

# L'Oulipo ou la *Nouvelle Vague* du Classicisme

Daniela TONONI

Université de Palerme  
Département de Sciences Philologiques et Linguistiques  
dtononi@libero.it

Recibido: 29 de octubre de 2009,  
Aceptado: 18 de noviembre de 2009

## RÉSUMÉ

L'Oulipo établit un rapport nouveau avec les Anciens qu'il ne soumet pas à une dynamique destructive mais à une réévaluation : par son orientation analytique l'Oulipo repropose les œuvres oubliées et relit les œuvres déjà consacrées par la tradition. En ce qui concerne son rapport aux avant-gardes contemporaines, l'Oulipo, qui soutient l'idée d'une littérature volontaire, s'oppose au Surréalisme mais partage avec *Tel Quel* la conception ludique de la littérature et le propos d'une même réévaluation de l'écriture en tant que pratique fondée sur une conception artisanale du travail de l'écrivain. Au désir de rupture des conventions narratives du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle qui anime *Tel Quel* et le Nouveau Roman et qui ne propose qu'une innovation des procédés narratifs, l'Oulipo substitue une nouvelle approche du réel perçu dans ses transformations nombreuses et continues.

**Mots clés:** contrainte, rhétorique, réception de l'œuvre, énigme, avant-gardes.

## El Oulipo o la *Nouvelle Vague* del Clasicismo

## RESUMEN

El Oulipo establece una nueva relación con los Antiguos, que no somete a un método destructivo sino a una revalorización: por medio de la tendencia analítica, el Oulipo vuelve a proponer las obras olvidadas o a releer las obras ya consagradas por la tradición. Con respecto a las vanguardias contemporáneas, el Oulipo, que sostiene la noción de literatura voluntaria, se opone al Surrealismo. Sin embargo, comparte con *Tel Quel* el concepto de literatura lúdica y también el mismo propósito de una revalorización de la escritura como práctica que se basa en el carácter artesanal del trabajo del escritor. Al deseo de ruptura de las convenciones narrativas del realismo del siglo XIX, que anima *Tel Quel* y el *Nouveau Roman*, y que propone sólo una reforma de los mecanismos narrativos, el Oulipo opone una nueva aproximación a la realidad, percibida como continua transformación.

**Palabras clave:** Constricción, retórica, recepción de la obra, enigma, vanguardias.

## The Oulipo, or the *Nouvelle Vague* of Classicism

### ABSTRACT

The Oulipo establishes a new relationship with Antiquity, one which submits to a reevaluation and not to a process of destruction: by means of an analytic tendency, the Oulipo relives forgotten works or rereads the literature so dear to Classical tradition. With regards to its relationship with contemporary avant-garde, the Oulipo, which upholds the idea of a voluntary literature, opposes Surrealism, but shares with *Tel Quel* the playful notion of literature and the intent of reevaluating text as a practice founded on an handcrafted perception of a writer's creation. The Oulipo's answer to Nineteenth-century Realism's desire to break from narrative conventions animating *Tel Quel* and the *Nouveau Roman* is replaced by a new approach of perceived reality in its numerous and continuous transformations.

**Key words:** restriction (rule), rhetoric, using a text, enigma, avant-garde

Les années soixante, période de grand renouvellement théorique et créatif, sont nourries par les œuvres des avant-gardes "bruyantes" (*Surréalisme*, *Tel Quel*, *Nouveau Roman*) et par celles du plus silencieux et secret *Oulipo*, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, fondé par le « pataphysicien » Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais. L'*Ouvroir* propose des œuvres qui abandonnent l'inconscient des surréalistes, la psychanalyse des tenants de *Tel Quel* et la déconstruction du *Nouveau Roman* et fonde l'idée de la potentialité de la littérature sur la conjonction inattendue de la littérature et de la mathématique : l'écrivain, qui n'est plus un génie inspiré visité par les Muses, trouve l'élan de l'écriture par l'imposition d'une contrainte<sup>1</sup>, tandis que le lecteur, quittant son état de contemplation passive, participe à la création et devient un collaborateur nécessaire à la complète réalisation de l'œuvre.

La contrainte qui représente en même temps le principe, le mécanisme et le sens du texte, conditionne la forme de l'écriture qui devient « biphasique », à savoir qu'elle s'articule en deux gestes simultanés : penser l'écriture et créer le texte. Ce synchronisme, qui révolutionne le concept classique d'*inventio*, détermine aussi l'inclusion du moment théorique et critique dans l'écriture :

L'invention construit une structure potentielle, l'œuvre apparaissant comme l'instanciation de cette structure. Le «rôle» de l'Oulipo est essentiellement défini par l'idée d'engendrement par l'édification de figures matricielles. Son rapport oblique à l'œuvre se résout autrement dit en une dichotomie, une scission de la figure du

---

<sup>1</sup> Cf. : « [La contrainte] peut agir comme déclencheur, véritable catalyseur de la réaction-rédaction, également comme agent créatif intrinsèque, tout autant comme effet stylistique fondamental de la narration ou comme véritable novateur dans l'écriture et le propos. Ces actions peuvent par ailleurs se conjuguer, et c'est alors que la contrainte prend toute sa force. Quand on ne peut plus dissocier les causes des effets du dispositif mis en place par les règles de départ, alors le texte est abouti du point de vue oulipien. Quand la forme agit sur le fond, ou même quand le fond décide de la forme, qui bientôt opère sur lui, quand la forme se forme et déforme le fond et qu'ainsi le fond fond, c'est que fondamentalement les formes du fond sont fondées. Et qu'on est au cœur de l'activité oulipienne » (Salon, 2005 :43).

scripteur : l'*inventeur* oulipien produit la structure ; le poète écrit le texte, la structure devenant par là même contrainte (Reggiani, 1999 : 24)<sup>2</sup>.

