



**Fabula / Les Colloques**  
**Arts poétiques et arts d'aimer**

---

# « Les mots il suffit qu'on les aime » : les arts poétiques à l'Oulipo

**Camille Bloomfield**

---



## **Pour citer cet article**

Camille Bloomfield, « « Les mots il suffit qu'on les aime » : les arts poétiques à l'Oulipo », *Fabula / Les colloques*, « Arts poétiques et arts d'aimer », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1085.php>, article mis en ligne le 05 Septembre 2008, consulté le 26 Avril 2024

---

# « Les mots il suffit qu'on les aime » : les arts poétiques à l'Oulipo

**Camille Bloomfield**

---

## ***Ars poetica et ars oulipiana***

Lorsqu'on remonte aux origines de l'expression « art poétique », on se souvient qu'en latin, « ars » avait notamment les sens d'« habileté acquise par l'étude ou par la pratique » et de « talent », s'opposant à la fois aux idées de *natura*, d'*ingenium* et de *scientia*. C'est de ce sens-là qu'est issu celui de « métier, profession », engendrant par la suite *artifex*. Le mot a ensuite servi à traduire le concept grec de *tekhnê*, d'où sa valeur de « traité », et c'est au terme de ce long processus qu'est née la locution française « art poétique »<sup>1</sup>. Force est de le constater, ces sèmes de l'« habileté » et de la « technique » ont perdu de l'importance avec le temps. On les retrouve néanmoins, soit au sein de locutions figées comme « arts et métiers », soit sous la forme d'un débat esthétique qui, depuis l'Antiquité jusqu'au surréalisme, en passant par la querelle des Anciens et des Modernes, poserait la question ainsi : existe-t-il un « génie de l'artiste » ? Autrement dit, quelle part d'inspiration viendrait s'ajouter, chez un artiste, à cette faculté que l'on appelle parfois le talent, parfois l'habileté ? Dans ce débat, l'Oulipo a toujours pris très clairement parti contre la toute-puissance de l'inspiration et pour le « travail », la « facture » de l'œuvre. L'artiste est perçu par eux comme un artisan (des mots, des images), un *homo faber*. En effet, avant même la création du groupe, Raymond Queneau écrivait déjà dans *Odile* : « Le véritable inspiré n'est jamais inspiré : il l'est toujours ; il ne cherche pas l'inspiration et ne s'irrite contre aucune technique »<sup>2</sup>. On se souvient aussi que dans les *Exercices de Style*, au milieu d'un texte situé lui-même exactement au centre de l'œuvre (« Maladroit »), et connu pour être une signature en creux de l'auteur, il affirmait : « C'est en écrivant qu'on devient écrivain »<sup>3</sup>, reprenant à son compte l'adage d'une autre catégorie d'artisans, les forgerons. L'idée d'un art entendu au sens d'une « technique » demandant une certaine « pratique » est présente aussi

---

<sup>1</sup> REY, Alain. Dictionnaire historique de la langue française, article « art ».

<sup>2</sup> QUENEAU, Raymond. *Odile*, coll. « L'imaginaire », Gallimard, 1992, p. 159.

<sup>3</sup> QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Gallimard, coll. « Folio plus », 1995, p. 80.

dans les articles théoriques de Raymond Queneau, parus dans la revue « Volonté » puis dans *Le Voyage en Grèce*<sup>4</sup>. Or le 19 décembre 1960, lorsque le tout jeune Séminaire de Littérature expérimentale décide de s'appeler plutôt Ouvroir de Littérature potentielle, c'est bien parce qu'il y a dans le terme « ouvroir » cette connotation de *tekhnê*, d'ouvrage, et que celle-ci s'accorde mieux avec la conception de l'art par les oulipiens que l'idée trop universitaire du « séminaire ». Le lien entre l'art, tel qu'entendu dans la locution « art poétique », et l'Ouvroir, par sa conception artisanale de la littérature, est donc aux principes même de la fondation du groupe.

## La vocation didactique de l'Oulipo et ses « pseudos arts poétiques »

Un autre recoupement, plus précis encore, est possible entre l'Oulipo et l'art poétique. « Leçons par l'exemple », « modèles à imiter »<sup>5</sup> sont autant d'expressions qui reviennent dans les définitions initiales de l'art poétique, signifiant la volonté, chez celui qui en écrit, de transmettre et de servir, dans la plus fidèle tradition des *artes* antiques. A cette vocation didactique, intrinsèque au genre, s'ajoute une recommandation pratique implicite : les règles édictées auront plus de poids si elles sont mises en application au moment même de leur énonciation. C'est le cas, par exemple, du premier art poétique français considéré comme se démarquant des « arts de seconde rhétorique », à savoir *l'Art poétique françoys*, de T. Sébillet, écrit en 1548. Ces deux caractéristiques (vocation didactique et leçon par l'exemple) sont inscrites dans les textes fondateurs de l'Oulipo. Ainsi, dès le « Second Manifeste », François Le Lionnais souligne :

L'activité de l'Oulipo et *la mission dont il se considère investi* pose le(s) problème(s) de *l'efficacité* et de la viabilité des structures littéraires (et plus généralement artistiques) artificielles. L'efficacité d'une structure – c'est-à-dire *l'aide plus ou moins grande qu'elle peut apporter à un écrivain* – dépend d'abord de la plus ou moins grande difficulté d'écrire des textes en respectant des règles plus ou moins contraignantes<sup>6</sup>.

Il s'agit bien de réaliser une « mission », qui, au fond, est celle de tout art poétique : aider au mieux l'écrivain dans sa délicate tâche de fabricant-créateur de littérature.

