

Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Rodopi, 1998.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
CHAPITRE 1 : CHIFFRES ET LETTRES	17
Numérologie alphabétique	18
Abécédaire numérologique	22
CHAPITRE 2 : IMAGINATION ET CONTRAINTE	47
Le statut de la contrainte	48
L'imagination au service de la contrainte	55
La machine textuelle	58
CHAPITRE 3 : ÉCONOMIE ET SATURATION	69
<i>Ulcérations</i>	71
<i>Alphabets</i>	77
<i>La Clôture</i>	82
Cas-limites*	86
CHAPITRE 4 : TRANSFORMATION ET RÉÉCRITURE	95
Lipogrammes	96
S + 7	100
Phane Armé	106
L.S.D. / P.A.L.F.	111
Perverbes et poèmes booléens	114
De la métaphore à la métonymie	117
CHAPITRE 5 : HUMOUR ET LIBERTÉ	123
Accumulation	126
Déformation	128
Allusion	131
Exagération	133
Inversion	135
Inversion / Invention	140
CONCLUSION : UNE FORME DE NÉO-CLASSICISME	149
Annexe : Inventaire onomastique des <i>Alphabets</i>	159
Bibliographie	169
Index fonctionnel	177
Index des noms	179
La Bibliothèque oulipienne	191
Membres de l'Oulipo	195
Remerciements	<b>196</b>

\* *Filigrane du titre de « La rien que la toute la » (FLL) manquant.*

**Le statut de la contrainte (ch. 2) :**

Contrainte	explicite	implicite
visible	<i>Alphabets</i> €	“Portraits-robots” “Les horreurs...”
invisible	“Épithalames” <i>Sanctuaire à tiroirs</i>	<i>Si par une nuit...</i> “La clôture”

Ce schéma ne tient pas compte de l'idéologie de la contrainte cachée, telle qu'elle est prônée par exemple par Perec et Mathews.

**Cinq grandes lois opératoires fondent la praxis oulipienne :**

Chiffres + lettres = **combinatoire** (ch. 1)

Imagination + contrainte = **liberté** (ch. 2)

Économie + saturation = **optimisation** (ch. 3)

(Procédé admirablement illustré par les *Poèmes de métro* de Jacques Jouet)

Transformation + réécriture = **anoulipisme** (ch. 4)

Humour + liberté = **synthoulipisme** (ch. 5)

**Schéma récapitulatif :**

→	→	↓
Chiffres	Lettres	COMBINATOIRE
Imagination	Contrainte	LIBERTÉ
Économie	Saturation	OPTIMISATION
Transformation	Réécriture	ANOULIPISME
Humour	Liberté	SYNTHOULIPISME

**Extrait de « De la métaphore à la métonymie » (ch. 4, p. 119-121) :**

La métaphore a longtemps régné ; son apogée se situe à la Renaissance, elle-même métaphore de l'âge classique. Elle a perduré jusqu'au romantisme, et même au symbolisme. Or, en réinvestissant des formes classiques, de Ronsard jusqu'à Mallarmé, l'Oulipo consacre la fin d'une transition de la métaphore à la métonymie. La poésie symbolique a atteint un sommet dans l'emploi des images, comparaisons et oxymores. La poussée structuraliste a privilégié le signifiant, au détriment du signifié ; les morts de l'auteur, du personnage, de l'intrigue (voir, respectivement, Barthes, Robbe-Grillet et Sollers) ont été autant de combats contre des moulins à vents, car ces métaphores étaient déjà mortes

depuis l'entre-deux-guerres. Les termes de métaphore et de métonymie ne sont pas ici seulement pris dans leur acception stricte de trope, mais, d'une manière élargie, comme perspective schématique à l'intérieur du principe de création langagière. En effet, si la métaphore se situe du côté de l'image, du symbole poussé à l'extrême chez un Mallarmé, si elle constitue l'essence de la poésie de la fin du dix-neuvième siècle, on peut remarquer à notre siècle un transfert progressif vers la métonymie. Cette figure met en place des relations de l'ordre de la contiguïté, de la logique, ou des relations syntaxiques en général (alors que la métaphore opère à l'intérieur d'un paradigme). Ainsi, on peut mettre du côté de la métonymie tous les écrits oulipiens insistant sur les notions de cadre, de format, de « bords » de poèmes, mais aussi ceux qui s'approchent du métalangage, de la glose ou de l'interprétation (réécriture), et enfin ceux où interviennent l'humour et ses procédés (comme nous le verrons au chapitre suivant).

Les travaux de l'Oulipo sont éminemment conjoncturels, dans le sens qu'ils n'ont fait que renforcer la tendance, depuis les années soixante, à accorder la primauté au cadre plutôt qu'à l'objet encadré, au format plutôt qu'au sens, à la forme plutôt qu'au fond. Le fait même que les oulipiens déclarent ne pas se soucier des résultats obtenus par leurs procédures scripturales prouve et confirme cette tendance. Elle est la marque même de la métonymie, où le processus supplante le produit, où l'énonciation devient la fin, au lieu de l'énoncé. Certains critiques d'obédience postmoderne inscriraient cette tendance dans le décentrement du canon littéraire, mais l'opération demeure la même. La potentialité peut, sous cet angle, être vue comme une métonymie du texte lui-même. On comprend mieux, dès lors, pourquoi les oulipiens n'effectuent pas de manipulations à partir de poèmes surréalistes et post-surréalistes, car ceux-ci appartiennent aussi à l'écriture métonymique : l'absence de visées esthétiques tant prônée par Breton devenait en elle-même une procédure à suivre, et il est fondé de poser l'écriture automatique comme aussi contraignante que l'écriture oulipienne. À la limite, l'inspiration elle-même est une contrainte. C'est enfin pour cela que les textes oulipiens procédant de la réécriture (contrainte explicite-visible) ont parfois des allures de textes automatiques. Les moules de fabrication sont radicalement différents, certes, mais dans les deux cas l'accent est mis sur la procédure, on le voit à la forme des poèmes obtenus, qui portent parfois de troublantes ressemblances, et si l'on ôtait la signature de certains textes-prototypes, on éprouverait certaines difficultés à les resituer dans leur giron original :

Raide tige de Suzanne inutilité surtout village de saveurs avec une église de homard.

Les étalages deviennent la proie d'une infinité de microbes fluets et cela se met jusque dans les robes de mariées. Sous couleur d'amour, on dépeint aux belles les demeures mouvantes aux murs saumon. Ces épicerie belles comme nos réussites aléatoires se font concurrence d'étage en étage du labyrinthe.

Les lueurs aristocratiques et les ailes souveraines profanent la justice même.

Le chiffre enseveli exterminé les songes terribles. [...]

La nageoire donne tour à tour un songe futur parmi les couleuvres.

Les deux premiers paragraphes proviennent des *Champs magnétiques*, texte considéré comme modèle d'écriture automatique des surréalistes, en l'occurrence composé par André Breton et Philippe Soupault (*Œuvres complètes*, p. 66). Quant aux trois dernières phrases isolées, elles font partie des « Phrases composées par la machine à partir d'un vocabulaire entièrement extrait d'œuvres de Victor Hugo », réalisées par J.A. Baudot (*Action poétique*, No. 95, p. 10).