Le moment de l'invention ne se réduit pas alors à la seule imposition d'une structure mais comprend aussi une phase de réflexion théorique qui précède la création. La nécessité de trouver des argumentations, démarche qui rapproche la pensée oulipienne de la mathématique, dérive aussi de la Rhétorique classique dont la première phase, appelée *inventio*, est conçue comme la capacité de trouver des argumentations utiles à démontrer qu'une cause est convaincante. Mais c'est surtout le rôle du lecteur qui se révèle analogue à la fonction que lui attribue la culture rhétorique si l'on considère l'interprétation qu'en donne Michel Charles qui remarque surtout la nécessité de transformation de la lecture en acte créatif et propose ainsi le lecteur en auteur potentiel : « [...] une culture rhétorique est une culture où la lecture est tournée vers une écriture. [...] il n'y a plus alors de privilège d'auteur qui soit fortement affirmé [...], l'objet texte devient finalement un objet fortement socialisé » (Charles, 1985 : 181, 185, 210).

Cette analogie entre la Rhétorique et la pensée oulipienne, permet d'inclure dans le premier moment de la création d'une œuvre oulipienne, à savoir l'*inventio*, la méthodologie théorique-critique, qui n'est pas seulement une réflexion théorique mais devient aussi un acte productif et créatif. La théorie oulipienne n'est ni littéraire ni esthétique mais elle se constitue en méthodologie critique vouée à l'accomplissement de la création et à l'analyse du travail par la mise à l'épreuve de la technique du texte et de la fonctionnalité de la contrainte que l'oulipien peut expérimenter se posant la question : « Cette technique d'écriture, ou cette œuvre, peut-elle être considérée comme Oulipienne ? » (Bens, 1983 : 42).

Ainsi la réflexion oulipienne bouleverse le mécanisme de l'explication théorique parce qu'elle « ne tire pas son origine d'une réflexion systématique, mais de la pratique textuelle même: la théorie est dans le texte; plus l'écrivain approfondit la machinerie textuelle, plus la théorie affleure à la surface du littéraire » (Camarero, 1997-1998 : 45). La critique oulipienne ne s'appliquant qu'aux procédures de fabrication concerne ainsi uniquement la méthode adoptée par l'auteur sans répondre à un projet idéologique que l'Oulipo s'est toujours refusé à formuler.

En outre cette nature biphasique de la création n'exclut pas le lecteur auquel l'auteur demande sa participation pour l'accomplissement de l'œuvre. C'est la contrainte, règle à partir de laquelle le texte se crée, qui demande l'intervention du lecteur selon des degrés différents d'accès à l'œuvre. En ce qui concerne les

---

<sup>2</sup> Cf. : « On définira donc l'art biphasique tel qu'il est pensé par N. Goodman en disant que se trouve alors opérée une dissociation de la figure de l'auteur qui s'accompagne d'une concentration quasi exclusive de la légitimité auctoriale au niveau de la phase initiale. Dans le cas de la musique, le chef d'orchestre n'est responsable que d'une *interprétation*, d'une version de l'œuvre, alors que celle-ci, conçue comme la classe-de-concordance de ses exécutions, échappe à la particularité. On voit, dans ces conditions, notre analyse de la dissociation de la figure auctoriale dans l'écriture contrainte comme un processus à deux phases: l'inventeur a terminé son travail avec l'énoncé de la contrainte le "produit terminal" étant bien le texte écrit par le poète » (Reggiani, 1999 : 109).

contraintes dites combinatoires, le lecteur n'étant plus un simple récepteur de l'œuvre collabore avec l'auteur en réalisant une lecture plurielle de l'œuvre en vue de son développement potentiel. Ainsi les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau représentent le premier exemple d'œuvre combinatoire et synthétisent ce nouveau rapport entre l'auteur et le lecteur. Mais, tout en postulant la lecture potentielle, l'œuvre quénienne en nie l'accomplissement car il est impossible d'achever la lecture de toutes les combinaisons possibles.

Par rapport à la lisibilité de la contrainte, la lecture d'un texte oulipien prévoit des niveaux différents d'accessibilité. Ainsi dans le cas des contraintes simples ou non algorithmiques, par exemple le lipogramme, la lecture est raisonnée tandis que les contraintes dures ou complexes, requièrent de la part du lecteur une pratique d'investigation critique vouée au décryptage de la contrainte.