---

<sup>4</sup> Il s'agit par exemple de « Technique du roman », repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard 1965, réédition en *Folio Essais* 1994, pp. 27-31 ou « Qu'est-ce que l'art », in *Le voyage en Grèce*, Gallimard, 1973, pp. 89-96

<sup>5</sup> DEREMETZ Alain, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Septentrion, Presses Universitaires, 1995

<sup>6</sup> OULIPO, *La Littérature potentielle créations, re-créations, récréations*, Gallimard, 1973, rééd. *Folio Essais* 1988, p.20. C'est nous qui soulignons.

Pour rendre effective cette mission, le premier opus collectif du groupe, *La littérature potentielle*, propose au dernier chapitre une section « Boîte à idées », dont l'objectif est indiqué dans le titre : communiquer des idées, partager des intuitions, inciter les auteurs à utiliser de nouvelles formes, bref, partager. La section, dominée par le mode conditionnel et le lexique de la suggestion (« on pourrait », « pourraient servir à », « il faudrait », etc.) se conclut non sans humour par cette phrase de François Le Lionnais : « Il ne reste plus qu'à se mettre sérieusement au travail »<sup>7</sup>.

En outre, on ne peut vraiment juger de la valeur d'un art poétique qu'à la lecture des textes qui s'en réclament, sans quoi on a une approche nécessairement incomplète. Il en est de même pour les structures proposées par l'Oulipo, qui ne prennent sens que lors de leur actualisation par l'écriture. C'est pourquoi aussi les arts poétiques respectant les principes qu'ils édictent semblent plus efficaces. Or il existe à l'Oulipo un dispositif instauré par Jacques Roubaud et auquel les autres membres font souvent référence, appelé familièrement le « premier principe de Roubaud », qui tente de systématiser cela : « Un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte »<sup>8</sup>. Depuis, lorsqu'il s'agit de présenter une nouvelle forme, certains oulipiens se servent de ce dispositif. Il en résulte ce que nous pourrions appeler des « pseudos arts poétiques » : des textes qui en ont la forme (prescriptive, métatextuelle, théorique), mais non l'ampleur référentielle (ils ne traitent pas de la poésie en général, mais d'une seule forme). Un exemple permettra de comprendre de quoi il s'agit. Le poème de métro est une forme inventée par Jacques Jouet, qu'il présente ainsi :

J'écris, de temps à autre, des poèmes de métro. Ce poème en est un.

Voulez-vous savoir ce qu'est un poème de métro ? Admettons que la réponse soit oui. Voici donc ce qu'est un poème de métro.

Un poème de métro est un poème composé dans le métro, pendant le temps d'un parcours.

Un poème de métro compte autant de vers que votre voyage compte de stations moins un.

Le premier vers est composé dans votre tête entre les deux premières stations de votre voyage (en comptant la station de départ).

Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station deux.

Le deuxième vers est composé dans votre tête entre les stations deux et trois de votre voyage.

---

<sup>7</sup> op. cit. p. 294

<sup>8</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, rééd. Folio Essais, 1988, p. 90

Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station trois. Et ainsi de suite.

Il ne faut pas transcrire quand la rame est en marche.

Il ne faut pas composer quand la rame est arrêtée.

Le dernier vers du poème est transcrit sur le quai de votre dernière station.

Si votre voyage impose un ou plusieurs changements de ligne, le poème comporte deux strophes ou davantage.

Si par malchance la rame s'arrête entre deux stations, c'est toujours un moment délicat de l'écriture d'un poème de métro.<sup>9</sup>

En quoi cet exemple diffère-t-il d'un art poétique ? Ici, des indications d'ordre formel sont précisées (nombre de vers, nombre de strophes, etc.), la formulation est parfois injonctive (« il ne faut pas »), mais rien n'est dit sur le propos du poème. On ne trouvera d'ailleurs jamais, à l'Oulipo, d'assertions sur ce que doit être le sujet de la poésie, si ce n'est pour dire que tout sujet est potentiellement poétique<sup>10</sup>. Plus que d'un « conseil aux jeunes littérateurs », on se trouve en présence d'une simple proposition de forme poétique exemplifiée. La contrainte permet au texte de se mettre en scène comme métatexte de lui-même, sans toutefois tomber dans l'abîme du dogme, repoussoir maintes fois rappelé des membres de l'Oulipo. Seule la suggestion est possible dans ce groupe qui craint de prendre « des traits de secte, de mafia, de gang, ou, plus modestement, de société d'admiration mutuelle »<sup>11</sup>. À l'Oulipo, si l'on est prescriptif, ce n'est jamais que dans le cadre de l'humour (Le Lionnais se faisant par exemple appeler « dictateur débonnaire »). De façon générale, qu'il s'agisse des « pseudos arts poétiques » respectant le premier principe de Roubaud, de la « Boîte à idées », ou de ce qui est énoncé dans les manifestes, l'Oulipo s'en tient raisonnablement à cette position de suggestion.

Autre dispositif mis en place par le groupe, la collection *La Bibliothèque Oulipienne* a, elle aussi, une vocation didactique assumée :

les B.O. sont des exemples, des propositions d'écriture sous contrainte, moins des exercices au sens scolaire que des essais dans l'acception scientifique et technique du terme, qui veulent démontrer la viabilité et la fiabilité d'une structure, et d'abord aux yeux de son inventeur.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> JOUET, Jacques. Poèmes de métro, P.O.L., 2000.

<sup>10</sup> Voir infra, dans les arts poétiques de Queneau.

