu de visée autobiographique. Il explique même à diverses reprises être opposé à ce genre littéraire. Sa production littéraire entre dans le sillage d'une œuvre humoristique à la manière de la légèreté d'un des versants de l'écriture quenienne. Il est véritablement un oulipien « de la jeune génération ». Il y a, dans son œuvre, une certaine appropriation de ce que le groupe a fait avant sa cooptation. En effet, s'il utilise de nombreux traits venants de l'œuvre de Queneau (formes fixes, humour, ...), son œuvre est également marquée de l'influence perecquienne puisqu'il aime reprendre des thèmes de l'infra-ordinaire comme le faisait son prédécesseur.

Dans *Du Jour*, nous pouvons néanmoins déceler divers biographèmes qui donnent à l'œuvre une certaine nuance lyrique. Cependant, cela n'est pas un élément constitutif de l'œuvre. Nous remarquons assez vite une véritable défiance de Jacques Jouet envers le lyrisme et le genre de l'autobiographie.

Au terme de cette analyse, nous pouvons remarquer que le lyrisme est perçu de différentes manières par les auteurs oulipiens. Raymond Queneau n'hésitait pas à présenter son œuvre sous le terme d'« autobiographie ». Nous percevons que le rapport à l'expression de soi est plus problématique chez Georges Perec. Celui-ci ne l'abandonne toutefois pas mais l'exprime de manière cryptée. Cette défiance envers le genre autobiographique est

encore plus forte chez Jacques Jouet qui n'hésite pas à se dédouaner de toute pratique lyrique.

### 5) Contrainte et lyrisme

Un des desseins principaux de ce mémoire était d'évaluer la manière dont les contraintes oulipiennes pouvaient empêcher ou non le développement d'une poésie lyrique. En effet, la systématisme des contraintes réduirait considérablement l'implication personnelle de l'écrivain dans son œuvre. Cette vision de la littérature oulipienne comme littérature impersonnelle est poussée à l'extrême dans les pratiques d'écriture informatiques explorées par le groupe.

Nous avons voulu montrer comment la contrainte *autorise* le lyrisme. En effet, nous avons pu observer dans les différents ouvrages analysés une sorte de survivance du lyrisme qui s'actualisait de manière fort différente en fonction de l'œuvre. Raymond Queneau utilise une contrainte assez facile puisqu'elle n'implique que le respect d'un canevas et non des contraintes linguistiques rigoureuses. Bien que la forme ne l'empêchât pas, nous observons que *Morale Élémentaire* ne se présente pas comme un recueil lyrique. Le lyrisme chez Raymond Queneau passe par des éléments plus subtils que l'expression du sujet lyrique par exemple.

Chez Georges Perec, la contrainte est nettement plus difficile puisqu'elle touche à la structure même de la langue. Cependant, nous avons tenté de le démontrer, la lecture lyrique est tout à fait appropriée pour le recueil *Alphabets*. En effet, même si la contrainte ne lui permet pas d'entrer dans les codes du poème lyrique (pas de « je », moins de possibilités langagières, etc.), Georges Perec développe une poétique personnelle dans laquelle le nombre agit comme élément lyrique. Bernard Magné l'a suffisamment démontré, le nombre onze est omniprésent chez Perec et est une véritable clé de lecture pour le recueil *Alphabets*. C'est pourquoi nous pourrions utiliser pour qualifier cette œuvre de Perec l'expression d'un « lyrisme des nombres ».

Jacques Jouet, quant à lui, propose une œuvre où le lyrisme ne tient qu'une place restreinte. Pour autant, même si l'auteur se détache de la volonté d'écrire un recueil dit « lyrique », nous apercevons bien vite que *Du Jour* en partage beaucoup de caractéristiques. La contrainte qui guide son écriture est assez simple puisqu'elle

n'implique aucune conséquence sur le contenu des poèmes ou sur la langue. Ce qui est assez intéressant dans ce recueil, c'est que le lyrisme se retrouve dans les parties les moins contraintes mais a du mal à exister dans la section des morales élémentaires. En réalité, le lyrisme n'est pas tout à fait absent de cette section mais se mue en un lyrisme tourné vers l'extériorité de la personne et non plus vers son intériorité. L'ironie qui se trouve contenue dans cette section nous amène à envisager cette posture lyrique, tant il tend à montrer le ressenti subjectif du locuteur sur le monde qui l'entoure.