La complexité de la contrainte selon Bernardo Schiavetta place l'Oulipo dans l'hyperconstructionnisme et contredit les éléments fondateurs du formalisme constructif de la modernité. Ainsi, l'Oulipo, tout en respectant le formalisme, contredirait le principe de lisibilité de la règle et n'assurerait pas le plaisir du texte :

Les œuvres oulipiennes [...] restent néanmoins écartelées entre les exigences ici contradictoires du plaisir du texte et des nécessités du déchiffrement de la règle. Beaucoup d'entr'eux [les oulipiens], en effet, soit répugnent à faire apprécier du lecteur la « cuisine » de leur travail, déployant devant ses yeux un feu d'artifice de fictions époustouflantes mais peu repérables, soit s'appliquent à échafauder des artefacts d'une audace formelle inouïe, mais sans impact sur le plaisir (Baetens et Schiavetta, 1997-1998 : 18).

La contradiction entre le plaisir du texte et la nécessité du décryptage de la règle n'est qu'apparente puisqu'elle se réduit en effet à une oscillation entre les niveaux de repérage de la contrainte dans le texte oulipien. Ainsi, dans la création, le concept de lisibilité de la contrainte comprend celui de décryptage du texte qui n'exclut jamais le lecteur dont la participation est nécessaire à la réalisation de l'œuvre. L'Oulipo s'oppose aussi aux expressions du formalisme transgressif auquel Schiavetta associe les avant-gardes qui exhibent une tendance iconoclaste contre les modèles de la tradition pour réaliser l'œuvre jamais créée. Toutefois cette « philosophie » de la décomposition constitue en même temps leur paradoxe et leur limite et réduit cet anti-formalisme en a-formalisme :

En effet, la « philosophie de la décomposition » des avant-gardes, avec leur formalisme transgressif, se contentait trop d'éliminer les modèles pré-modernes. Mais une règle ne peut être enfreinte de manière véritablement créative qu'une seule et unique fois, et comme il n'y a pas un nombre illimité de règles à enfreindre, cette dynamique s'abolit d'elle-même. Après, il ne reste que le « néo-moderne » : la répétition du geste transgressif, l'imitation d'anti-modèles et leur transformation en recettes d'école. Cet anti-formalisme figé refait, à l'envers, l'œuvre d'un certain académisme, lequel repose sur l'*imitatio* de modèles canoniques (Baetens et Schiavetta, 1997-1998 : 12).

Cette transgression ou anti-formalisme qui se réduit paradoxalement à l'*imitatio* constitue la distance entre l'Oulipo et les avant-gardes en ce qui concerne leur rapport avec la tradition. L'opposition de l'Oulipo à toute tendance avant-gardiste construite sur les cendres de la tradition aboutit à une interprétation nouvelle de la

*Querelle des Anciens et des Modernes* que l'Oulipo interprète comme processus continu :

Ceux que l'on appelle les Anciens sont, bien souvent, les descendants sclérosés de ceux qui, en leur temps, furent des Modernes; et ces derniers, s'ils revenaient parmi nous se rangeraient, dans bien des cas, aux côtés des novateurs et renieraient leurs trop féaux imitateurs. La littérature potentielle ne représente qu'une nouvelle poussée de sève dans ce débat (Le Lionnais, 1973 : 16).

L'Oulipo, expression de la littérature moderne, établit un rapport nouveau avec les Anciens qu'il ne soumet pas à une dynamique destructive mais à une réévaluation par une nouvelle interprétation. Ainsi dans l'intention de construire son arbre généalogique et de respecter une prospective historique, l'Oulipo repropose les œuvres oubliées et relit les œuvres déjà consacrées par la tradition, pour englober "passé, présent, futur, en un mot l'éternité" (Bens, 1980 : 7).

Cette dynamique synchronique est concrétisée par les deux tendances de l'Oulipo qui diffèrent en ce qui concerne le choix des textes: l'orientation analytique choisit en tant que champ d'application les œuvres existantes, et leur manipulation donne des *recréations*, tandis que la tendance synthétique vise à la production de textes tout à fait nouveaux. Dans cette double perspective mêlant le passé et le futur, l'Oulipo place son expérimentation au service de toute littérature future :

Il y a deux littératures potentielles: une analytique et une synthétique. La LiPo analytique recherche des possibilités qui se trouvent chez certains auteurs sans qu'ils y aient pensé. La LiPo synthétique constitue la grande mission de l'OuLiPo: il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs (Oulipo, 1973 : 33).

La Lipo analytique, refusant une analyse diachronique de la littérature, en propose une lecture non linéaire qui se fonde surtout sur le concept oxymorique de *plagiat par anticipation* expliqué par Jacques Jouet dans la méthode de « L'Oulipien démasqué » (Jouet, 1990 (a) : 15) :

Tout texte est un plagiat par anticipation d'une contrainte potentielle.

Une contrainte est vérifiable par au moins un texte différent de celui qui l'avait plagiée avant même qu'elle existe.

Ainsi cette 'loi' oulipienne qui est un critère de vérifiabilité de la contrainte et qui permet en même temps de découvrir une époque pré-oulipienne, a été transformée en outil théorique par Pierre Bayard (2009) qui propose ainsi une nouvelle lecture de l'histoire littéraire qui, sans tenir en compte la chronologie, se fonde sur le principe de réversibilité des phénomènes.