<sup>11</sup> ROUBAUD Jacques, Poésie, etcetera : ménage, Stock, 1995, p. 199.

<sup>12</sup> ARNAUD, Noël, Préface au premier recueil de la Bibliothèque oulipienne, Seghers, 1990.

Les numéros de la collection n'aspirent pas au statut d'œuvres littéraires, mais plus à celui d'essais. Là aussi un rapprochement avec l'art poétique est possible : les arts poétiques ne sont autres, d'une certaine manière, que des essais portant précisément sur la langue et la poésie. Mis côte à côte, les minces volumes de la *Bibliothèque Oulipienne* constituent *un* œuvre fait d'exemples et de suggestions formelles, s'approchant par maints endroits d'un art poétique. Peut-on pour autant parler d'une poétique de l'Oulipo<sup>13</sup> ? La question demande une réponse nuancée, car le groupe compte désormais 35 membres (défunts compris) aux personnalités très diverses et aux poétiques variées. Trois éléments en tout cas rassemblent ces membres, qui nous intéressent ici : une même conception de l'art comme « ars », une même préoccupation de la forme en littérature, et une même volonté de partager leurs découvertes, tant avec la communauté scientifique qu'avec de jeunes lecteurs. Observons maintenant d'un peu plus près comment l'art poétique est traité chez trois oulipiens en particulier, Raymond Queneau, Georges Perec, et Jacques Jouet.

## L'art poétique chez Raymond Queneau : un *ars amatoria* des mots

La préoccupation théorique et didactique évoquée ci-dessus, est, nous l'avons dit, directement héritée de Raymond Queneau. *Pour un art poétique* paraît en 1952 dans le recueil *L'Instant fatal*, et *Pour un art poétique – suite* et *Encore l'art po* paraissent en 1958, dans *Le Chien à la mandoline*. Deux ans après, l'Oulipo est créé. Il n'est pas étonnant que Queneau se soit penché sur ce genre, lorsque l'on sait l'admiration qu'il portait à Boileau. Il le cite à plusieurs reprises dans *Bâtons, chiffres et lettres* ainsi que dans *Le Voyage en Grèce*. De lui, Queneau écrit ailleurs<sup>14</sup> qu'il était « aussi attentif aux dernières recherches scientifiques (...) qu'aux mots nouveaux et rares », ce qui n'est pas pour déplaire à l'auteur de *La petite cosmogonie portative*. Il ajoute : « Aussi pourrait-on supposer que, dans la querelle des Anciens et des Modernes, il ait pris le parti de ces derniers ; il semble qu'il ne se soit battu pour les premiers que par humeur et caprice ». Boileau, donc, est un Moderne. Mieux, un précurseur, sinon de la révolution, en tout cas de la Marseillaise, avec son *Ode sur un bruit qui court* : « Mais qu'y aurait-il d'étonnant à ce que Boileau, bourgeois cartésien et poète bourgeois, ait inspiré le chant de la Révolution du tiers état ? Son dégonflement des poètes précieux et des aristocrates attardés, sa révolution littéraire prépare l'autre, celle qui décapitera les rois (...) ». Queneau se veut héritier

---

<sup>13</sup> C'est ce qu'avait suggéré Marc Lapprand en 1998 dans son livre *Poétique de l'Oulipo* (Rodopi, coll. Faux titres).

<sup>14</sup>

de ce Moderne, tant sur le plan du vocabulaire que sur celui de l'art poétique. C'est pourquoi son autobiographie en vers, *Chêne et Chien*, portera comme épigraphe la citation suivante de Boileau :

Quand je fais des vers, je songe toujours à dire ce qui ne s'est point encore dit en notre langue. C'est ce que j'ai principalement affecté dans une nouvelle épître... J'y conte tout ce que j'ai fait depuis que je suis au monde. J'y rapporte mes défauts, mon âge, mes inclinations, mes mœurs. J'y dis de quel père et de quelle mère je suis né ... <sup>15</sup>.

Et immédiatement après débute la célèbre introduction de *Chêne et Chien* : « Je naquis au Havre un vingt et un février/en mil neuf cent et trois./ Ma mère était mercière et mon père mercier:/ ils trépignaient de joie ». En 1937, l'autobiographie devenait pour la première fois matière à un long poème narratif. « Songe(r) (...) à dire ce qui ne s'est point encore dit » : cela aussi, Queneau le gardera en tête lorsqu'il écrira ses arts poétiques. Leurs titres litotiques, « Pour un art poétique » et « Pour un art poétique – suite » indiquent que ces textes sont à l'état d'ébauche. Cependant, on y discerne déjà les principes importants de la poésie quenienne, que l'on peut rassembler en deux pôles, dont le premier a été qualifié par Daniel Delbreil, dans un article consacré aux arts poétiques chez Queneau<sup>16</sup>, de « poésie selon Pierrot », ou « petite poésie ». Ce pôle se caractérise par :

- une poétique du « peu » : C'est par le vers « Un poème c'est *bien peu de chose* » que débute « Pour un art poétique » (3<sup>e</sup> partie de *L'Instant fatal* in *Si tu t'imagines*), et l'expression est réitérée deux fois dans le premier poème. Les manuscrits indiquent que Queneau avait poursuivi le dernier vers ainsi : « Bien peu de chose/ surtout qu'il n'y a pas besoin de rythme ni de rime/c'est devenu très facile à faire ».
- une non-correspondance entre la grandeur ou l'importance du sujet, et la réussite du poème : « Une inondation du Yang Tse Kiang/ ça vous noie mille Chinois d'un seul coup/vlan/ça ne fait même pas le sujet d'un poème », tandis qu'un « Un train qui siffle dans la nuit/ C'est un sujet de poésie » (I, v.5).
- une négation de l'intentionnalité du poète : « on ne sait pas toujours ce qu'on dit/lorsque naît la poésie » (III, v. 5)
- une poésie à la disposition de tous, même des plus mauvais poètes « - tout poète à la ronde / peut saboter un vers / moi j'éteins la calbombe / et m'en vais

---

<sup>15</sup> Cf. note 1 de l'édition Pléiade de *Chêne et Chien* par Claude Debon (p.1118) : la citation de Boileau provient d'une lettre à François Maucrois du 29 avril 1695, où il est question de l'épître X (cf. Œuvres complètes de Boileau, Pléiade, p. 797).