En conclusion, même si la contrainte peut parfois être un frein à l'expression de soi et à l'épanchement lyrique, nous observons que les auteurs étudiés trouvent des moyens de contourner cela pour recourir tout de même au lyrisme.

## Conclusion générale

Nous arrivons désormais au terme de ce travail dont le but principal était de mesurer la part de lyrisme qui peut faire saillie dans les différentes productions poétiques oulipiennes.

Nous l'avons assez vite remarqué, l'hypothèse d'un lyrisme oulipien se heurte d'emblée à quelques paradoxes : refus du mythe de l'inspiration, figure problématique de l'auteur oulipien, contrainte qui peut parfois empêcher l'épanchement lyrique (par exemple, la contrainte de Georges Perec qui interdit l'usage du pronom « je »), etc.

À tous ces éléments liés à ce qu'on pourrait appeler la « théorie oulipienne », s'ajoute également la défiance de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle à l'égard du lyrisme. Alors que certains s'interdisent totalement le lyrisme, d'autres écrivains le pratiquent de manière voilée. C'est le cas des auteurs que nous avons analysés.

Le lyrisme, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est totalement à réinventer. Pourtant, il semble que certains écrivains décident de s'y adonner coûte que coûte. C'est le cas pour Raymond Queneau, Georges Perec et Jacques Jouet. En effet, en analysant les recueils de trois oulipiens, nous percevons une certaine forme de lyrisme qui s'en dégage. Celui-ci se fonde sur un élément totalement neuf : le recours aux mathématiques. Il semble, dans notre corpus, que la contrainte joue un rôle essentiel dans cette nouvelle forme lyrique. Celle-ci a en effet deux conséquences intéressantes : d'une part, elle permet de se détacher du lyrisme traditionnel alors attaqué de toutes parts ; de l'autre, elle sert de véritable tremplin à l'écriture autobiographique ou lyrique. Nous remarquons cependant une grande différence entre les deux premiers poètes analysés (Raymond Queneau et Georges Perec) et le dernier (Jacques Jouet) chez qui le lyrisme et l'écriture personnelle se dévoilent avec beaucoup moins de pudeur. L'auteur ayant écrit son ouvrage bien plus tard que les précédents, cela est sans doute à mettre en lien avec la période d'écriture des œuvres.

Au travers de ces trois œuvres, nous avons voulu montrer qu'un lyrisme oulipien était possible. Nous nous apercevons désormais qu'il n'existe pas un lyrisme oulipien mais bien des lyrismes oulipiens, tant les actualisations de ce registre sont différentes en fonction des auteurs et se développent selon des modalités différentes. Les trois auteurs

que nous avons étudiés ont des écritures distinctes et leur manière d'aborder le lyrisme diffère fortement. Il conviendrait d'étayer la thèse de la multiplicité des lyrismes oulipiens en analysant d'autres productions oulipiennes. Peut-être serait-il intéressant de s'attarder sur les œuvres ouvertement autobiographiques écrites par les oulipiens.

## Annexes

Cette section donnera quelques exemples de poèmes issus des recueils étudiés. Pour chaque poème, le numéro de page est mentionné avant la transcription du texte. Les références complètes des livres évoqués sont à retrouver dans la bibliographie. La typographie et la ponctuation des textes publiés sont respectées.

### Quelques poèmes tirés de *Morale Élémentaire* de Queneau

- Poème de la page 10

Soleil roux	Lune rousse	Étoiles blondes
	Noms sphériques	
Fleurs bleues	Métaux sûrs	Horizon lustré
	Gestes lyriques	
Herbe rase	Cygne immense	Épervier volant
	Aigles algébriques	
	Un moineau	
	dans l'ormeau	
	pépie	
	Un long chant	
	présent	
	sur la route	
	se déplie	
Soleil brun	Vénus verte	Sirius lourd

- Poème de la page 11

Somme soustrait      Multiple divisé      Racine exponentielle

Journée usuelle

Tilleul étiré      Baignade centrée      Prétexte allongé

Veille usuelle

Livres fermés      Cahiers ouverts      Calculs irréels

Reflets usuels

Le soleil qui dure

par-delà midi

Un visage obscur

un visage enfui

et des petits

des petits ennuis

sur terre éclaircie

Somme abstrait      Union multipliée      Croissance logarithmique

Journée usuelle

- Poème de la page 29

Soleil imprécis	Lune flottante	Étoiles pâlies
	Jour identique	
Fumées goudronnées	Nuages cartonneux	Azur graffité
	Nuit identique	
Signes blanchâtres	Traces bleuâtres	Lettres pâlies
	Nature identique	

Une chenille  
 sur un roseau  
 dans le ru sombre  
 Les pieds dans l'eau  
 un chercheur d'ombre  
 tend un roseau  
 à l'animau

Soleil blanchâtre	Lune bleuâtre	Étoiles pâlies
	Année divergente	

- Poème de la page 32

Collège effaré	Préau souillé	Pluies automnales
	Feuilles mortes	
Cahiers purifiés	Lexiques exaltés	Grammaires graves
	Feuilles blanches	
Soleil embourbé	Soleil combatif	Soleil dégagé
	Journées longues	
	Au bout de l'an	
	les Rois apportent	
	produits exotiques	
	A l'autre bout	
	poussent drues	
	déclinaisons	
	mathématiques	
Goudron nouveau	Feuilles tombées	Pluies automnales
	Collège commencé	

- Poème de la page 57

Choses nées	Choses fanées	Choses renées
	Printemps rebelle	
Riens courant	Riens passant	Riens fugaces
	Printemps irréel	
Grains volant	Vent gommant	Traces effacées
	Printemps potentiel	

Ni tard ni tôt

point le sanglot  
 des sèves fines  
 Où poussera  
 ni haut ni bas  
 la balsamine  
 dite impatiente

Labeur poétique	Labeur botanique	Labeur cosmographique
	Saisons fraternelles	

Quelques poèmes tirés d'Alphabets de Georges Perec

Nous reprenons ici les deux versions du poème (la grille de lettres et sa transcription).  
L'agencement des poèmes sur la page n'est cependant pas représenté.

- Poème de la page 1

SATINORBLEU	Satin, or bleu, trouble sain.
TROUBLESAIN	Rite : nous balbutions la réalité.
RITENOUSBAL	Nous brûlons.
BUTIONSLARE	
ALITENOUSBR	Abrite la brune toison, brutalise
ULONSABRITE	le bâton suri, ablutions errantes :
LABRUNETOIS	oubli...
ONBRUTALISE	
LEBATONSURI	
ABLUTIONSER	
RANTESOUBLI	

- Poème de la page 13

ONSUITLABER	On suit l'aberration, le subit
RATIONLESUB	bol à urnes, noir, subalterne, à
ITBOLAURNES	bout, syllabe où instruire l'obstant :
NOIRSUBALTE	liane, soubresaut, -l'or ni
RNEABOUTSIL	bure : <i>nil obstat</i> - le bison rua !
LABEOUINSTR	
UIRELOBSTAN	
TLIANESOUBR	
ESAUTLORNIB	
URENILOBSTA	
TLEBISONRUA	

- Poème de la page 15

ONSUITRABEL

On suit Rabelais. Brûle-t-on ?

AISBRULETON

Larbin, où es-tu ?

LARBINOUEST

Or, instable...

UORINSTABLE

Obtenir Saül ?

OBTENIRSAUL

Est-il Buonarroti ?

ESTILBUONAR

ROUTILUNEBAS

Lune basse... a-t-il burnous ?

SEATILBURNNO

a-t-il borne ? a-t-il son beurre ?

USATILBORNE

a-t-il bonus ?

ATILSONBEUR

REATILBONUS

- Poème de la page 45

TUASORFELIN  
 USELATRIONF  
 ALESORTINFU  
 SETORAUNFIL  
 OULISANTFRE  
 RESTINFLUAO  
 FELONTASURI  
 ETONSURFAIL  
 LINOTEASURF  
 INALSTROFEU  
 NFLEAUSORTI

Tu as, orfelin, usé la  
 trionfale - sort infusé – Tora :  
 un fil où, lisant « *Frères* »,  
 t'influa, ô, félon, ta surie,  
 ton sûr failli.

Note : asur final, strofe :

un fléau sorti.

TUASORFELIN  
 U            N  
 A            N  
 S            N  
 O            N  
 R            N  
 F            N  
 E    N  
 L    N  
 IN  
 N

- Poème de la page 112

LIENSAUPORT  
RAITNOUSLEP  
IONSLAPRETU  
TEURSONPLAI  
SIROULEPANT  
INLATROPSUE  
TAUPELORSNI  
AISEPLUTONR  
EPRISANTLOU  
LIPOTARUSEN  
ALEPOTINSUR

Liens au portrait : nous

l'épions, l'âpre tuteur,  
son plaisir ou le pantin,  
la trop sue taupe lors niaise,  
Pluton reprisant l'OuLiPo :

ta ruse n'a le potin sûr...

Quelques morales élémentaires issues de *Du Jour* de Jacques Jouet

- Poème de la page 395

quotidien hebdomadaire	quotidien hebdomadaire	dîner dansant
	Tiananmen réservée	
Allah ubuisé	cordes coupées	noms propres
	Ubu allahifié	
commerce solidaire	sésame faux	humanitarisme commercial
	haïku fautif	
	nos pires	
	pensées	
	sont celles	
	qui nous	
	aiment	
	trop	
	trop	
bretelles quintuplées	anges citoyens	bretelles gauches
	cordes vocales	

- Poème de la page 401

crédibilité journalistique	bleus qualifiés	pression militaire
	amitié sino-américaine	
sida planétaire	cas nouveaux	maladies opportunistes
	ONG mozambicaine	
intoxication subjective	France ordinaire	photographies ordinaires
	décès mondiaux	
	qui sont dus	
	à l'automobile	
	trente millions	
	sont avancés	
	en un siècle	
	de morts	
	mondiaux	
pugnacité oppositionnelle	jus pur	timbale libérale
	scoops sots	

- Poème de la page 447

prêt immobilier	conditions exceptionnelles chauffage compris	conditions générales
plaques électriques	locations saisonnières cuisine équipée	ascenseur lumineux
vente cumulée	porte blindée pierres apparentes	combles aménagés
	à Nice se vend 40 m <sup>2</sup> presse librairie papeterie bimbeloterie confiserie jeux	
dépendances nombreuses	grenier aménageable poutres apparentes	garage attenant

- Poème de la page 461

langue nouée	oral difficile	échanges brefs
	poème appris	
langue utile	langue sociale	langue bonne
	hybrides juridiques	
corruption active	ami américain	cadeau liquide
	désunion syndicale	
	travailler	
	sereinement	
	invisibles	
	anges reporters	
	filmant	
	des exécutions	
	un homme empalé	
travail temporaire	hausse continue	ouvriers hégémoniques
	diversification progressive	

- Poème de la page 516

temps gris	temps pluvieux	temps perturbé
	temps venté	
temps venteux	passages nuageux	vents forts
	éclaircies larges	
éclaircies tardives	rafraîchissement sensible	impression agréable
	températures maximales	
	16 degrés à Brest	
	17 degrés à	
	Nantes	
	16 à Strasbourg	
	19 à Lyon	
	22 degrés	
	à Bastia	
quart sud-ouest	temps changeant	pluies faibles
	pluies certaines	

## Bibliographie

### Bibliographie primaire

JOUET (Jacques), *Du Jour*, Paris, P.O.L, 2013.

PEREC (Georges), *Alphabets*, Paris, Galilée, 2001 [1976].

QUENEAU (Raymond), *Morale Élémentaire*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2014 [1975].

### Bibliographie secondaire

#### Première partie : le groupe oulipien et son histoire

*50 ans d'Oulipo. De la contrainte à l'œuvre*, études réunies et présentées par BISENIUS-PENIN (Carole) et PETITJEAN (André), *La Licorne*, n°100, Presses universitaires de Rennes, 2012.

ADORNO (Theodor W.), « Critique de la culture et société » dans *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2010 [1951], pp. 30-31.

BAETENS (JAN), *L'Éthique de la contrainte (essai sur la poésie moderne)*, Louvain, Uitgeverij Leuven, 1995.

BARY (Cécile de), « L'Oulipo est-il un groupe littéraire ? », dans *Formules. La revue des littératures à contraintes*, n°16 *Oulipo@50*, 2012, pp. 75-85.

BENS (Jacques), *Queneau*, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962.

BISENIUS-PENIN (Carole), « Essai d'une typologie de la poésie oulipienne », dans *Poétique*, Le Seuil, n°147, 2006/3, pp. 353-366.

BLOOMFIELD (Camille), « Une écriture réellement collaborative ? Incidences génétiques du fonctionnement démocratique de l'Oulipo », dans *Genesis*, n°41 « Créer à plusieurs mains », 2015, pp. 119-130.

BORIES (Anne- Sophie), *Des chiffres et des mètres. La versification de Raymond Queneau*, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques », Paris, 2020.

DEBON (Claude), *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998 [1997].

FOIRE DU LIVRE DE BRUXELLES, *Le détournement. Conversation entre Hervé Le Tellier et Clémentine Mélois*, vidéo publiée le 10 mai 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TzYyCV6aQIA> (consultée le 11/05/2021 à 11h30).

FOURNEL (Paul), « Les ateliers de l'Oulipo : écrire ici et maintenant », dans *Le Magazine littéraire*, n° 368, 1/05/2001, p.26.

*Georges Perec artisan de la langue*, dir. MONTÉMONT (Véronique) et REGGIANI (Christelle), Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes et Langue », 2012.

*Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares, inédits (textes réunis, annotés et présentés par Mireille Ribière, avec la participation de Dominique Bertelli)*, Nantes, Joseph. K, 2019.

LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Austral, 2006.

« Matemátic@ del número : Nicolas Bourbaki », dans *Laberintos e infinitos*, Institut technologique autonome de Mexico, n°46, janvier-avril 2018, pp. 3-6.

MONCOND'HUY (Dominique), « L'Oulipo entre plaisir immédiat et illisibilité », dans *Formules. Le magazine des littératures à contraintes*, n°16 *Oulipo@50*, 2012, pp.207-215.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

OULIPO, *La Littérature potentielle*, Gallimard, NRF, 1973

*Oulipo*, catalogue de l'exposition « Oulipo, la littérature en jeu(x) », à la Bibliothèque de l'Arsenal (BnF), dir. Camille Bloomfield et Claire Lesage, Paris, Éditions de la BnF/Gallimard, 2014.

PEREC (Georges), « Histoire du lipogramme », dans *La Littérature potentielle*, Gallimard, Folio essais, p. 79

PUFF (Jean-François), « La contrainte et la règle », dans *Poétique*, Le Seuil, n°140, 2004/4, pp. 455-465, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-455.htm> (consulté le 19 février 2021 à 10h10).

QUENEAU (Raymond), *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Folio Essais, 1994 [1965].

QUENEAU (Raymond), *Pour une bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, 1956.

REGGIANI (Christelle), *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 476, 2014.

REGGIANI (Christelle), *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec- L'Oulipo*, Paris, Eurédit, 2013.

ROUBAUD (Jacques), « L'auteur oulipien », dans *L'auteur et le manuscrit*, éd. Contat (Michel), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991.

THOMAS (Jean-Jacques), « Machines formelles : sur l'Oulipo », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 26, n°4 « Machines in texts, texts as machines », The Johns Hopkins University Press, hiver 1986, pp.71-86.

TONONI (Daniela), « L'Oulipo ou la Nouvelle Vague du classicisme », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 25, 2010, pp. 279-291.

## Deuxième partie : le lyrisme

AMARIE (Olga), « Le fractionnement et la continuité du moi dans l'écriture oulipienne », dans *M@gm@ Revue internationale des sciences humaines et sociales*, vol. 10, n°2, 2012, [en ligne], [http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/article\\_06.htm](http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/article_06.htm) (consulté le 9/05/2021 à 11h20).

ARSENAULT (Mathieu), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, thèse défendue en 2005 à l'Université de Montréal, sous la direction de Cochran (Terry), p. 41 [en ligne], URL : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17186/Arsenault\\_Mathieu\\_2005\\_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17186/Arsenault_Mathieu_2005_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y) .

*Le Dictionnaire du littéraire*, dir. ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain), Mayenne, PUF Quadrige, 2014, p. 445.

FRESINA (Claudio), « De l' « interdiction » du lyrisme », dans *Les lyrismes interdits*, dir. BUDOR (Dominique) et FERRARIS (Denis), Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », Paris, 2002, pp. 15-28, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/psn/9962> (consulté le 19/03/2021 à 16h17).

MARX (William), « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie », dans *Les Temps Modernes*, Gallimard, 2005/2, pp. 5-26, [en ligne], URL : [Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie | Cairn.info](http:// Cairn.info) (consulté le 11/03/2021 à 17h42).

MAULPOIX (Jean-Michel), *Du Lyrisme*, Mayenne, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2000.

MAULPOIX (Jean-Michel), *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

MONTÉMONT (Véronique), « Sous la contrainte, la vie : petite étude d'autobioformes oulipiennes », dans *Oulipo, mode d'emploi*, dir. REGGIANI (Christelle) et SCHAFFNER (Alain), Honoré Champion, 2016, pp. 235-248.

PIERRE (Maxime), « Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du melos grec et ses enjeux poétiques », dans *Camena*, n°20, décembre 2017, [en ligne], URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01948797/document> (consulté le 10/04/2021 à 16h50).

RABATÉ (Dominique), *Gestes lyriques*, Mayenne, José Corti, coll. « Les essais », 2013.

RODRÍGUEZ (Antonio), *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003.

### Troisième partie : Analyse des œuvres

BISENIUS-PENIN (Carole), « Essai d'une typologie de la poésie oulipienne », dans *Poétique*, Le Seuil, n°147, 2006/3, pp. 353-366.

BLOOMFIELD (Camille) « L'héritage de Georges Perec chez les jeunes oulipiens : Anne F. Garréta, Ian Monk, Hervé Le Tellier, Jacques Jouet », dans *Cahiers Georges Perec*, n°11, 2011.

BLOOMFIELD (Camille), « « Les mots il suffit qu'on les aime » : les arts poétiques à l'Oulipo », *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d'aimer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1085.php> (consulté le 17 avril 2021 à 10h50).

BLOOMFIELD (Camille), « Le sonnet à l'Oulipo, quand une forme fixe n'est plus une contrainte », dans *Formules, revue des littératures à contraintes*, n°12 « Le sonnet contemporain », Paris, Association Reflet des Lettres, 2008, pp. 51-67.

BRAFFORT (Paul), « Langue étrangère, langue naturalisée », dans *Raymond Queneau. Le mystère des origines*, dir. OUALLET (Yves), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005, pp. 171-178, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/purh/6615> (consulté le 12/04/2021 à 14h04).

*Cahiers Georges Perec- Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, Mayenne, P.O.L., 1985.

DELEMAZURE (Raoul), *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », dir. ALEXANDRE (Didier), n°75, 2019.

*Georges Perec artisan de la langue*, dir. MONTÉMONT (Véronique) et REGGIANI (Christelle), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes et langue », 2012.

HELGESON (James), « « Chantant Orphée » : lyrisme et orphisme dans *La Délie* de Maurice Scève », dans *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 1997, t. 59, n°1, pp. 13-28, [en ligne], URL : [https://www.jstor.org/stable/20678183?seq=2#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20678183?seq=2#metadata_info_tab_contents) (consulté le 24/04/2021 à 9h45).

HIRSCH (Jean-Paul), *Jacques Jouet Du Jour*, vidéo publiée le 9/01/2014, [vidéo en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KuhQ3v2Nc18> (consultée le 1/05/2021 à 16h).

JOUET (Jacques), *Raymond Queneau. Qui êtes-vous ?*, Quetigny, La Manufacture, 1988.

*La Morale Élémentaire. Aventures d'une forme poétique, Queneau, Oulipo, etc.*, textes réunis et présentés par JOUET (Jacques), MARTIN (Pierre) et MONCOND'HUY (Dominique), Rennes, P.U.R., 2008.

LAPPRAND (Marc), *L'œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet*, Limoges, Lambert Lucas, 2007.

LAPPRAND (Marc), *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1998.

MAGOT (Julie), « Essai de poétiques comparées : Jacques Roubaud et Georges Perec », dans *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, éd. CONSTANTIN (Danièle) et REGGIANI (Christelle), novembre 2010, p.9, [en ligne], URL : <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/> (consulté le 20/04/2021 à 11h20).

MAKHLOUF (Georgia), « L'Oulipo : le jeu au secours du je ? », dans *L'Orient littéraire*, février 2010, [en ligne], URL : [http://lorientlitteraire.com/article\\_details.php?cid=29&nid=5013](http://lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=29&nid=5013) (consulté le 15 mai 2021 à 10h 30).

*Oulipo-poétiques, Actes du colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997*, Tübingen, éd. Kuon (Peter), 1999.

*Parcours Perec. Colloque de Londres-mars 1988*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

PEREC (Georges), *L'Infra-ordinaire*, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1989.

*Raymond Queneau poète* (actes du 2<sup>e</sup> colloque international Raymond Queneau présenté à Verviers du 30 août au 1<sup>e</sup> septembre 1984), Temps mêlés, 1985.

SAVIGNEAU (Josyane), « Le Monde des livres. Jacques Jouet. Écrivain à tout-va », dans *Le Monde*, 8 juin 2012, [en ligne], URL : <https://nouveau.europresse.com/Search/ResultMobile/0> (consulté le 10 mai 2021 à 11h).no

SHAODANG (Yan), « Aux sources du tanka japonais », dans *Revue de littérature comparée*, n°337, 2011/1, pp. 59-66, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-1-page-59.htm> (consulté le 26/04/2021 à 17h45).

SOUCHIER (Emmanuël), *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.

VAILLANT (Alain), « Le lyrisme de l'ironie », dans *Esthétique du rire*, dir. VAILLANT (Alain), Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 277-306, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/pupo/2328> (consulté le 1/05/2021 à 10h30).

VAN MONTFRANS (Manet), *Georges Perec ou la contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

WAGNER (Franck), « Le sujet sous contraintes », dans *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. DAMBRE (Marc), MURA-BRUNEL (Aline) et BLANCKEMAN (Bruno), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 431-438, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/psn/1697> (consulté le 2/05/2021 à 8h30).

ZAMORANO (Julie), « L'infra-ordinaire : esquisse de la théorie narrative de Georges Perec », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 30, n°2, 2015, pp. 269-282.