Le *plagiat par anticipation* est alors un texte construit à la manière oulipienne mais antécédent à l'Oulipo, et il découle du propos de retracer la potentialité exprimée ou cachée même chez les auteurs appartenant à des époques différentes :

L'orientation analytique affirme l'insertion de l'Oulipo dans une histoire et le motif de la «recherche» du caché, de l'«(in)soupçonné» fait de cet ancrage une activité: il s'agit de mettre au jour une tradition dont l'Oulipo constituerait alors l'unité. En relisant le donné littéraire selon une perspective différente, qui «dépassé» la perspective passée, l'Oulipo donne à voir autrement

l'histoire littéraire, et se pose par là-même comme l'origine d'une nouvelle tradition (Reggiani, 1999 : 35).

L'orientation synthétique comprend trois vocations dont la première, vouée à la « recherche de structures nouvelles qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira », propose en substitution des contraintes traditionnelles, des contraintes linguistiques, alphabétiques ou sémantiques ; la deuxième atteint à la recherche des « méthodes de transformations automatiques » (Berge, 1973 : 45) ; la troisième qui comprend la littérature combinatoire, propose la « transposition dans le domaine des mots de concepts existant dans les différentes branches des mathématiques » (Berge, 1973 : 46).

Au-delà des deux Lipo il est possible d'établir une histoire typologique de la contrainte dont les époques correspondent à l'emploi de contraintes différentes : la première époque, caractérisée par les projets et par les œuvres de Jean Lescure, de Jacques Bens, de Noël Arnaud, tout en innovant en matière de prosodie, « ne proposait guère de structure nouvelle véritablement complexe » (Oulipo, 1988 : 108) ; l'époque de transition où *La vie mode d'emploi* perecquienne permet de distinguer entre un Oulipo combinatoire, annoncé par *Mille milliards de poèmes* de Queneau, et un Oulipo structurel enrichi par les œuvres de Jacques Roubaud. Une seconde époque souhaitait au contraire « l'utilisation plus complète de concepts appartenant au domaine de la mathématique »<sup>3</sup> et l'exploration du « domaine des contraintes sémantiques » (Oulipo, 1988 : 109) qu'Italo Calvino avait déjà expérimentée.

En proposant ce synchronisme littéraire, les oulipiens découvrent dans les œuvres les plus anciennes des règles à utiliser pour la réalisation de structures inédites. Leur rapport avec les contraintes traditionnelles est toutefois ambigu : les oulipiens revendiquent le caractère arbitraire de toutes les contraintes, même des contraintes traditionnelles, bien que leur appartenance à la tradition et à l'histoire leur donne un « pouvoir de fascination qui les place à part, au-delà de l'arbitraire... » (Oulipo, 1988 : 62). L'Oulipo ainsi diffère de la tradition par le recours au concept d'unicité de la contrainte :

Proposition 16: La contrainte idéale ne suscite qu'un texte

Proposition 16a: Une contrainte doit «prouver» au moins un texte

A la différence de la contrainte traditionnelle d'abord créée comme variante d'une règle qui devient canon par son application exponentielle, la contrainte oulipienne peut démocratiser son applicabilité en cessant d'être oulipienne. Ainsi le lipogramme, forme très ancienne d'exercice langagier, aboutit à son oulipisation grâce à son application au roman perecquien *La disparition*, qui réalise l'idée de contrainte *idéale* puisqu'elle ne suscite qu'un texte. Tout étant le trait distinctif de la

---

<sup>3</sup> Cf. : « Cette dernière direction [...] est d'ailleurs à l'origine de la création d'une organisation sœur (ou fille) de l'Oulipo: l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs), présidée par Jacques Roubaud et à laquelle appartiennent plusieurs oulipiens » (Oulipo, 1988 : 109).

production oulipienne, toutefois le concept d'unicité de la contrainte n'exclut pas l'idée de multiplicité bien qu'elle soit tout autre chose par rapport au procédé de prolifération de la règle qui caractérise au contraire la tradition :

[...] l'unicité du texte oulipien actualisant une contrainte (prop. 16) ne devant être alors envisagée qu'à la condition que ce texte contienne tous les possibles de la contrainte, textes et lectures virtuelles, potentielles; multiplicité encore mais, à la différence de celle qui dans la tradition résulte de la multiplication des exemples, multiplicité implicite et, à la limite, imaginaire (prop. 16a); épuisée par le geste même qui énonce ou écrit la structure (Oulipo, 1988 : 69).

Conçue dans le sens le plus général comme un empêchement à la liberté d'action, la contrainte acquiert par contre dans l'écriture oulipienne un pouvoir génératif qui influe aussi sur le concept même d'inspiration. S'opposant aux surréalistes en termes d'inspiration, les oulipiens considèrent nécessaire d'imposer à l'écriture des structures rigoureuses sans qu'elles limitent la liberté de l'écrivain.