<sup>16</sup> DELBREIL, Daniel, « Pour un « Art Po » selon Queneau (suite) », in Définitions et redéfinitions de la poésie française : 1900-1939, Naliwajek, Zbigniew, Varsovie, 2003.

boire un verre » (II, v.5) - « calbombe » signifie chandelle, et préfigure l'image du poète en Pierrot.

- une représentation du poète en âme en peine : la section VI, imitant le rythme d'une comptine, reprend certains éléments à la chanson populaire « Au clair de la lune » : « au clair de la lune un encrier noir / au pauvre poète a prêté sa plume » (VI, v.4-5). Or ce poète ne dirige même pas sa plume, devenue sujet vivant : « sur le papier blanc a couru la plume » (v.9). L'expression « pauvre poète » rappelle la fin du premier chapitre de *Chêne et chien*, où Queneau, après avoir évoqué sa vocation d'écrivain, s'exclame : « Hélàs ! quel paüvre jeune homme/ plus tard je suis devenu ». La présence du tréma sur le [u] de « paüvre », clin d'œil à la poésie du Moyen-âge, évoque par exemple un Rutebeuf et ses plaintes, dans lesquelles le poète apparaît pour la première fois comme un être démuné, à la vie difficile.
- une poésie qui peut même être ennuyeuse (d'où le ton parodique) : « Quand les poètes s'ennuient alors il leur ar- / Rive de prendre une plume et d'écrire un po- / Eme on comprend dans ces conditions que ça bar-/Be un peu quelque fois la poésie la po- / Esie » (VII, v.1-5). Ici, les ruptures de vers en milieu de mots permettent d'ironiser sur des règles de versification trop rigoureuses, des tentatives poétiques trop alambiquées, ou des effets de style ratés. Ce n'est qu'à la section VII qu'apparaît ce poème, mais la parodie transparait dès les premières sections.
- une inspiration littéraire ironisée, avec le célèbre « Bon dieu de bon dieu que j'ai envie d'écrire un petit poème/Tiens en voilà justement un qui passe/Petit, petit, petit (...) La vache/ il a foutu le camp » (V) qui tourne en dérision le poète cherchant à canaliser son inspiration, assimilée soudain à une envie pressante, organique. Mais l'ironie porte aussi sur le désir de postérité des poètes (« à/la/postérité/ j'y dis merde et remerde/ et reremerde/ drôlement feintée/ la postérité/ qui attendait son poème », IX, v.10-18).
- Enfin, l'on y trouve une parodie de l'art poétique lui-même, rapporté au rang de vulgaire recette de cuisine : « Prenez un mot prenez-en deux / faites-lui cuir' comme des œufs », avec sa conclusion désabusée sur ce type de méthode : « où voulez-vous en venir ?/A écrire/Vraiment ? à écrire ?? » (« Pour un art poétique (suite) », v.1-2). Par cette dimension, Raymond Queneau renoue, au XX<sup>e</sup> siècle, avec les sources ovidiennes du genre. Cet aspect parodique, si souvent rappelé, est aujourd'hui le trait le plus connu de la poésie de Queneau, trait qui tend à faire ombrage aux autres qualités de cette poésie (métaphysique, sombre parfois, mystique même par endroits, etc.).



Au-delà de cette « petite poésie » se dégage de ces arts poétiques un autre pôle, plus sentimental celui-là, dont il ressort que pour Queneau, la poésie est avant tout une question d'amour, amour des mots en particulier :

Bien placés bien choisis  
quelques mots font une poésie  
les mots il suffit qu'on les aime  
pour écrire un poème (« Pour un art poétique », III)

Point n'est besoin, au fond, de recette théorique, car ce simple conseil les vaut toutes : « les mots il suffit qu'on les aime ». La langue a en effet un pouvoir, celui d'émouvoir à la fois le poète et son lecteur, d'éveiller en lui les sentiments les plus enfouis : « d'autres fois on pleure on rit /en écrivant la poésie/ ça a toujours kékchose d'extrême / un poème ». Les mots sont plus qu'une *matière* à littérature : ils sont élevés au rang d'êtres organiques, vivants, en interaction permanente avec cet autre être vivant qu'est l'humain ; ils ont besoin d'être protégés des académiciens et des dictionnaires, leurs « cimetières ». Un sonnet en particulier, situé un peu plus loin dans le recueil *Le Chien à la mandoline*, dans la partie « Sonnets », peut être assimilé à un véritable *ars amatoria* des mots, et son titre souligne d'emblée l'importance de la métaphore organique au cœur du texte : « La chair chaude des mots ».