L'inspiration n'est donc plus conçue en termes romantiques comme un état de grâce conféré à l'écrivain car pour l'Oulipo, « il n'y a de littérature que volontaire » (Bens, 1980 : 36) : l'écrivain donne un nouvel élan à l'écriture grâce à l'imposition de la contrainte (« le véritable inspiré n'est jamais inspiré, il l'est toujours » (Lescure, 1973 : 28) ). Ainsi le poète-*technicien* (Fournel, 1972 : 38) dispose des instruments (les mots), des structures et des conventions dont la combinaison détermine l'œuvre. En soulignant le caractère volontaire de la littérature, l'Oulipo prend ainsi les distances de n'importe quelle autre forme de littérature aléatoire car, tout en proposant la potentialité de l'œuvre, elle n'est pas « hasardeuse » (Fournel, 1972 : 25). C'est Raymond Queneau, « surréaliste jusqu'en 1929 » qui définit le texte surréaliste comme l'expression de l'anti-littérature (Le Lionnais et Queneau, 1974 : 25) blâmant les surréalistes surtout pour leur exhibition excessive de la liberté créative :

Une autre bien fautive idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore (Queneau, 1987 : 94).

La définition de la littérature oulipienne comme *anti-hasard*<sup>4</sup> montre alors la différence essentielle avec le Surréalisme qui au contraire soutient la coïncidence entre le hasard et la liberté de création. Ainsi l'Oulipo substitue au hasard le concept même de contrainte, qui en tant qu'acte volontaire constitue une aide à l'inspiration en préservant la liberté créative par la multiplication des choix possibles proposés à un écrivain toujours conscient. Le concept d'écriture volontaire souligne aussi la distance entre deux processus créateurs fort différents : potentielle aussi bien dans l'acte créatif que dans la réception de l'œuvre, l'écriture oulipienne est conçue comme un moment de connaissance de l'expression plurielle du réel et de ses

<sup>4</sup> Cf.: « Proposition 13: Le travail de l'Oulipo est un anti-hasard » (Oulipo, 1988 : 56).

alternatives possibles tandis que dans le Surréalisme le procédé de connaissance est tout à fait subliminal. Si pour le Surréalisme l'écriture coïncide avec le voyage vers les profondeurs insondables de l'inconscient et aboutit à une connaissance intime et subjective, l'Oulipo pense l'écriture comme un processus partagé entre l'écrivain, qui pense la structure et en expérimente la fonctionnalité, et le lecteur qui joue un rôle déterminant dans la création puisque chaque texte potentiel est un «encouragement à la découverte» (Oulipo, 1988 : 24) et nécessite d'un lecteur pour se réaliser.

Même dans les textes oulipiens à contrainte mathématique l'inspiration n'est ni démentie ni niée, parce qu'elle ne s'oppose pas aux concepts d'intuition et d'intentionnalité qui constituent les éléments d'une littérature consciente, volontaire et libre. Le Lionnais lui aussi remarque l'impossibilité d'exprimer l'inspiration sans qu'elle soit soutenue par des structures constituées :

Que faisait et que pouvait faire l'homme saisi par l'inspiration avant l'invention du langage? Il ne pouvait que pousser des cris inarticulés mais expressifs. Quand il s'est donné les mots, l'écriture, la grammaire cela a-t-il étouffé son inspiration?

Peut-être, après tout, d'une certaine façon. Mais on peut penser qu'il a gagné au change. C'est un peu de la même manière que le fait d'introduire en littérature de nouvelles contraintes (qu'elles soient d'origine mathématique ou autre) peut devenir un moyen de servir l'inspiration et l'intuition... à condition de le faire à bon escient! (Le Lionnais et Queneau, 1974 : 25).

L'Oulipo modifie alors les moments de l'acte créatif en donnant une place tout à fait différente à l'inspiration qui traditionnellement est la première phase de la création située au-delà de la dimension consciente : ainsi l'inspiration devient « intelligente » par effet de la contrainte qui éloigne l'écrivain de l'impasse.

Si avec le Surréalisme le rapport est surtout interprété en termes d'opposition, avec *Tel Quel* l'Oulipo présente des analogies à rechercher dans leurs communes ambitions théoriques et pratiques. La revue *Tel Quel* a été créée par Philippe Sollers en 1960, elle se différencie des autres avant-gardes surtout pour son attention aux problématiques sociales, politiques ou philosophiques de la contemporanéité. Cet ancrage au savoir contemporain est perçu comme le trait distinctif d'une littérature révolutionnaire qui, pour le dire avec Philippe Sollers, s'oppose à toute sorte de néo-avangardisme évolutionniste. Ainsi *Tel Quel* participe à la querelle des années soixante concernant la conception du sujet et oppose son matérialisme dialectique, influencé par Freud et Lacan, à toute forme d'idéologisme qui considère le sujet une émanation extérieure transcendante et en outre à l'interprétation mécaniste d'Althusser qui propose le sujet comme le produit d'une idéologie.