Prends ces mots dans tes mains et sens leurs pieds agiles  
Et sens leur cœur qui bat comme celui du chien  
Caresse donc leur poil pour qu'ils restent tranquilles  
Mets-les sur tes genoux pour qu'ils ne disent rien  
Une niche de sons devenus inutiles  
Abrite des rongeurs l'ordre académicien  
Rustiques on les dit mais les mots sont fragiles  
Et leur mort bien souvent de trop s'essouffler vient  
Alors on les dispose en de grands cimetières  
Que les esprits fripons nomment des dictionnaires  
Et les penseurs chagrins des alphas-décédets  
Mais à quoi bon pleurer sur des faits si primaires  
Si simples éloquents connus élémentaires

Prends ces mots dans tes mains et vois comme ils sont faits

Si les mots ont des pieds, un cœur, un poil, vivent et meurent, le poète est alors celui qui donne la vie, et qui enseigne aux autres à maintenir cette vie, par la poésie. Plus qu'à des humains, c'est en fait à des animaux que les mots sont comparés, et pas n'importe quel animal : « leur cœur qui bat comme celui du chien ». On sait que chez Queneau, le chien est une figure du poète. Les mots qui forment le titre de son autobiographie, « chêne » et « chien », sont tous deux issus de la même étymologie –quen, (« quenne » désignant le chêne, et « quenet » le chien en normand), et caractérisent deux aspects opposés de l'auteur-narrateur. « Chêne et chien voilà mes deux noms/étymologie délicate », affirme-t-il dans son autobiographie, et de poursuivre : « Le chien est chien jusqu'à la moelle,/il est cynique, indélicat, – enfant je vis dans une ruelle / deux fox en coïta-/tion. / L'animal dévore et nique, telles sont ses deux qualités ; / il est féroce et impulsif,/on sait où il aime mettre son nez. »<sup>17</sup>. Le chien représente, par opposition au chêne « noble et grand », « fort » et « puissant », « vert » et « vivant », toute la bassesse de celui qui succombe à ses pulsions primaires, notamment érotiques. Il est son côté sombre, mais aussi son côté modeste. Le poète se met, par cette comparaison, sur le même plan que les mots eux-mêmes : vivant, animal, à l'apparence physique ou sonore rustre, il n'en est pas moins celui qui exprime l'amour (« kekchose d'extrême »), instance fidèle et fragile, comme le sont ses messagers, les mots-chiens. Savoir écrire, pour Queneau, c'est avant tout savoir choyer tous les mots, les plus triviaux comme les plus élégants. Au fond, cette esthétique n'est pas si éloignée du « pôle du modeste » évoqué précédemment, car la poésie proviendrait plutôt, contre toute attente, du côté « chien » du poète que de son côté « chêne ».

## L'art poétique chez Georges Perec : prolongements

D'autres oulipiens se sont aussi essayés à écrire des arts poétiques. Ceux du maître Queneau s'affichaient comme tels, et en cela, n'étaient pas si éloignés des exemples de la tradition qu'on veut bien le prétendre parfois. Au-delà de leur dimension parodique, on pouvait néanmoins, par leur seul titre, les assimiler au genre. Georges Perec, lui, a souvent été plus radical que Raymond Queneau, notamment dans son traitement des formes et genres classiques. Inutile donc de chercher, chez cet adepte du cryptage, des arts poétiques qui se désigneraient comme tels. Si Perec, explorateur systématique des genres, a beaucoup écrit sur sa manière de

---

<sup>17</sup> QUENEAU, Raymond. Œuvres Complètes, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.1, p. 31.

faire, ce fut la plupart du temps au cours d'entretiens et de conférences, plutôt que dans un art poétique à proprement parler. Une de ses « belles absentes », pourtant, s'est révélée, grâce aux lectures attentives de Wilfrid Mazzorato<sup>18</sup> et de Bernard Magné, être un art poétique, et à une seconde lecture, un art d'aimer. Ce texte se situe dans un mince recueil intitulé *Beaux présents, belles absentes*, dans lequel divers écrits d'hommage, de commande ou de circonstance composés par Georges Perec furent réunis en 1994 aux éditions du Seuil. Le titre est emprunté à deux exercices oulipiens, écrits en fonction des lettres formant l'identité du destinataire. « A l'Oulipo », le texte qui nous intéresse ici, est l'un de ces deux exercices, la belle absente, que les oulipiens définissent comme telle<sup>19</sup> :

- il s'agit d'un hommage à quelqu'un, peu importe son sexe,
- cet hommage doit comporter autant de vers que les lettres du nom du destinataire,
- on s'interdit d'utiliser la première lettre dans le 1er vers, la deuxième lettre dans le deuxième vers, etc.
- en revanche, toutes les autres lettres de l'alphabet (un alphabet de 21 lettres, sans le K, le W, le X, le Y) doivent être présentes dans le vers.

Cette contrainte a un corollaire implicite : pour qu'elle soit réellement contraignante, le vers doit comporter le moins de lettres possibles. Voici donc le poème de Perec intitulé « A l'Oulipo » :

Champ défait jusqu'à la ligne brève,  
J'ai désiré vingt-cinq flèches de plomb  
Jusqu'au front borné de ma page chétive.  
Je ne demande qu'au hasard cette fable en prose vague,  
Vestige du charme déjà bien flou qui  
Défit ce champ jusqu'à la ligne brève.

Hommage à sa famille en littérature, le texte l'est doublement : par son titre, et par les lettres manquantes qui sont celle du mot « Oulipo ». D'emblée, Perec se situe dans le champ littéraire, au sein d'une communauté d'écrivains, dont le nom évoque immédiatement certains de ses maîtres en écriture : Queneau, Calvino. D'autres éléments nous permettent de relier le poème à la pratique poétique perecquienne.

---

<sup>18</sup> MAZZORATO, Wilfrid. *Ecrire des traces : l'écriture autobiographique de Georges Perec*. Thèse de doctorat sous la direction de Bernard Magné, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.