Cette interprétation dialectique du sujet modifie aussi la fonction de la littérature qui, étant porteuse de vérité, devient comme le souligne Lacan, l'une des pratiques révolutionnaires. Bien que l'Oulipo soit moins engagé que *Tel Quel*, le concept lacanien de « pratique littéraire » permet de leur attribuer le propos d'une même réévaluation de l'écriture en tant que pratique fondée sur une conception artisanale du travail de l'écrivain et de les considérer comme une variante actualisant l'esthétique de Malherbe. Ainsi si pour *Tel Quel* l'écriture est « le mouvement autonome de la langue ou du texte (nommé ailleurs "germination" ou "traversée")



qui passe à travers un sujet écrivain (selon les thèses de Kristeva) ou non (selon la théorie de Ricardou)» (Art, 1990 : 31), l'OuLiPo, suivant la conception postclassique et postromantique parle de l'écrivain en tant que *technicien* :

Considérer le jeu de langage comme un travail de cryptage de l'idée, c'est évidemment ce que les «rousselâtres» du Nouveau Roman, de la Nouvelle critique et de l'Oulipo considéreront comme un contre-sens. Pour eux c'est le travail de la forme qui produit l'idée, ou mieux, l'idée (le sens) est en travail dans la forme (Jouet, 1990 (b) : 254).

On peut distinguer une autre analogie entre Oulipo et *Tel Quel* dans la conception ludique de l'écriture qui n'est pas destinée seulement à la production d'objets autonomes mais est conçue aussi comme un jeu, mot qui synthétise aussi bien la théorie que la pratique textuelle dans la réflexion de *Tel Quel*. Toutefois on peut remarquer une décisive opposition par rapport au concept de liberté créative : « abandon total et vertigineux de toute contrainte et de toute hiérarchie » pour *Tel Quel*, le jeu détient au contraire dans sa version oulipienne « un champ bien délimité, où par l'emploi de contraintes formelles la veine créatrice peut essayer, voire faire semblant de se délivrer de la grande menotte du néant » (Art, 1990 : 38).

Parmi les oulipiens toutefois on peut retrouver des opinions s'opposant aux positions de *Tel Quel*. Les oulipiens reprochent aux tenants de *Tel Quel* le rôle prédominant donné à la psychanalyse aussi bien dans leurs théories que dans leur écriture, comme le remarque Georges Perec même :

La limite évidemment c'est [...] que l'on tombe véritablement, uniquement dans une exploration du langage par le langage, ce que *Tel Quel* est en train de faire, en confiant à la psychanalyse ou à une exploration psychanalytique le soin d'extraire le signifié, la signification de ce texte. C'est un peu la crise, ou le danger, que connaît en ce moment *Tel Quel* (Perec, 1990 : 38).

En outre en ce qui concerne la position de l'écrivain face à la création, à la disparition élocutoire et mallarméenne de l'auteur que *Tel Quel* réduit à un facteur infratextuel, l'écrivain oulipien se masque sans disparaître et représente son monde par l'écriture potentielle et par un langage énigmatique, qui découle de l'application de la contrainte, synthétisant ainsi sa position face au débat sur le réalisme de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

*Tel Quel* et le Nouveau Roman animés par le même désir de rupture des conventions narratives du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, revendiquent un réalisme plus authentique que celui du roman traditionnel. Toutefois leur prétention à l'authenticité se réduit à une transformation de l'œuvre littéraire en construction langagière qui se révèle autonome et tout à fait autoréférentielle. Face à cette littérature avant-gardiste qui ne propose qu'une innovation des procédés narratifs, l'Oulipo avance son objection synthétisée par l'expérience littéraire de Perec qui choisit comme contrainte de ses œuvres la réalité :

Alors que ses contemporains dénoncent 'l'arbitraire' des conventions du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, montrent l'impossibilité de la mimésis ou l'écartent au profit de la notion de création autonome, Perec transforme l'arbitraire formel en moteur d'invention, tout en accordant dans son œuvre une place centrale à la représentation de la réalité (Montfrans, 1999 : 3).

La coexistence, qui n'est paradoxale qu'en apparence, d'un programme réaliste et de la recherche d'un formalisme sophistiqué est soutenue par Henri Mitterrand (1994 : 6) qui reconnaît aux formalistes une esthétique authentiquement réaliste et résout ainsi le paradoxe qu'on pourrait attribuer à l'Oulipo même : « Les plus réels défenseurs de l'esthétique réaliste, ou naturaliste, sont aussi les artistes les plus visionnaires, ou les plus formalistes ».

En mettant en cause le sujet par sa soumission aux contraintes psychologiques ou linguistiques, *Tel Quel* et le Nouveau Roman préconisent un anti-mimétisme qui s'opposant à l'engagement sartrien ne représente pas une solution aux problèmes du roman. Perec trouve ainsi une solution nouvelle qui, visant à un réalisme au langage transparent, propose un sujet capable d'agir sur le réel et une structure littéraire formelle.

Parmi les démarches perecquiennes, l'intertextualité concrétise sa revendication réaliste : grâce à son réalisme citationnel, Perec n'utilise pas ses auteurs seulement comme des modèles, mais aussi comme un trésor auquel emprunter les décors, les procédés, les phrases et « par un recours systématique à l'intertextualité se construit un nouveau type de représentation du réel » (Montfrans, 1999 : 49).