<sup>19</sup> Cf. par exemple sur la liste de contraintes du site [www.ouliipo.net](http://www.ouliipo.net), entrée « Belle absente ».

- « J'ai désiré vingt-cinq flèches de plomb » : 25, pour les perecquiens rompus à ces pratiques, est le nombre de lettres de l'alphabet moins une, souvent le « e » chez Perec, en l'occurrence il s'agit du « u », mais pour les autres vers il s'agit de celle supprimée au mot « Oulipo » dans le vers correspondant. De façon plus générale, l'expression peut renvoyer aux exercices d'ordre lipogrammatique. Les « flèches de plomb » évoque métaphoriquement l'écriture : les mines de plomb, ou crayons à papier, outil indispensable à l'écriture, mais aussi l'imprimerie, et les « flèches » que peuvent constituer certaines phrases lapidaires, courtes et tranchantes. Dans un même vers, il parvient donc à évoquer les différents niveaux de l'écriture : la lettre, la phrase, et, à un niveau supérieur, le crayon qui écrit cette phrase, soit l'écriture elle-même.

- « Jusqu'au front borné de ma page chétive » : la page, seul élément de l'écriture auquel il n'avait pas encore été fait allusion, est ici « chétive » (tout comme chez Queneau, étrangement, les mots étaient « fragiles »), car elle est soumise par Perec aux manipulations en tout genre, et l'on peut comprendre le « front borné », au sens de « limité par les contraintes ».

- « Je ne demande qu'au hasard cette fable en prose » : l'emploi du terme « hasard », ici, évoque l'un des cris de guerre de l'Oulipo (« L'Oulipo est contre le hasard ! »), et, placé à côté de « fable », « prose », et « vague », ce terme désigne tout ce que ce poème n'est pas. Car une belle absente, dont chaque vers exige un minutieux pointage des lettres utilisées pour réaliser le « pangramme défectif » (c'est-à-dire l'emploi de toutes les lettres de base sauf une), ne saurait reposer sur l'aléatoire, ni sur l'approximatif. Par ailleurs, il s'agit bien de vers et non de prose, et loin d'une fable, c'est un hommage en forme d'art poétique que l'on a sous les yeux. Au-delà de son sens générique, la fable a aussi un sens étymologique général de parole. Le vers, placé au milieu du poème, est antiphrastique, résultant en un contre-programme de la poésie perecquienne.

- Le terme « vestige » est une allusion, bien entendu, aux thèmes de la trace et de l'empreinte, et donc aux multiples repères que pose Perec dans son écriture pour conserver la mémoire des choses. Claude Burgelin, dans son essai sur Georges Perec, avait résumé le rôle de la trace ainsi :

Tous les déplacements de Perec à travers les espaces trouvent leur aboutissement dans l'emplacement de la page. Comme s'il n'y avait pas d'autre lieu pour lui où fonder une mémoire que ce lieu où se fonde l'écriture, où la trace s'enracine dans l'espace de la page. Point d'intersection de l'espace et du temps, à la fois aboutissement (avant la trace, il y a l'intracé qui la fonde) et origine (tout part de la trace : bâton, chiffre ou lettre). Dans ce lieu originellement blanc et vide, les traces des objets, des lieux, de ce qui existe visiblement, se convertissent en marques, elles aussi visibles, en une écriture<sup>20</sup>.

En outre, le mot « charme », dont l'étymologie latine est « *carmen* », qui signifie en latin tant la formule magique que le poème, a un homonyme : c'est aussi le nom d'un arbre. Perec l'a déjà utilisé dans ce sens dans un autre poème à contrainte<sup>21</sup>, et ce sont ces sèmes multiples du mot « charme » qui en font, dans la langue d'abord et dans la poésie de Perec ensuite, un mot « flou », donc potentiel.

- « Défit ce champ jusqu'à la ligne brève » ; outre la variation sur le premier vers, rappelant l'importance de l'esthétique de la variation chez Perec (on se souvient, par exemple, d'*Ulcérations*, poème hétérogrammatique utilisant selon toutes les variations possibles les onze lettres les plus fréquentes en français), le vers opère un changement important sur le plan temporel. On passe en effet de « défit » (participe passé, aspect de l'accompli) à « défit » (passé simple, récit de l'action) : avec le passé simple, ce dernier vers prend une valeur performative. C'est la description de ce qu'on vient de lire qui a constitué le poème en imposant à l'espace de la page la contrainte de la ligne brève ; cette belle absente, c'est le poème en train de se faire, ou, selon les termes de Bernard Magné, un exemple de « métatextuel performatif ».

Le métatextuel est donc, dans ce texte, à la fois omniprésent et trop évident. Trop évident pour une écriture dont l'un des traits majeurs est l'encryptage. Encryptage de biographèmes, mais aussi d'indications métatextuelles. Aussi, lorsqu'il lit Perec, le lecteur se doit de chercher au-delà du sens premier s'il ne trouve pas de ces « æncrages » repérés par Bernard Magné. La construction de « signes d'encrage » viendrait, selon ce dernier, compenser la douloureuse absence de « signes d'ancrage » dans la vie de Perec (l'arbre, la maison, le grenier). Ainsi dans ses textes, certains éléments se répètent de façon insistante, d'un texte à l'autre, de sorte que le lecteur finit par les repérer. Chaque élément est relié à un fragment d'autobiographie qui en fournit le sens dérivé. « Enfin, tout æncrage étant une forme-sens, il doit constituer la base d'un réglage textuel ou, si l'on préfère le vocabulaire oulipien, d'une contrainte formelle. » Parmi ces æncrages, il en est un en particulier qui revient très souvent, ou plutôt deux, mais liés à une même date : le 11 et le 43, issus du 11 février 1943, date de la disparition de la mère de Perec, déportée à Auschwitz<sup>22</sup>. Or si l'on observe la belle absente en question ici avec une certaine distance visuelle, un vers en particulier se détache de l'ensemble : le quatrième, plus long que les autres. Lorsque l'on compte le nombre de lettres que contient ce vers, on trouve 43. Mieux, en comptant le nombre de mots qu'il comporte, on trouve 11.

---

<sup>20</sup> BURGELIN, Claude. Georges Perec, Editions du Seuil, 2002.

<sup>21</sup>

<sup>22</sup> MAGNE, Bernard, Georges Perec, Armand Colin, coll. 128, 1999. Voir notamment le chapitre « Une arithmétique fantasmatique ».

Une troisième lecture se dégage alors, et qui vient entériner une fois de plus le lien étroit qui peut exister entre l'art poétique et l'art d'aimer : l'art poétique cache une déclaration d'amour impossible à la mère absente. En maintes occasions, la critique perecquienne a montré que les textes oulipiens de Perec révélaient la nécessité de se protéger d'une histoire personnelle difficile à cerner et à raconter. Grâce à l'expérimentation poétique, Perec évite le registre de l'effusion qui ne pourrait que concerner un domaine où le langage se révèle impuissant. Philippe Lejeune avait ainsi montré<sup>23</sup> qu'un des traits majeurs de l'écriture perecquienne était l'« obliquité », la ruse. C'est par le biais détourné de la contrainte que l'auteur parvient à dire l'indicible, et que l'art poétique rejoint, chez lui, un art d'aimer impossible à dévoiler tel quel.

## **Après Raymond Queneau et Georges Perec : les arts poétiques chez Jacques Jouet**

Enfin, il est un autre auteur de l'Oulipo à s'être intéressé aux arts poétiques : il s'agit de Jacques Jouet. Deux textes en particulier retiendront notre attention, que nous ne pourrions évoquer que rapidement, faute de place ici. Le premier a été prépublié en revue à Clermont-Ferrand<sup>24</sup>, et sera publié à nouveau dans le prochain livre de Jacques Jouet intitulé *L'Histoire Poème*, qui rassemblera des poèmes à sujet et à documentation historique. A côté de chaque texte figureront les sources de l'auteur, livresques, mais aussi humaines : approche documentée s'il en est, et qui s'assume telle quelle. L'une des sections de *L'Histoire Poème* s'intitule « Portugais-Français », et aborde la question des travailleurs portugais réfugiés en France. Les passeurs roublards, la crainte d'être envoyé en Angola ou au Mozambique, les faux-papiers, le départ, les privations, et enfin les intérêts du patronat pour une police souple : chaque étape de l'émigration clandestine dans les années 1950-1970 y est narrée lentement et précisément, avec un regard documentaire. Et Jouet de conclure son texte ainsi :

Quarante ans plus tard, à Clermont-Ferrand,  
ayant rencontré pour écrire ce poème  
car j'aime écrire des poèmes documentés

---

<sup>23</sup> LEJEUNE, Philippe. *La mémoire et l'oblique - Georges Perec autobiographe*, P.O.L. 1991.

<sup>24</sup> Revue *Terres d'encre* n°11, Clermont-Ferrand.

ayant rencontré des hommes et des femmes dans les associations et autour d'elles

- car la poésie demande du concret d'abord

pour ne pas se perdre dans les listes de mots généraux

d'où serait exclu le cours du kilo de morue séchée

13 euros en mars 2007, pour cause de réduction des pêches

pour cause de raréfaction de l'espèce

*ceci est un art poétique* –

j'entends quelque chose comme :

« j'ai émigré, on peut, et je parle deux langues

au moins. J'ai cherché une aiguille dans une botte de foin (...)»<sup>25</sup>

De façon presque subreptice (le tiret ayant ici la même fonction qu'une parenthèse), l'auteur indique ce qui a mené l'écriture du poème que l'on vient de lire : « La poésie demande du concret d'abord ». Au moment même où il formule cet art poétique, discrètement inséré dans le corps du texte, il l'exemplifie, en faisant entendre dans les dernières strophes des témoignages authentiques d'émigrés portugais au discours direct ou en citant un prix – le cours du kilo de morue séchée.

Il existe un autre texte de Jouet pertinent ici, qui se situe dans « Un énorme exercice »<sup>26</sup>, très bel ouvrage contenant des monotypes de Tito Honegger (plasticienne) et des poèmes de Jouet, dans un véritable dialogue des deux artistes. La couverture du livre est une page de 52x83 centimètres pliée de façon à « envelopper » littéralement les monotypes, situés à l'intérieur de l'ouvrage, et c'est sur celle-ci que se situent, en couleur, des arts poétiques se désignant comme tels. Ainsi on trouve, sous le titre « Art poétique » : « un énorme exercice / contient / l'œuvre/ l'œuvre/ contient / un énorme exercice ». La construction en chiasme souligne à la fois la complémentarité qui existe entre le travail des deux artistes, celui de Jacques Jouet et celui de Tito Honegger, et le lien de double complémentarité qui existe entre l'exercice et l'œuvre. En effet, l'exercice en soi mérite à être revalorisé, car sans lui, il n'y aurait point d'œuvre. Ici, l'art poétique est en outre élargi car il concerne aussi un autre art : le monotype. Avec Jacques Jouet, il se mue plutôt en « art artistique », transdisciplinaire, donc de portée plus large. L'un des textes évoqués s'intitule justement « art artistique ». Dans celui-ci, Jouet opère une variation minimale sur le texte précédent – variation d'une seule lettre :

---

<sup>25</sup> Inédit, texte communiqué par l'auteur. C'est nous qui soulignons.