Le réalisme citationnel de Perec, l'un des exemples oulipiens qui propose une nouvelle approche du réel, découle d'une conception empirique de la littérature conçue comme un système d'exploration dans lequel il est possible de distinguer des objets concrets, comme par exemple, le langage<sup>5</sup> et d'établir une possible analogie avec l'art :

De même qu'en peinture la dissimulation de l'objet de référence par les grilles de la non-figuration prétendait moins anéantir cet objet, table, paysage ou figure, qu'en détourner l'attention au bénéfice de l'objet-tableau, de même un certain nombre de phrases aujourd'hui écrites fixent le regard de l'observateur sur l'objet singulier qu'est le langage littéraire, dont les significations se trouvent du coup indéfiniment multipliées. L'insolite de la désignation renvoie au signe plutôt qu'au signifié (Lescure, 1973 : 30).

L'Oulipo dans une lecture tout à fait originale de l'*ut pictura poesis*, confère plus d'importance au concret littéraire qu'au concret des choses, en s'opposant donc au réalisme traditionnel qui souvent confond les deux expressions du concret afin d'annuler le premier et de rendre la phrase transparente par rapport à ce qu'elle désigne.

Toutefois souvent cette transparence ou, selon la définition sartrienne cette transitivité du langage (Sartre, 1985), découle de la combinaison des paroles douées au contraire de propriétés entièrement intransitives.

La nature transparente du langage permet à l'Oulipo de donner une nouvelle place à l'écrivain caché derrière la structure de sa création qui fonctionne malgré sa présence.

Cette disparition apparente du sujet locuteur, qui devient une pure abstraction, transforme l'oulipien en « un avatar inattendu et impertinent du sujet mystique »

---

<sup>5</sup> Cf. : « 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 des objets sonores » (Lescure, 1973 : 29).

(Bourgelin, 2001 : 36) de la même façon que le mystique qui cesse d'exister pour n'être que la parole ou le témoignage de Dieu, l'oulipien disparaît derrière la structure et la parole. Toutefois sa disparition n'est qu'apparente parce qu'elle ne caractérise que le niveau le plus superficiel de l'œuvre : par l'écriture à contraintes le sujet révèle toujours en profondeur soi-même et son monde.

De cette conception intransitive du langage dérive aussi un principe éthique qui modifie la place du lecteur face à la création : le lecteur est l'*alter ego* potentiel de l'écrivain oulipien et devient donc indispensable à la réalisation de l'œuvre potentielle, dont le premier postulat « est le secret, le dessous des apparences, et l'encouragement à la découverte » (Oulipo, 1988 : 24). En critiquant le réalisme issu d'une conception transitive du langage, les oulipiens annoncent un nouveau réalisme qu'on peut définir kaléidoscopique :

La potentialité, plus qu'une technique de composition, est une certaine façon de concevoir la chose littéraire, on admettrait peut-être qu'elle ouvre sur un réalisme moderne parfaitement authentique. Car la réalité ne révèle jamais qu'une partie de son visage, autorisant mille interprétations, significations et solutions, toutes également probables. Ainsi, le regard potentiel sauvera l'écrivain, aussi bien de l'hermétisme de salon que du populisme de banlieue, tous phénomènes qui, de nos jours, gâtent sa plume et son inspiration (Oulipo, 1988 : 33).

Ce réalisme propose donc une nouvelle manière d'observer le réel qui est perçu dans ses transformations nombreuses et continues influençant aussi ses modalités de réception : l'œuvre oulipienne potentiellement plurielle augmente exponentiellement ses lectures qui deviennent les expressions de l'image kaléidoscopique de la réalité.

La possibilité donnée au lecteur de saisir la réalité en mouvement en lui donnant plusieurs interprétations conditionne, sans doute, l'œuvre en terme de réception. En effet, l'œuvre oulipienne bouleverse ce que l'esthétique jaussienne appelle « horizon d'attente », c'est-à-dire « l'ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative » (Jauss, 1986 : 42). Le texte oulipien détermine deux typologies d'accès : la première qui s'arrête en surface permet une lecture primaire de l'œuvre, tandis que la seconde, activée par le décryptage de la contrainte, permet d'en comprendre le sens caché. L'existence de deux sens et d'une lecture-déchiffrement rapproche la structure des œuvres oulipiennes du texte énigmatique. Le texte énigmatique est caractérisé par une double nature : il est organisé afin de contraindre le lecteur à une première interprétation sans en exclure d'autres. Cette investigation interprétative dérive de deux typologies textuelles qui sont mises en jeu dans le texte énigmatique : sa solution primaire dérive des textes *dépendants* (Kierkia, 2002 : 89) qui, voués à la simple information, excluent toute autre interprétation tandis que sa potentialité interprétative permet de se rapprocher des textes *autonomes* qui sont exponentiellement interprétables et permettent une lecture ouverte (Kierkia, 2002 : 89).

Cette dépendance/autonomie du texte énigmatique découle de l'ambiguïté produite par la présence simultanée de deux sens, réel et apparent, qui coïncident avec le signifié et le sens de l'énigme : dans l'énigme, conçue comme un texte qui

implique aussi bien le signifié que le sens, le signifié est sa solution tandis que son sens naît du texte qui la détermine (Kierkia, 2002 : 89).

De la même façon que dans le texte énigmatique l'œuvre oulipienne juxtapose deux textes dont l'un invisible est toutefois devinable en permettant au lecteur l'interprétation. Cette réception compliquée par l'énigme augmente ainsi l'effort intellectuel aboutissant à prolonger l'acte de création dans la réception.