<sup>26</sup> HONEGGER, Tito et JOUET, Jacques. Un énorme exercice. Art et Fiction, 2008.

« L'œuvre / convie / à d'énormes exercices / d'énormes exercices / convient / à l'œuvre. », soulignant par là que la complémentarité, déjà évoquée, entre l'œuvre et l'exercice, existe aussi à un niveau chronologique : l'un naît de l'autre et vice-versa. Cette répétition de la structure chiasmique ainsi que l'insistance sur la circularité de l'échange qu'il peut y avoir entre différents niveaux d'écriture vient naturellement s'inscrire dans ce que Marc Lapprand a défini, à propos de l'écriture de Jacques Jouet, comme étant un projet d'« œuvre ronde »<sup>27</sup>.

En poésie, Jouet est plus l'héritier de Raymond Queneau que de Georges Perec. Chez l'un comme chez l'autre, l'art poétique reste, malgré quelques innovations formelles, fidèle à la tradition didactique du genre, comme l'est le manifeste, son pendant non poétique. Il s'exhibe et s'exemplifie, dans la plus pure tradition classique. Pourtant au XX<sup>e</sup> siècle, avant les oulipiens, d'autres l'avaient déjà en quelque sorte dépassé, comme Max Jacob, ou peu après eux Yves Bonnefoy, intitulant « art poétique » des textes qui en étaient considérablement éloignés. Or c'est là que réside tout le paradoxe de l'attitude oulipienne face à la tradition, continuel aller-retour entre la création de nouvelles formes, et la perpétuation de formes classiques. L'Oulipo n'est ni une avant-garde qui rejetterait toutes les formes fixes associées au passé, ni un mouvement néo-classiciste qui y reviendrait systématiquement. Il s'agirait plutôt, et c'est ce dont témoigne la façon dont l'art poétique est traité par les oulipiens, d'une « post-avant-garde », à savoir un groupe poétique ayant intégré beaucoup d'éléments des avant-gardes, mais ayant aussi pris ses distances par rapport à toute forme de radicalité esthétique, dont la question de l'usage ou non des formes et genres du passé.

Avec ces expériences se pose aussi, au-delà du lien entre l'art poétique et l'art d'aimer, la question de l'actualité du genre au XX<sup>e</sup> siècle. Stéphane Baquey<sup>28</sup> parle d'une inactualité de l'art poétique qu'il explique par une poésie moderne elle-même en crise, donc incertaine de son identité. Cela est certainement vrai pour une Denis Roche, Michel Deguy ou même certains travaux de Jacques Roubaud (hors Oulipo). Mais curieusement, l'Oulipo semble échapper à cette crise, ou du moins ne pas penser comme problématique cette « poésie sans frontières »<sup>29</sup> : le groupe poursuit avec régularité et constance un même objectif depuis 1960, consolidant son identité autour de la notion de contrainte (cf. le nombre croissant de publications dans *La Bibliothèque Oulipienne*) et absorbant les apports d'autres disciplines avec constance. S. Baquey évoque aussi une poésie incertaine de son inscription dans une temporalité, qui tenterait « de se déterminer dans une décision présente, y

---

<sup>27</sup> LAPPRAND, Marc. *L'œuvre ronde – Essai sur Jacques Jouet*, Lambert Lucas, 2007.

<sup>28</sup> BAQUEY, Stéphane, *Possibles de la poésie: Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Paris 8, 2006.

<sup>29</sup> BAQUEY, Stéphane, *op. cit.* p.833.



rejouant à la fois son passé et son avenir, sa dette et son projet ». De ce point de vue aussi, l'Oulipo semble échapper à cette crise, assumant pleinement son historicité, par le biais des « plagiaires par anticipation » et autres dispositifs historiques instaurés. Bien au contraire, si l'on retrouve aujourd'hui un goût de l'art poétique ou de ce qui s'en approche à l'Oulipo, c'est justement parce que le groupe a tenté quasiment toutes les formes et genres poétiques existants, tout en étant pleinement conscient de sa façon de se placer dans l'histoire. La question qui se pose alors est celle de déterminer si les écrits poétiques de l'Oulipo relèvent vraiment de ce que l'on qualifie généralement de poésie moderne, ou si le groupe se situe plutôt, et c'est notre avis, dans une position de « hors-temps » poétique, à la fois cause et conséquence de sa longévité, traçant dans le champ littéraire une route quelque peu isolée mais qui trouve néanmoins un public toujours plus conséquent<sup>30</sup>.



---

<sup>30</sup> Mes plus chaleureux remerciements vont ici à Bernard Magné pour ses nombreuses indications à propos du poème de Perec, et à Jacques Jouet pour la gracieuse communication de ses textes et pour son aide précieuse en général.

## PLAN

---

- Ars poetica et ars oulipiana
- La vocation didactique de l'Oulipo et ses « pseudos arts poétiques »
- L'art poétique chez Raymond Queneau : un ars amatoria des mots
- L'art poétique chez Georges Perec : prolongements
- Après Raymond Queneau et Georges Perec : les arts poétiques chez Jacques Jouet

## AUTEUR

---

Camille Bloomfield

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [camille.bloomfield@univ-paris13.fr](mailto:camille.bloomfield@univ-paris13.fr)