L'effort intellectuel voué à la résolution du texte oulipien dérive aussi de l'écart que la coprésence de deux textes produit entre le texte apparent et le texte invisible, et qui ne peut être distinguée que par une lecture plurielle. C'est la lecture plurielle, activité productive, qui permet d'atteindre la circularité du texte incluant le lecteur ainsi dans l'acte créatif :

[La circularité] s'attache aux textes admettant une relecture non pas seulement mécanique, qui se contente de faire un nouveau parcours du texte sans rien y modifier, mais productrice, qui permet de reprendre le même texte d'une façon à chaque fois nouvelle (Camarero, 1997-1998 : 48).

Dans l'écriture oulipienne donc l'énigme résolue par la lecture-compréhension ne se constitue pas en tant qu'exigence créatrice mais devient une conséquence nécessaire de la création. L'énigme posée par le texte à contrainte dérive d'une naturelle autogénération aboutissant à une lecture conçue comme enquête interprétative. Ainsi l'énigme oulipienne qui s'autoproduit par l'imposition d'une contrainte ne dépend pas de la nature, implicite ou explicite de la contrainte et du fonctionnement de la règle qui, tout étant parfois explicite, n'informe pas le lecteur de sa concrétisation. Cette distance entre l'invention et la compréhension évite la prévisibilité du texte.

L'universalisation de l'énigme dans la production oulipienne résulte ainsi de sa nécessaire application au niveau de la structure et coïncide avec l'imposition de la contrainte qui trouve sa solution dans le texte : la contrainte peut être alors considérée en tant que l'énoncé d'une énigme dont le texte n'est que la réponse.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTS, C. (1990) : *Oulipo et Tel Quel: jeux formels et contraintes génératrices*, éd Offsetdrukkerij Ridderprint B.V., Ridderkerk.
- BAETENS, J. et SCHIAVETTA, B. (1997-1998) : "Ecrivains, encore un effort...", in *Formules*, Noésis, n°1, pp. 9-24.
- BAYARD, P. (2009) : *Le plagiat par anticipation*, Les éditions de Minuit, Paris.
- BENS, J. (1980) : *Compte rendu de la réunion du Lundi 13 février 1961 (circulaire n. 4)* in *Oulipo 1960 – 1963*, Bourgois, pp. 34-38.
- BENS, J. (1983) : "Oulipocritique", in *Magazine Littéraire*, n°192, p. 42.
- BERGE, C. (1973) : *Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire*, in *Oulipo, La littérature potentielle, (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris, pp. 43-57.
- BURGELIN, C. (2001) : "Esthétique et éthique de l'Oulipo", in *Magazine littéraire*, n°398, pp. 36-39.

- CAMARERO, J. (1997-1998) : “Penser l’écriture, faire la théorie : sur quelques théories récentes”, in « Formules », Noésis, n° 1, pp. 42-50.
- CHARLES, M. (1985) : *L’Arbre et la Source*, Seuil, Paris.
- FOURNEL, P. (1972) : *Clefs pour la littérature potentielle*, Denoël, Paris.
- JAUSS, H.R. (1986) : *Littérature médiévale et théorie des genres*, in Genette G. et Todorov T., *Théorie des genres*, Seuil, Paris.
- JOUET, J. (a 1990) : *L’Oulipien démasqué*, in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. III, Seghers, Paris, pp. 13-15.
- JOUET, J. (b 1990) : *L’écrivain, artisan des mots*, in *Encyclopedia Universalis, Grand Atlas Universalis des littératures*, p. 254.
- KIERKIA, S. (2002) : *La costrizione semantica dell’enigma*, in Aragona R. (éd.), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- LE LIONNAIS, F. (1973), *La Lipo (Le premier manifeste)* in Oulipo, *La littérature potentielle, (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris, pp. 15-18.
- LE LIONNAIS, F. et QUENEAU, R. (1974) : “Qu’est-ce que l’Oulipo?”, in *L’éducation*, n°209, pp. 24-28.
- LESCURE, J. (1973) : *Petite histoire de l’Oulipo*, in Oulipo, *La littérature potentielle, (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris, pp. 24-35.
- MITTERAND, H. (1994) : *L’illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF, Paris.
- MONTFRANS, M. VAN (1999) : *George Perec: la contrainte du réel*, Rodopi, Amsterdam.
- OULIPO (1973) : *La littérature potentielle, (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris.
- OULIPO (1988) : *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris.
- OULIPO (1990) : *La Bibliothèque oulipienne*, vol. III, Seghers, Paris.
- PEREC, G. (1990) : *Pouvoirs et limites du romancier contemporain. Conférence prononcée le 7 mai 1967*, in Ribière M. (éd), *Parcours Perec: colloque de Londres – mars 1988*, Presses universitaires, Lyon, pp. 31-39.
- QUENEAU, R. (1987) : *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris.
- REGGIANI, C. (1999) : *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec - l’Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont Cedex, Editions Interuniversitaires Eurédit.
- SALON, O. (2005) : “Contrainte est tout contre un terrien”, in *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 20, pp. 41-43.
- SARTRE, J.-P. (1985) : *Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris.