

# Un oulipien, comment ça marche ?

*L'influence des ateliers d'écriture et des lectures  
sur l'écriture des auteurs de l'Oulipo*

Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de  
Master Arts, Lettres, Langues,  
Mention Lettres  
Spécialité Recherche

par Coraline SOULIER

Sous la direction de Madame Christelle REGGIANI

Université Charles de Gaulle Lille III  
UFR de Lettres modernes  
Année universitaire 2012/2013



# Un oulipien, comment ça marche ?

*L'influence des ateliers d'écriture et des lectures  
sur l'écriture des auteurs de l'Oulipo*

Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de  
Master Arts, Lettres, Langues,  
Mention Lettres  
Spécialité Recherche

par Coraline SOULIER

Sous la direction de Madame Christelle REGGIANI

Université Charles de Gaulle Lille III  
UFR de Lettres modernes  
Année universitaire 2012/2013

« Tout au monde existe pour aboutir à un livre. »

Stéphane Mallarmé

« Tout au monde existe pour aboutir à une lecture oulipienne. »

Marcel Bénabou, le jeudi 9 novembre 2000, lecture « Les Infos du neuf »

# Table des matières

TABLE DES MATIÈRES	5
REMERCIEMENTS	8
CAPTATIO BENEVOLENTIAE	9
PROLOGUE	11
<b>OULIPO ? QU'EST CECI ? QU'EST CELA ?</b>	<b>11</b>
<b>C'EST QUOI, ÊTRE OULIPIEN ?</b>	<b>11</b>
<b>D'UNE SOCIÉTÉ SECRÈTE À UN NOM GALVAUDÉ</b>	<b>12</b>
<b>LE JEUDI C'EST PERMIS</b>	<b>14</b>
<b>À LA TABLE DE L'ATELIER</b>	<b>15</b>
<b>QUELQUES GRANDS MOMENTS</b>	<b>16</b>
<b>UN OULIPO, DES OULIPIENS</b>	<b>17</b>
<b>OÙ LIRE DE L'OULIPO ?</b>	<b>19</b>
INTRODUCTION	20
A. AU PLUS PRÈS DE LA LECTRICE	23
<b>A. 1.</b>	<b>24</b>
<b>ÉCRIRE POUR ÊTRE LU</b>	<b>24</b>
<b>A. 2.</b>	<b>26</b>
<b>ÉCRIRE AVEC LA LECTRICE</b>	<b>26</b>
<b>A. 3.</b>	<b>28</b>
<b>FORMER LA LECTRICE</b>	<b>28</b>
<b>A. 4.</b>	<b>29</b>
<b>LA LECTRICE EN CHAIR ET EN OS</b>	<b>29</b>
A. 4. 1. LA DIMENSION ORALE : ÉCRIRE POUR UNE AUDITRICE	30
A. 4. 2. UNE ÉCRITURE SPECTACULAIRE : LE TEXTE MIS EN SCÈNE	35
A. 4. 3. FAIRE RIRE	39
B. DU TEXTE À L'ŒUVRE	42
<b>B. 1.</b>	<b>44</b>
<b>PASSER UNE FRONTIÈRE THÉORIQUE ?</b>	<b>44</b>
B. 1. 1. PARTITIONS	44
B. 1. 2. LE PROJET	46
B. 1. 3. L'OULIPIEN BIFRONT, INVENTEUR ET POÈTE	47
B. 1. 4. ACTION / CRÉATION	49
<b>B. 2.</b>	<b>51</b>
<b>« C'EST EN ÉCRIVANT QU'ON DEVIENT ÉCRIVERON »</b>	<b>51</b>
B. 2. 1. LA FORMATION DE L'ÉCRIVAIN-LECTEUR	51
B. 2. 2. DES « GAMMES »	54
<b>B. 3.</b>	<b>58</b>
<b>D'UNE PIERRE DEUX COUPS</b>	<b>58</b>
B. 3. 1. FAIRE VIVRE LE GROUPE : DES MOMENTS OULIPIENS	58
B. 3. 2. EXÉCUTER	61
B. 3. 3. ACCUMULER	64
B. 3. 4. EXPLORER	65

B. 3. 5. REBONDIR	67
<b>B. 4.</b>	<b>72</b>
<b>ÉCRITS DE CIRCONSTANCE</b>	<b>72</b>
B. 4. 1. ÉPHÉMÈRE, ÉPHÉMÈRE, EST-CE QUE J'AI UNE GUEULE D'ÉPHÉMÈRE ?	72
B. 4. 2. ÉCRIRE SUR LE MOTIF : LE REFUS DE LA TOUR D'IVOIRE	74
<b>C. CE QUI SE JOUE AUX LECTURES</b>	<b>76</b>
<b>C. 1.</b>	<b>77</b>
<b>DES RENDEZ-VOUS FÉCONDS</b>	<b>77</b>
C. 1. 1. DE QUOI PARLE-T-ON ?	77
C. 1. 2. LES JEUDIS, UN PROJET STIMULANT	78
C. 1. 3. OLIVIER SALON, UN MATHÉMATICIEN MÉTAMORPHOSÉ	81
C. 1. 4. LES ANGLOPHONES	83
C. 1. 5. ÉCRIRE POUR NE PAS ÉCRIRE ? TELLE EST LA QUESTION	84
C. 1. 6. INTIME ET AUTOCENSURE	85
<b>C. 2.</b>	<b>88</b>
<b>RELÂCHEMENT OU « PERFORMANCE » ?</b>	<b>88</b>
C. 2. 1. OULIPO LIGHT ?	88
C. 2. 2. PERFORMER	90
C. 2. 3. DE LA PUBLICATION ORALE À LA PUBLICATION	93
<b>D. LE TRAVAIL DE L'ATELIER</b>	<b>95</b>
<b>D. 1.</b>	<b>96</b>
<b>UN TEMPS</b>	<b>96</b>
D. 1. 1. À VOS MARQUES, PRÊTS ? PARTEZ !	96
D. 1. 2. L'ART DE L'IMPROVISATION	97
<b>D. 2.</b>	<b>100</b>
<b>UN GROUPE</b>	<b>100</b>
D. 2. 1. « DES AFFAIRES COLLECTIVES »	100
D. 2. 2. VERS LA COLLABORATION ?	101
<b>D. 3.</b>	<b>103</b>
<b>UN OUVROIR</b>	<b>103</b>
D. 3. 1. UNE SOURCE DE RÉFLEXION	103
D. 3. 2. LES BÉBÉS-CONSTRAINTES DES ATELIERS	104
<b>CONCLUSION PROVISOIREMENT DÉFINITIVE ET DÉFINITIVEMENT PROVISOIRE</b>	<b>107</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>112</b>
<b>A. DRAILLES, JEAN LESCURE, PRIÈRE D'INSÉRER</b>	<b>113</b>
<b>B. UN EXEMPLE DE COMPLICITÉ ÉRUDITE : LA RÈGLE DES TROIS ADJECTIFS DE MME DE CAMBREMER, SELON OLIVIER SALON</b>	<b>114</b>
<b>C. PRÉSENTATION DES BRISTOLS DE FRÉDÉRIC FORTE À LA GALERIE ABOUCAYA</b>	<b>117</b>
<b>D. LISTE DES CONTRAINTES PRATIQUÉES LORS DES ATELIERS DE JACQUES JOUET À BOURGES EN 2010 ET 2011 ET CONSACRÉS À VICTOR HUGO PUIS STÉPHANE MALLARMÉ</b>	<b>118</b>
<b>E. UN CHASSEUR</b>	<b>119</b>
<b>F. L'AIR DE L'AIRE DE LA GRANDE BUCAILLE, SUR L'A26, PRÈS DE BÉTHUNE</b>	<b>120</b>
<b>G. POÈMES DE MÉTRO ET BISTRO</b>	<b>121</b>
<b>H. SANDY'S AT WAIKIKI : PRÉSENTATION DU PROJET SUR LE SITE DE LA MAISON ROUGE</b>	<b>122</b>
<b>I. POÈME D'ORIENTATION</b>	<b>123</b>
<b>J. POÈME DE PERSPECTIVE</b>	<b>124</b>
<b>K. LISTE DES THÈMES JEUDIS DE L'OULIPO DE 2000 À 2013</b>	<b>126</b>
<b>L. ENTRETIENS AVEC LES OULIPIENS</b>	<b>130</b>
L. 1. ENTretien AVEC JACQUES ROUBAUD	130

L. 2. ENTRETIEN AVEC MARCEL BÉNABOU	137
L. 3. ENTRETIEN AVEC HARRY MATHEWS	139
L. 4. ENTRETIEN AVEC PAUL FOURNEL	142
L. 5. ENTRETIEN AVEC JACQUES JOUET	149
L. 6. ENTRETIEN AVEC HERVÉ LE TELLIER	155
L. 7. ENTRETIEN AVEC IAN MONK	160
L. 8. ENTRETIEN AVEC OLIVIER SALON	164
L. 9. ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC FORTE	170
L. 10. ENTRETIEN AVEC MICHÈLE AUDIN	175
<b>M. PROPOS D'ÉCRIVAINS HORS OULIPO</b>	<b>179</b>
M. 1. LE POINT DE VUE DE L'ÉCRIVAIN ISABELLE ROSSIGNOL, FORMATRICE ET ANIMATRICE D'ATELIERS D'ÉCRITURE	179
M. 2. ENTRETIEN AVEC LUDOVIC DEGROOTE	180
<u>BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE</u>	<b>182</b>
<u>INDEX NOMINUM</u>	<b>188</b>
<u>GLOSSAIRE DES CONTRAINTES ÉVOQUÉES DANS CE TRAVAIL</u>	<b>189</b>

# Remerciements

Je tiens à remercier Christelle Reggiani qui a accepté et soutenu ce travail de recherche et m'a permis de travailler dans une atmosphère de confiance extrêmement réjouissante et agréable.

Mes remerciements vont bien sûr aux oulipiens qui m'ont non seulement accordé des entretiens mais ont été extrêmement disponibles pour répondre aux questions qui n'ont cessé de surgir pendant ces deux ans. Merci à eux d'avoir pris du temps pour réfléchir avec moi, de m'avoir ouvert leurs archives personnelles et fait accéder à des textes inédits.

Merci aussi à Virginie Tahar pour son accueil souriant et pertinent aux archives et pour avoir guidé mes recherches.

Merci à Camille Bloomfield dont la thèse, un plaisir de lecture, a donné de solides fondations à ma réflexion.

Merci à Benoît Richter, Jean-Marc Rainsant et Jean-Paul Honoré, mes « espions » des ateliers, qui ont su me faire de fidèles comptes rendus.

Merci à Hélène Paumier pour sa bienveillance et ses bonnes idées.

Merci à mes courageuses relectrices : mon père, Sabine Brosh, Amélie Charcosset, Antoine Debergues, Stéphanie Dudek et Bart Van Loo (sans la tendre fêrule duquel je n'aurais peut-être pas donné le meilleur de moi-même).

Merci à Robert Rapilly et Christiane Vernay sans qui je n'aurais jamais découvert le monde merveilleux de l'Oulipo.

# Captatio benevolentiae

## « La lectrice aux commandes<sup>1</sup> »

Lectrice, ne t'impatiente pas si tu es un lecteur, et sens-toi englobé dans cette appellation. Sache seulement que tu es statistiquement minoritaire et que l'auteur a décidé de suivre le choix de Jacques Jouet en ses romans, sans pour autant se décider à se nommer l'autrice<sup>2</sup>.

Lectrice, t'es-tu déjà posé cette question : Un écrivain, comment ça marche ?

Si c'est le cas, tu es bien tombée, car c'est la question qui sous-tend ce travail : comment lectures publiques et ateliers d'écriture influencent-ils l'écriture des oulipiens ?

En nous approchant doucement d'eux, nous verrons s'il marche, s'il fonctionne l'écrivain, qui anime et prépare un atelier, une lecture.

Lectrice, sais-tu seulement ce qu'est cette drôle d'espèce d'écrivain qu'on appelle un oulipien ? Tu pourras connaître l'espèce dans « Oulipo ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ? » et quelques représentants de celle-ci dans « Un Oulipo, des oulipiens ». Sache seulement que l'oulipien se définit quelquefois comme « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir », selon les propos de Jacques Roubaud et Marcel Bénabou. Et nous jouerons ici un peu les Ariane, en déroulant un fil qui ne cherchera pas la ligne droite et la plus courte mais tentera d'explorer les recoins du labyrinthe, et les bifurcations possibles.

Ainsi lectrice, car la lectrice ici comme à l'Oulipo aura son rôle à jouer, à toi de choisir ton chemin.

*Lectrice méthodique qui veut parcourir l'ensemble des possibles de ce travail, tourne la page et plonge-toi dans la lecture de l'alpha à l'oméga.*

*Lectrice béotienne, le prologue est fait pour toi, ne le saute pas.*

*Lectrice picoreuse, fan peut-être d'un oulipien, l'index est tout désigné pour toi, tu pourras y suivre ton ou tes favoris.*

---

<sup>1</sup> Un des titres de la série de Jacques Jouet, inclus dans *Mek-Ouyes amoureux : roman-feuilleton*, Paris: POL, 2006.

<sup>2</sup> J'ai de même renoncé à un lourd « lectrice, lecteur » et à suivre Pierre Desproges et ses fameux « Françaises, Français, Belges, Belges » du *Tribunal des flagrants délires*.

*Lectrice, crois-tu que l'Oulipo, comme la peinture à l'eau, c'est rigolo mais pas très beau ? Peut-être les chapitres de « Relâchement et performance » te feront-ils changer d'avis, l'Oulipo n'est pas si light et la performance peut-être littéraire tout autant que sportive.*

*Lectrice, es-tu du modèle renouvelé de la lectrice-auditrice, lis-tu avec tes oreilles ? Pour cela, jette ce livre avant qu'il ne soit trop tard<sup>3</sup>, et rue-toi sur la mine de vidéos de la BnF.*

*Lectrice es-tu de celles qui ne perdent jamais leur temps ? Le chapitre d'« Une pierre deux coups » réjouira ton cœur impatient.*

*Lectrice, as-tu jamais voulu être muse, au plus près de la création ? Vois, dans la première partie de ce travail, l'Oulipo s'approcher au plus près de toi et puiser le texte à l'encre de tes yeux.*

*Lectrice, as-tu déjà assisté à un Jeudi de l'Oulipo ? Tu t'en feras une petite idée en lisant « Le jeudi c'est permis » et le récit de « Ce qui se joue aux lectures ».*

*Lectrice, es-tu une femme du livre ? Va donc voir « Où lire de l'Oulipo » pour y chercher ton bonheur et rejoins-nous après les mois de lecture curieuse qui t'y sont promis.*

*Lectrice, es-tu musicienne ? Va t'en regarder les oulipiens faire leurs « gammes ».*

*Lectrice, avec toi le comique de répétition, ça ne marche qu'une fois ? Alors va découvrir les bébés-contraintes des ateliers, tout frais, tout neufs.*

*Lectrice as-tu pris ton parapluie ? Alors pars « écrire sur le motif » avec Jacques Jouet et Frédéric Forte.*

Lectrice, c'est une lectrice qui te parle ici, espérant te faire partager un peu plus le plaisir de la lecture oulipienne en en découvrant quelques ressorts.

---

<sup>3</sup> Et suis ainsi le conseil de Marcel Bénabou : *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, Paris : Seghers, collection Mots, 1992.

# Prologue

## OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ?

L'Oulipo c'est l'Ouvroir de Littérature Potentielle, une drôle d'idée née en 1960 dans la tête notamment de ses deux principaux fondateurs, Raymond Queneau et François Le Lionnais, un homme de lettres féru de mathématiques et un homme de sciences passionné de lettres. L'ouvroir était un atelier où l'on se rassemblait pour effectuer des travaux d'aiguille et le terme marque le caractère artisanal qu'a la littérature pour les oulipiens. Il s'agira de se réunir pour fabriquer de la littérature (« ce qu'on lit et ce qu'on rature<sup>4</sup> », car l'oulipien aime le mot-matériau), « en quantité illimitée » (c'est le côté potentiel), et « en inventant des contraintes ».

Qu'est-ce qu'une contrainte ? C'est écrire sans la lettre « e », c'est écrire au rythme du métré, c'est se calquer sur la structure d'un texte existant. La contrainte est une façon de limiter sa liberté, son champ d'action pour mieux l'agrandir et le découvrir. C'est le pouce qui serre le tuyau d'arrosage pour en tirer un jet d'eau. Un glossaire des contraintes, à la fin de ce travail, vous permettra d'éclaircir les plus mystérieuses, signalées par un astérisque.

L'Oulipo n'est pas seul. François Le Lionnais, son fraisident-pondateur (aimez-vous les contrepets ?) avait rêvé la naissance d'Ou-X-Po, autant d'ouvroirs consacrés à la potentialité d'arts variés : musique (Oumupo, Ouvroir de musique potentielle), bande dessinée (Oubapo), théâtre (Outrapo, ouvroir de tragédie potentielle)...

## C'est quoi, être oulipien ?

« Tu te coupes une jambe et tu fais du foot » métaphorise certain Belge de ma connaissance pour expliquer ce qu'est être oulipien.

L'oulipien est un écrivain, un mathématicien, un informaticien ou un linguiste. L'oulipien est même quelquefois une oulipienne.

L'oulipien est coopté par l'Oulipo à l'unanimité : il faut pouvoir bien travailler ensemble, bien vivre ensemble. Car l'oulipien se réunit une fois par mois avec ses congénères pour passer en revue les rubriques de la réunion : création (absolument nécessaire, si rien n'avait été créé, la réunion serait annulée, ce n'est jamais arrivé), ruminant, érudition (car si l'Oulipo veut faire du neuf, c'est aussi à partir de l'ancien), actions, finances, menus propos.

---

<sup>4</sup> C'est le titre de la belle présentation qu'en font Jacques Roubaud et Marcel Bénabou et dont nous nous inspirons : « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », [en ligne]. Disponible sur internet : <http://www.ouliipo.net/oulipiens> [consulté le 22 août 2013].

Que fait l'oulipien quand il n'est pas en réunion ? L'oulipien travaille.

L'oulipien réalise un parcours complet optimisé du métro<sup>5</sup>. L'oulipien peaufine un beau site pour l'Oulipo. L'oulipien, s'il le souhaite, se produit une fois par mois un Jeudi<sup>6</sup>. L'oulipien anime des ateliers d'écriture, s'il en a envie. L'oulipien quelquefois écrit.

Le samedi 29 juin 2013, Jacques Jouet est en son colloque à Poitiers, trois jours lui sont consacrés, il y écrit sur place et en public des épisodes de son roman-feuilleton *La République de Mek-Ouyes*, inspirés de ce qui se dit au colloque. Paul Fournel est au Marathon des Mots de Toulouse pour y lire et y promouvoir son livre de la rentrée *Jason Murphy*, Marcel Bénabou, Frédéric Forte et Olivier Salon se produisent de concert à Caen. Dans moins de deux semaines, beaucoup se retrouveront à Bourges, pour les Récréations, une semaine d'ateliers d'écriture, organisés par les Mille Univers, une association littéraire et maison d'édition berruyère. Voici un exemple de la partie émergée de l'activité des oulipiens. Elle conditionne notre perception du groupe et de ses membres, qui nous fait comprendre ou occulte au contraire la partie immergée de réflexion du groupe, d'écriture de chacun.

Un des buts de ce travail sera de voir comment partie émergée et immergée sont liées en s'intéressant à un pan de la génétique des textes oulipiens.

### **D'une société secrète à un nom galvaudé**

L'Oulipo fut créé en 1960 comme une société secrète à l'issue d'un colloque à Cerisy, une société littéraro-mathématique qui se proposait d'être « intelligente avant d'être sérieuse » selon la formule de Paul Féval chère à François Le Lionnais. Une société dont le secret fut vite éventé à coup d'entretiens révélateurs<sup>7</sup>, de publications de moins en moins confidentielles et bientôt d'événements publics comme ceux qui nous intéresseront.

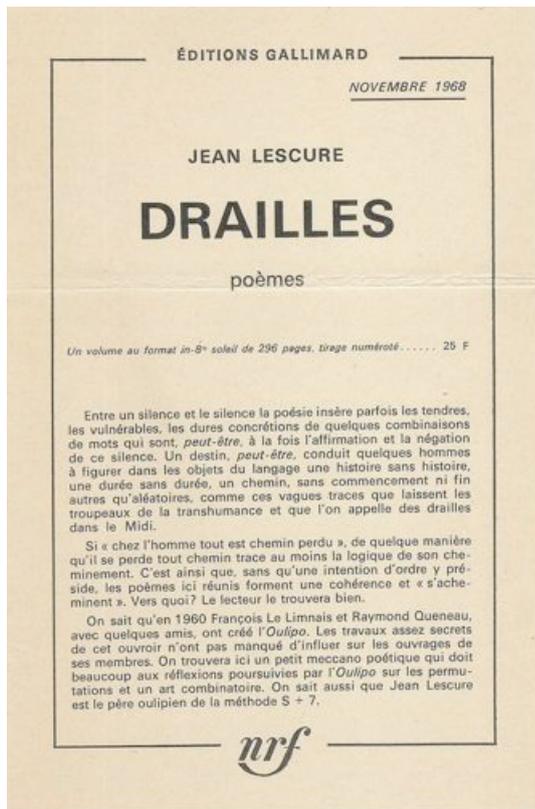
Dès 1968, dans un ouvrage de Jean Lescure, *Drailles*, figure un Prière d'insérer révélateur.

---

<sup>5</sup> C'est ce que fit Pierre Rosenstiel pour Jacques Jouet qui put ainsi écrire un poème intégral du métro parisien : *Frise du métro parisien*, La bibliothèque oulipienne, 97, Paris: OULIPO, 1998.

<sup>6</sup> Nous écrivons Jeudi avec une majuscule pour désigner les lectures mensuelles de l'Oulipo.

<sup>7</sup> Notamment lors des entretiens de Queneau avec Georges Charbonnier : QUENEAU Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962.



Les lectures publiques commencent véritablement à Europalia à Bruxelles en 1975, les ateliers, alors intitulés « stages », commencent à Villeneuve-lès-Avignon en juillet 1977. La croissance du groupe se poursuit, des dix membres fondateurs aux trente-huit actuels, dont quelques-uns excusés pour cause de décès, quelques autres en retrait du groupe pour cause de fatigue ou même de divergence.

Dès le début, le souci pédagogique et la tendance potache du groupe poussent les présentations publiques vers le spectaculaire. Les termes « spectacle », « représentation » sont employés. « « Machines » mises à disposition du public, travail sur l'oralisation des textes et la lecture à plusieurs, consolidation du dispositif d'exposition sont quelques-uns des éléments qui vont dans ce sens<sup>8</sup>. » Depuis 1996, les « Jeudis » ont lieu : les oulipiens présentent une lecture gratuite, devant un public de fidèles et de nouveaux. Les lieux ont varié, de la Halle Saint-Pierre au théâtre de Jussieu-Paris VII, du Forum des Images à l'auditorium de la Bibliothèque Nationale de France. On est passé de présentations ponctuelles à un rendez-vous régulier et collectif.

L'autre forme de présentation des travaux du groupe est l'atelier. Si maintenant l'on associe ateliers d'écriture et Oulipo, le groupe a d'abord résisté à cette appellation, encore floue au début des années 80 et même 90. Les oulipiens animèrent des « stages » d'une

---

<sup>8</sup> BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, sous la direction de Mme Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2011, p. 568 (il s'agit du chapitre « Manifestations oulipiennes : le groupe à la rencontre de son public », auquel je vous renvoie pour l'historique des activités publiques).

semaine à Villeneuve Lès Avignon puis dans d'autres lieux pour finalement s'installer à Bourges depuis quelques années.

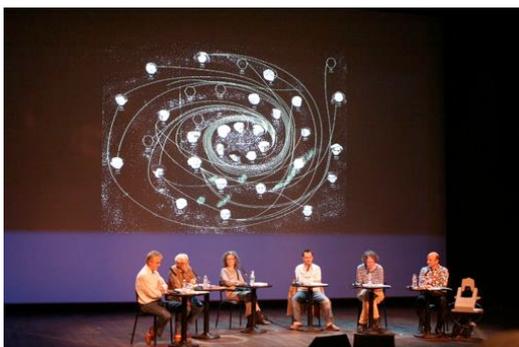
Si les premières expériences attisent plutôt la curiosité des uns et des autres au sein du groupe, leur pérennité ne fait pas l'unanimité. L'atelier, la lecture seraient du temps perdu pour la recherche oulipienne pure, pour l'écriture personnelle, dévoieraient le travail du groupe. Et c'est vrai que les actions prennent de plus en plus d'importance, une visite aux archives de l'Oulipo l'atteste. La taille des dossiers « Manifestations » parle d'elle-même : de presque rien avant 1985, on passe à un beau paquet pour 1985-1989, puis à un gros paquet par année depuis lors.

Voilà encore un des objectifs de ce travail : vérifier si ces actions constituent une dérive du travail oulipien ou bien peuvent s'inscrire en son cœur.

### **Le jeudi c'est permis**

Jeudi soir, grand auditorium de la BnF, 18h45. Les gens commencent à entrer. Certains rentrent dans la salle, s'installer aux premières loges, d'autres restent dans l'entrée et compulsent les bibliothèques oulipiennes proposées sur le stand de la mini-librairie.

À 19 heures précises, la salle est pleine. Si Jacques Roubaud est là, la lecture commence. Si Jacques Roubaud n'est pas là, comptez un peu de retard au démarrage. Sur la scène, quatre à huit oulipiens, grosso-modo, sont assis derrière une petite table et un micro. Un banc-titre permet à un des oulipiens de projeter les images nécessaires. Paul Fournel, le président, ou Marcel Bénabou, le secrétaire, présentent les présents et le thème de la soirée. Chacun prend la parole à son tour, selon la conduite établie quelques heures voire quelques minutes avant le début. L'un explique d'abord sa contrainte, l'autre se lance d'abord dans la lecture. Les textes sont courts ou longs (de une à plus de dix minutes), très liés aux thèmes ou visiblement hors-sujet, amusants et/ou difficiles. À vingt heures, le public se rue vers la sortie ou la librairie. Vous en saurez plus dans notre troisième partie qui abordera les lectures et dans l'entretien de Paul Fournel.



## À la table de l'atelier

Deux possibilités : l'atelier est long (une semaine comme à Bourges<sup>9</sup> ou à Pirou<sup>10</sup> chaque été ou bien rendez-vous régulier avec une classe sur une année scolaire) ou l'atelier est court, ponctuel (comme nombre des ateliers menés notamment dans les écoles ou les bibliothèques).

Mais toujours il mettra en présence un oulipien et des stagiaires.

Ils sont assis autour d'une table ou s'en vont se balader pour écrire. L'oulipien explique un peu (Jacques Jouet) ou beaucoup (Marcel Bénabou) ce qu'est l'Oulipo puis propose une contrainte d'écriture. Les stagiaires posent des questions, s'inquiètent. L'oulipien éclaircit, rassure. Une deuxième contrainte est donnée : celle du temps d'écriture, quinze, vingt, trente minutes... Les stagiaires peu à peu se mettent tous au travail.

Pour l'oulipien, deux possibilités : il se met aussi à écrire (non sans relever la tête pour voir si personne ne « bloque » sur la consigne) ou bien il se met à regarder, à tourner, à encourager.

Vous en saurez plus dans la quatrième partie. .



*Un atelier d'écriture en plein air, au Bizardin, jardin communautaire d'Hellemmes, mai 2011*

---

<sup>9</sup> Le site des Mille Univers est en réfection mais des blogs de présentation des écrits existent : <http://recreations.over-blog.net/> ou <http://recreationsbourges.livreaucentre.fr/page/2/>.

<sup>10</sup> Le site de l'association : <http://pirouesie.net/>.

## Quelques grands moments

Chaque année, et ceci quasiment sans discontinuer depuis 1978, l'Oulipo anime une semaine d'ateliers d'écriture. Depuis une dizaine d'années, ce stage, qui a toujours lieu autour du 14 juillet, s'appelle les Récréations et a lieu à Bourges, à l'initiative des Mille Univers, une association littéraire qui organise également des résidences d'écriture et édite des textes. Six à huit oulipiens prennent en charge soixante à cent stagiaires. C'est l'occasion de mener un travail de plus longue haleine avec ceux-ci, les ateliers durant cinq jours ou trois jours (quand ils ont été précédés de deux jours d'initiation pour les béotiens).

Un autre atelier estival a lieu depuis 2007 : c'est Pirouésie, qui se déroule à Pirou, petit village du Cotentin, à l'initiative de Robert Rapilly, ancien stagiaire de Bourges. Jacques Jouet, Olivier Salon, Ian Monk et d'autres, proches de l'Oulipo, y animent des ateliers d'écriture, itinérants le matin et sédentaires l'après-midi. Ici les choix d'atelier se font par demi-journée.

Un stagiaire de Pirouésie s'est à son tour emparé (dans un joli effet domino) de l'idée et a créé le même genre de stage à Bruxelles : Bruxelles ma belle en 2012, Bruxelles re-belle en 2013. Là aussi, on visite, on se balade le matin et on écrit plus studieusement l'après-midi (avec Frédéric Forte, Jacques Jouet ou Olivier Salon).

Nous évoquerons aussi trois spectacles qui ont marqué les dernières années de la production oulipienne.

Le premier, *Pièces détachées*, est monté par Michel Abécassis en 2006 avec sa compagnie du Théâtre de l'Éveil. Il s'agit de textes oulipiens savamment agencés dans une mise en scène rythmée. Olivier Salon est un des trois comédiens.

Le second est *Conférence en forme de poire*, écrit et joué par Olivier Salon, de l'Oulipo, et Martin Granger, de l'Oumupo. La conférence sur Satie de l'un est interrompue par l'exposé sur les nouveaux types de compression des données de l'autre et Satie y est joyeusement passé à la moulinette.

Le troisième est *Chant'Oulipo* monté en 2013 par Jehanne Carillon qui, après avoir rassemblé des textes oulipiens et passé commandes de quelques autres, les a fait mettre en musique par les membres de l'Oumupo, l'ouvroir de musique potentielle. Olivier Salon y joue la comédie et du piano.

## Un Oulipo, des oulipiens

« Chaque oulipien est, à sa manière, en marge de l'Oulipo. » Voici « une assez bonne définition du rapport que les membres de l'Oulipo entretiennent avec le groupe » selon Frédéric Forte<sup>11</sup>.

Car si l'Oulipo, par ses activités publiques, donne une image homogène, celle-ci est simplificatrice. L'exploration du potentiel suppose des pistes différentes et l'image de la galaxie-ouliipo qui est projetée à la BnF<sup>12</sup> me semble assez emblématique du mouvement centrifuge de progression du groupe.

Je ne présenterai ici que les oulipiens qui ont une pratique plus ou moins assidue des ateliers et/ou des lectures et avec qui il est bon de faire connaissance avant de commencer la lecture.

Jacques Roubaud, l'auteur vivant le plus reconnu de l'Oulipo, pourrait être considéré comme le plus sérieux, avec son projet d'écriture long de dizaines d'années et de milliers de pages, *le grand incendie de Londres*. Il est aussi un des plus facétieux lors des lectures.

Marcel Bénabou, professeur d'histoire romaine, a produit une non-œuvre impressionnante dont le titre emblématique et paradoxal est *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Il est le maître de l'érudition qu'il partage avec joie et humour aux lectures.

Paul Fournel, qui fut éditeur et attaché culturel, est un nouvelliste et romancier subtil, qui offre aux lectrices de recroiser certains de ses personnages au gré de ses œuvres. Ses participations aux lectures sont très diverses : de l'érudition aux formes les plus ludiques.

Jacques Jouet construit une œuvre-vie polygraphique, aussi bien poétique que romanesque ou théâtrale<sup>13</sup>. Excellent lecteur, il parvient à faire entendre des textes souvent ardu.

Hervé Le Tellier cultive la forme brève et l'allusion dans une esthétique de la complicité qu'il a formalisée dans *Esthétique de l'Oulipo*. Chacune de ses interventions aux lectures, aussi hors-sujet soit-elle, déclenche l'hilarité.

---

<sup>11</sup> Forte Frédéric, commentaire sur le blog [libr-critique.com](http://www.libr-critique.com), [publié le 14 décembre 2007, à 12h46]. Disponible sur internet : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=347>. De plus, dans une lettre de 1998, citée par Camille Bloomfield dans sa thèse (p.554, chap. 3 Expansion du monde), Paul Fournel écrivait : « Il faut de tout pour faire un Oulipo, et de tout qui marche ou travaille ensemble. »

<sup>12</sup> Galaxie dont les oulipiens situent la provenance de manière assez floue du côté de la BnF.

<sup>13</sup> Son théâtre est d'ailleurs intégralement en ligne sur le site des éditions POL : <http://www.pol-editeur.com>.

Ian Monk, aussi traducteur, écrit en anglais et en français une poésie à la fois formaliste et crue, dont le chef-d'œuvre est *Plouk Town*. Il ne déteste pas choquer les « bourgeois » lors des Jeudis.

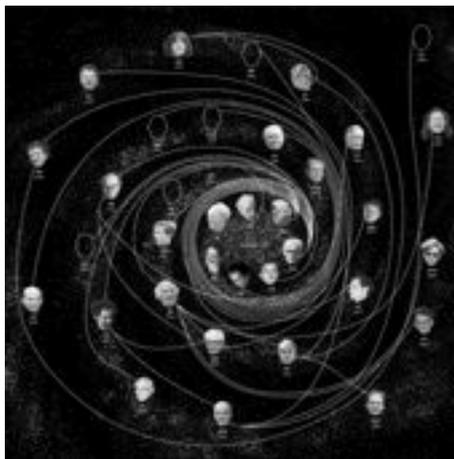
Olivier Salon a des activités multiples, de mathématicien il est devenu écrivain et comédien (mais aussi pianiste). C'est un conteur né qui sait jouer avec le public.

Frédéric Forte est avant tout poète et, bien qu'un de ses plus récents membres, un des plus fins connaisseurs de l'Oulipo. Ses lectures savent à la fois combiner exigence formelle et contact avec le public.

Michèle Audin est mathématicienne et écrit des ouvrages où se mêlent souvent mathématiques, histoire et littérature. Les textes qu'elle écrit pour les lectures sont fortement contraints et font la part belle à son goût pour la musique.

Et pour compléter ce portrait de groupe, voici le portrait d'atelier que dresse le petit dernier de l'Oulipo (non qu'il soit le dernier coopté mais parce qu'il est, de loin, le plus jeune), Daniel Levin Becker.

Bénabou is professorial and quick to correct errors; Jouet takes a sort of Zen approach to conducting the group and perks up only when a mistake opens up a new way of approaching the exercise. Monk is compassionate, but not a born teacher; Le Tellier feigns disinterest but is attentive and oddly masterful; Forte is almost too excited to explain a concept without getting sidetracked by all manner of auxiliary potentialities. I will gradually discover, over the next few years, that what these people are like as workshop leaders is virtually identical to what they're like as writers, as collaborators, as colleagues<sup>14</sup>.



---

<sup>14</sup> LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012, p. 94.

« Bénabou en bon professeur repère rapidement les fautes ; Jouet conduit le groupe dans une attitude proche du Zen et ne s'anime que quand une erreur ouvre de nouvelles perspectives d'approche de l'exercice. Monk est plein de compassion mais n'est pas un enseignant né ; Le Tellier tout en feignant le désintéret est attentif et admirablement talentueux ; Forte est si excité qu'il peine à expliquer un concept sans y inclure absolument toutes les potentialités annexes. Je découvrirai peu à peu, dans les années qui suivront, que ce que ces gens sont quand ils animent un atelier ne diffère pratiquement pas de ce qu'ils sont en tant qu'écrivains, collaborateurs et collègues. »

Enfin, je dresse une petite liste des oulipiens dont les noms apparaîtront dans ce travail : Noël Arnaud, Michèle Audin, Valérie Beaudouin, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, Paul Braffort, Italo Calvino, François Caradec, Luc Étienne, Frédéric Forte, Paul Fournel, Anne F. Garréta, Michelle Grangaud, Jacques Jouet, François Le Lionnais, Hervé Le Tellier, Étienne Lécroart, Jean Lescure, Daniel Levin Becker, Harry Mathews, Michèle Métail, Ian Monk, Oskar Pastior, Georges Perec, Raymond Queneau, Jean Queval, Pierre Rosensthiel, Jacques Roubaud, Olivier Salon, Albert-Marie Schmidt<sup>15</sup>.

### Où lire de l'Oulipo ?

L'Oulipo publie ses travaux dans les Bibliothèques Oulipiennes (abrégées en BO, et c'est en quelque sorte le bulletin officiel de l'Oulipo). Ce sont des fascicules auto-édités, dans des quantités très faibles : 150 exemplaires publics. Chaque BO présente une contrainte développée par un oulipien ou bien une série de textes du groupe. Elles sont le fruit des lectures mais aussi du travail oulipien non public. On les achète en contactant directement les oulipiens ou en venant aux Jeudis de la BnF. On les trouve peu à peu rassemblées d'abord chez Ramsay (puis Seghers) puis au Castor Astral, mais le rythme de production des BO s'accélère et la recollection prend du retard, et ne couvre pour l'instant que la moitié de la production.

Cependant, il existe aussi trois « bibles oulipiennes ». *La littérature potentielle*, parue en 1973, *L'atlas de littérature potentielle* qui date de 1981 (et leur *Abrégé*, en 2002) et puis la toute récente *Anthologie de l'Oulipo*, de 2009. On passe, avec cette dernière, d'une présentation de contraintes et de leurs exemples à une anthologie de textes poétiques (nous y reviendrons).

Dominique Moncond'huy a prêché la bonne parole avec ses *Pratiques oulipiennes*, livre passionnant, limpide, clair (et voilà que Mme de Cambremer revient nous dire au revoir, au moment de clore ce travail). Les textes oulipiens choisis par Michel Abécassis pour son spectacle *Pièces détachées* sont publiés sous le même titre dans la collection Mille et Une Nuits.

Enfin l'*Esthétique de l'Oulipo* d'Hervé Le Tellier allie exemples drolatiques, ton réjouissant et théorie littéraire. Les anglophones pourront aussi lire le très joli et fin portrait de l'Oulipo tracé par Daniel Levin Becker dans *Many subtle channels*.

---

<sup>15</sup> Albert-Marie Schmidt n'apparaissant pas dans la suite de ce travail, ce fut une raison supplémentaire de le faire figurer dans cette liste.

# Introduction

J'ai raté ma première rencontre avec l'Oulipo. À l'Arbre à Lettres, à Lille, pendant l'hiver 2005, j'étais venue écouter Jacques Roubaud. Il n'était pas là et je ne connaissais rien des quatre oulipiens présents (dont je ne sais toujours rien, n'ayant aucune idée de qui était là). Je regardais les livres et n'écoutais pas. Je fus repêchée par Robert Rapilly, qui me proposa de recevoir Jacques Jouet et Ian Monk dans mon lycée. J'ai donc découvert l'Oulipo en atelier, les ateliers qu'ils animèrent pour mes élèves, puis très vite les ateliers que je suivis auprès d'eux pendant une semaine à Bourges en juillet 2005. Ma fibre pédagogique fut d'abord touchée puis la littéraire : la théorie et la pratique s'étaient enfin réconciliées, ils me parlaient de littérature comme j'en rêvais, en la faisant. À Bourges, ils lurent aussi, à la fin des ateliers bien sûr et à chaque fin de journée, et je ris. Plus tard, je commençai à les lire.

J'avais rencontré des écrivains vivants et créant.

Tout cela changea un peu ma vie et je les suivis, les invitai, me lançant dans l'oulipophilie méthodique. C'est dire si je sais comment ces ateliers et ces lectures m'ont influencée.

Mais il s'agit ici d'inverser le regard habituellement porté sur les rencontres publiques entre écrivains et stagiaires-potentielles lectrices. Ce ne sont pas ces dernières que nous considérerons mais les premiers, répondant ainsi au souhait de Jean Foucault. Dans ses « Premières propositions pour une limitation du champ de recherche<sup>16</sup> », lors d'une journée d'études consacrée aux ateliers d'écriture à Lomé, celui-ci dégagait en effet cette piste de recherche.

Le passage d'un écrivain en atelier est en principe lié à la démarche profonde du créateur et cela conforte l'intérêt qu'il y aurait à mener une étude sur la relation entre les ateliers d'écriture et l'œuvre des écrivains. Il s'agirait de dégager quelques pistes sur l'influence des ateliers sur leur œuvre : comme Émile Zola montait sur la locomotive ou descendait dans la mine, certains auteurs iraient au contact de la population en animant des ateliers d'écriture. Cette influence ne semble pas avoir été analysée.

---

<sup>16</sup> *Ateliers d'écriture : journée d'étude de Lomé, Togo, novembre 2005*, sous la direction de Jean Foucault, Paris : l'Harmattan, DL 2007, p. 24.

Et il interrogeait quelques lignes plus bas ce lien de principe entre l'animation d'un atelier et la démarche de création, dans un paragraphe intitulé « Rapport entre l'écriture personnelle et la pratique d'atelier » .

Quelques intervenants écrivains ont relevé que dans les colloques, journées d'échanges et séminaires professionnels, la démarche d'écriture présentée comme reflétant le processus des pratiques dans les ateliers, correspond rarement à ce qu'est leur propre pratique inventive d'écriture.

Est-ce l'effet pédagogique incontournable ? N'est-ce pas aussi la conséquence des manières d'en parler, d'évoquer des parcours-types ?

À l'inverse, Anne Roche, professeur à l'Université de Provence, voyait un danger possible pour l'écrivain dans l'animation d'atelier : « L'écriture de l'autre ne risque-t-elle pas de contaminer la mienne, voire de la phagocytter<sup>17</sup> ? »

Ces questions se posent de manière d'autant plus forte pour les écrivains de l'Oulipo, un groupe au fonctionnement original et qui pratique de manière intensive ateliers et lectures publiques. Le terme même d'atelier d'écriture, d'abord rejeté par les oulipiens au profit de « stage de création », est maintenant souvent associé, de manière plus ou moins caricaturale, à l'Oulipo. Les propositions et positions du groupe y sont souvent vues de manière simplifiée et lissée, comme de purs jeux, des recettes mécaniquement applicables. Or, voyant les oulipiens animer, je constatais entre eux de grandes divergences dans la manière de pratiquer les ateliers et ceux-ci me semblaient résonner, selon l'hypothèse de Jean Foucault, non seulement avec les réflexions de l'Oulipo mais aussi avec les réflexions personnelles de chacun de ses membres, bien loin d'une mécanique. Il me semble que les façons dont les oulipiens s'emparent des ateliers et des lectures sont extrêmement diverses malgré l'image habituelle unifiée du groupe qui est véhiculée.

De plus ces pratiques semblent s'insérer en quelque sorte dans le projet même du groupe considéré comme un atelier d'exploration. Le but de ce travail sera donc de vérifier si cette adéquation entre les principes du groupe et les pratiques d'ateliers et de lectures existe réellement et si elles occupent réellement une place dans le processus de création des auteurs du groupe.

*Lire en public, faire écrire en atelier, même combat ?*

Pourquoi lier l'étude de la pratique d'ateliers et les lectures dans une même étude ? Les deux activités semblent en effet mettre l'auteur dans des postures bien différentes. Cependant

---

<sup>17</sup> Roche Anne, « Ouverture des Rencontres », *Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture: interventions et actes*, Aix-en-Provence, février 1993, Paris: Retz, 1994, p. 11.

les deux me semblent comporter plus de points communs que de différences. D'une part les deux activités apparaissent quasiment concomitamment dans la deuxième moitié des années soixante-dix. Elles correspondent au moment où l'Oulipo semble capable de dévoiler certaines des idées auxquelles il est parvenu. Les deux activités correspondent au passage très fort d'un ésotérisme, celui de la société secrète, à l'exotérisme d'un groupe qui a pour volonté d'essaimer. Les deux sont un moment fort du travail du groupe (mise en commun des idées, élaboration d'un programme) et me semblent pouvoir fonctionner comme un stimulant pour l'écriture de textes, pour la production de contraintes. C'est aussi un moment de rencontre avec le public et de publication orale. Les deux activités cohabitent souvent lors d'un même événement, une même invitation, comme les semaines d'écritures organisées à Bourges ou à Pirou.

J'ai été heureuse, par ce travail, de prendre le temps d'observer et d'analyser ce à quoi j'assistais depuis longtemps. Bien qu'ayant plongé avec bonheur dans les archives de l'Oulipo, je développerai un travail d'analyse sur de l'extrêmement contemporain, en m'appuyant notamment sur les entretiens que m'ont accordés les oulipiens. Il m'a semblé que cet angle d'approche permettait de mieux comprendre à la fois la démarche oulipienne et la démarche créatrice de chacun de ses membres.

Il s'agira dans un premier temps de cerner ce que le rapport à la lectrice, induit par les activités publiques, change ou renforce dans l'écriture oulipienne.

Puis nous interrogerons la frontière poreuse et difficile à appréhender qui séparerait les exercices de l'œuvre, en nous interrogeant sur la spécificité de l'auteur oulipien : créateur de contraintes et écrivain.

Enfin nous traiterons dans deux parties séparées les effets plus spécifiques des lectures puis des ateliers.

## A. Au plus près de la lectrice

Même si, dans une incantation au diable<sup>18</sup>, le jeudi 14 mars 2002, Hervé Le Tellier s’amuse à présenter, en chœur avec ses camarades, les lectures publiques comme le « supplice » des oulipiens, l’impression générale donnée par ces lectures est, je ne dirais pas la jubilation (car certain oulipien déteste ce mot), mais peut-être la joie. Cette joie semble inhérente au projet oulipien comme le montre déjà en 1973 le sous-titre de *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations*<sup>19</sup>), l’association des trois termes soulignant le refus d’une création et d’un créateur uniques, le potentiel de la réécriture, et l’association de ce travail avec le plaisir. Car c’est bien le plaisir qui me semble être le principe premier qui guide les oulipiens dans leurs activités publiques comme dans leur écriture ou dans leur travail de groupe.

Dans sa récusation du phantasme de l’inspiration romantique et de la muse visiteuse, l’Oulipo englobe le mythe de l’écrivain maudit et souffreteux. Nul masochisme dans la contrainte. Des contraintes posées par les lectures et les ateliers, l’oulipien s’empare à sa guise.

À moi dès lors de vous faire partager ce plaisir et cet intérêt particuliers que les ateliers et les lectures recèlent pour chaque oulipien.

Beaucoup des pistes de notre travail se retrouvent dans les propos de Jacques Jouet au chapitre XV de l’entretien qui clôt le livre de Marc Lapprand, *L’œuvre ronde*, chapitre justement intitulé « Le plaisir, enfin ».

Toutes les situations d’écriture ménagent des moments très agréables. Je les recherche, car je déteste m’ennuyer au travail ! Je ne tire aucune gloire de la difficulté, pas de complaisance à la souffrance. J’aime les lectures publiques de l’Oulipo parce qu’il y a un esprit d’équipe ainsi qu’un contact fort avec le public, toutes choses qui n’existent guère par le livre de librairie. [...] Je suis très sensible aux réactions des lecteurs. C’est le moment où le métier fonctionne. C’est à la fois un plaisir d’artisan et de concepteur. Inventer une forme, c’est de l’ordre du concept et de l’artisanat, également<sup>20</sup>.

On y retrouve des notions cardinales : plaisir, travail en groupe, contact avec la lectrice, réflexion sur un métier par l’association de la théorie et de la pratique, de l’abstrait et du concret.

---

<sup>18</sup> *Diabla !*, La bibliothèque oulipienne, numéro 666, Paris: OULIPO, 2004.

<sup>19</sup> OULIPO, *La littérature potentielle: créations, re-créations, récréations*, Collection Idées, Paris: Gallimard, 1973.

<sup>20</sup> LAPPRAND Marc, *L’Œuvre ronde : Essai sur Jacques Jouet*, Lambert-Lucas, 2007, p. 181.

C'est aussi un principe de plaisir qui guide ce travail de réflexion. Lectrice, stagiaire de l'Oulipo, je commencerai par ce qui m'a le plus marquée lors de ma découverte des oulipiens : leur capacité justement à établir ce contact avec leurs auditeurs, leurs stagiaires.

Nous verrons donc ici la place prise par la lectrice dans le travail d'écriture des oulipiens, d'abord dans leur volonté d'être lus, d'être lus de manière active et par une lectrice informée, ensuite par les écrits spécifiques que les dimensions orale, spectaculaire et même humoristique de ces rencontres induisent.

## A. 1.

### Écrire pour être lu

Un public d'une douzaine de personnes pour les ateliers, de trois cents pour les lectures de la BnF. C'est beaucoup et c'est bien peu.

Pour Jacques Roubaud, cependant, cet auditoire est cohérent avec le lectorat réel d'un poète : « Le lectorat idéal d'un poète c'est à peu près quantitativement ceux à qui il pourrait s'adresser directement, en faisant des lectures. Ça dépasse guère mille. En soi, c'est pas mal<sup>21</sup>. »

Jacques Jouet, pour sa part, affirme connaître quasiment toutes ses lectrices. S'il s'agit pour lui d'écrire « pour être lu<sup>22</sup> », la quantité de lectrices importe peu. Ce qui importe c'est la qualité de lecture qu'il va rencontrer.

La communication, dans la mesure où elle est massive, c'est vrai qu'elle ne m'intéresse pas. Dans ce que je lis des critiques sur *Navet...*, ou ce qu'on m'en dit, le fait d'écrire un poème tous les jours est souvent cité comme scandaleux, pas sérieux, parce que ça ne peut pas être bon tous les jours, parce qu'il faut faire un choix. De même, écrire des poèmes qui ne sont adressés qu'à une seule personne n'est pas très bien vu du point de vue de l'exigence de communication. C'est pourtant quelque chose qui m'intéresse. J'ai en projet un livre exclusivement composé de poèmes adressés<sup>23</sup>.

Jacques Jouet a réalisé ce projet de poèmes adressés, envoyés chaque jour à une personne différente de sa connaissance. Il le reprend en ce moment, à l'aide de l'annuaire de l'Ain. Chaque jour, il se saisit, dans l'ordre alphabétique, du nom et de l'adresse d'un des habitants de ce département pour lui adresser un poème. Comble de modestie et d'ambition que ce projet ! Voici, pour s'en faire une idée, l'état d'avancement au 26 juin 2013.

---

<sup>21</sup> *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud*, film de Pascale Bouhénic, Avidia / Centre Georges Pompidou, 1995.

<sup>22</sup> JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal], cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », lors du Colloque *Jacques Jouet, Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître].

<sup>23</sup> JOUET Jacques, Entretien avec Xavier Person, « Peint à l'encre quotidienne », *Matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, p. 44-45.



Cette façon de s'adresser à un lectorat particulier en faisant fi de « l'exigence de communication » actuelle, de la diffusion au plus grand nombre, qui ne lirait certainement pas, me semble s'exercer avec bonheur dans les lectures et les ateliers, qui instaurent une véritable relation de personne à personne.

Dans *Cantates de proximité*, Jacques Jouet réalise aussi des poèmes portraits, par exemple auprès des ouvriers en lutte de la filature d'Hellemmes, à Lille. Quelle meilleure façon d'amener quelqu'un à lire de la poésie que d'en faire l'objet de celle-ci ? Et cette écriture a été reproduite en atelier en formalisant le poème portrait pour l'atelier. Les stagiaires, et Jacques Jouet avec eux, s'installent par deux, face à face pour une observation silencieuse de vingt minutes, suivie de l'écriture d'un texte où chaque vers, de longueur variable commencera par un démarreur : je vois, je pense, je suis sûr... Puis vient le moment de la lecture, plus délicat que d'habitude tant il est difficile de révéler le regard qu'on a porté sur l'autre. La lectrice à venir devient l'objet du texte, l'objet du texte devient la lectrice. Jacques Jouet n'a pas publié ces poèmes portraits d'atelier pour l'instant. Mais ils ont certainement déjà reçu, dans la lecture d'atelier, la publication voulue, cherchée, choisie (pour reprendre ici la règle des trois adjectifs de Mme de Cambremer. Si vous voulez faire plus ample connaissance avec elle, Olivier Salon vous la présente dans les annexes<sup>24</sup>).

Cette façon de faire de la lectrice l'objet du texte est une des façons de l'inclure dans ses préoccupations d'écrivain, préoccupation qui n'est pas nouvelle pour l'Oulipo, fils de Queneau.

---

<sup>24</sup> Cf. « Un exemple de complicité érudite », [Annexes p.114](#)

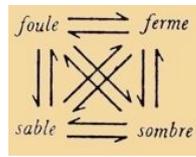
## A. 2.

## Écrire avec la lectrice

La disposition de cet atelier de poème portrait (et plus généralement celle des ateliers et des lectures) réalise ce que Charles Nodier demandait : « Il faut deux choses essentielles à la poésie, le poète qui croit ce qu'il dit, et l'auditeur qui croit le poète. Cette rencontre est devenue fort rare et la poésie aussi. »

C'est Jean Lescure qui le cite dans son *Petit meccano poétique n°00*<sup>25</sup>. On est en 1966 et les préoccupations oulipiennes de Jean Lescure (qui ne sera d'ailleurs jamais partisan ni des lectures ni des ateliers) le poussent à écrire avec sa lectrice. Celle-ci est invitée à se faire auteur dans les *Poèmes carrés* qui suivent le *Petit meccano poétique*. Celui-ci est là pour en expliquer la genèse : « C'est pour remédier à cette raréfaction que j'ai imaginé de combiner ce couple en une seule personne. La poésie demande que son lecteur y agisse et n'en laisse pas les ingrédients couler en lui comme un sirop. »

Le principe des poèmes carrés\* est très beau : choisissez quatre mots polysémiques à souhait, écrivez quatre vers faisant tourner ces mots, proposez à la lectrice de continuer.



À foule qui se ferme sable sombre  
 Au sable ferme la foule sombre  
 Sombre, ferme, foule le sable  
 Foule ferme où sombre du sable...

Des années avant le développement des lectures et des ateliers, la préoccupation de la lectrice est déjà au cœur du travail oulipien. Certes cet appel à une lectrice active semble naturel pour les écritures à contraintes, si l'on en croit Christelle Reggiani : « c'est probablement la force des écritures contraintes que de faire du procès même de l'écriture l'un des enjeux de la lecture<sup>26</sup>. » C'est aussi un des enjeux de l'esthétique de la complicité telle que développée par Hervé Le Tellier dans son *Esthétique de l'Oulipo* et déjà formulée comme « la double conscience du partage du plaisir et du plaisir du partage<sup>27</sup>. » Jean Lescure creuse donc

<sup>25</sup> LESCURE Jean, *Drailles suivies du Petit Meccano poétique*, Paris : Gallimard, 1968, p. 276.

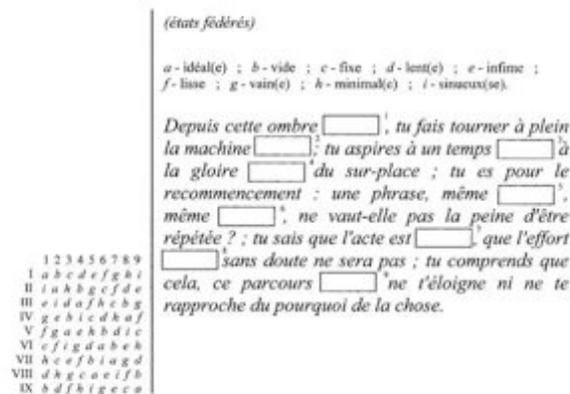
<sup>26</sup> REGGIANI Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont : Éd. Interuniversitaires, 1999, p. 13.

<sup>27</sup> LE TELLIER Hervé, « J'écris sous la contrainte », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.

une veine oulipienne en faisant de sa lectrice un « membre du pôle auctorial<sup>28</sup> » avec ses *Poèmes carrés*.

C'est ce qu'explique plus loin Christelle Reggiani, inscrivant cette tentative dans la lignée des ateliers à venir : « Il y a aussi d'autre part, toute une entreprise de conversion du lecteur en un poète à part entière : d'autres « exercices » de l'*Atlas de littérature potentielle* proposent au lecteur de produire à son tour un texte contraint, et l'on sait que les membres de l'Oulipo ont, selon ce même principe, animé des ateliers d'écriture<sup>29</sup>. »

Il ne s'agit pas ici de revenir sur des œuvres emblématiques, des œuvres dont vous êtes l'auteur plus que des *Livres dont vous êtes le héros*, telles que le *Conte à votre façon*<sup>30</sup> de Raymond Queneau ou ses *Cent mille milliards de poèmes*, ou bien encore des poèmes moins connus comme celui de Frédéric Forte à la p. 84 d'*Opéras-minute* où la lectrice est invitée à remplir les blancs du poème par des mots et selon des permutations suggérées.



Mais alors que nous interrogeons l'influence sur le groupe de ce contact avec le public, nous ne pouvons faire l'économie d'un constat sur la prise en compte de la lectrice dans le travail de l'Oulipo ou de ses auteurs avant même ces activités publiques.

C'est un problème auquel nous serons souvent confrontés, celui de l'œuf ou de la poule. Les activités publiques et ce qu'elles génèrent sont-elles le fruit des préoccupations des oulipiens ou bien est-ce l'inverse ? Si la seconde solution nous apparaîtrait idéale pour notre sujet, il nous faudra bien nous rendre à l'évidence que les deux se renforcent, se tricotent, s'entrecroisent.

<sup>28</sup> REGGIANI Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont : Éd. Interuniversitaires, 1999.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>30</sup> OULIPO, *La littérature potentielle: créations, re-créations, récréations*, Collection Idées, Paris: Gallimard, 1973, p. 273.

Ainsi c'est dès le début de son journal, en 1971, que Jacques Jouet écrivait : « Écrire quoi, nous verrons. Nous, car c'est pour être lu<sup>31</sup>. » Paul Fournel affirme : « Je me suppose toujours un lecteur, ou plutôt des lectrices. C'est un de mes moteurs d'écriture. Je parle, j'écris à quelqu'un<sup>32</sup>. » Mais il complète et nuance : « Globalement les stages et les lectures nous auront rapprochés du lecteur. Ils lui ont donné un visage. Peu d'écrivains peuvent dire cela. »

Si la préoccupation de la lectrice a toujours été importante pour les oulipiens, stages et lectures leur ont certainement donné l'occasion de nouveaux développements.

Et pour essayer de démêler ce qu'il en est, nous nous attacherons à des exemples précis, car si « la poésie est un art essentiellement concret<sup>33</sup> », l'essai ne le sera pas moins.

### A. 3.

## Former la lectrice

Ce qui apparaît comme une piste certaine, avérée par les exemples et les analyses, est la dimension de formation de la lectrice que prennent les ateliers et les lectures.

Jacques Jouet le présentait comme un des vingt-et-un principes de l'atelier dès 1983 : « 20- L'atelier d'écriture peut contribuer à former des lecteurs ou des enseignants de l'écriture (passage obligé, dans cette perspective, par la pratique<sup>34</sup>). » Paul Fournel le réaffirme en 2011 dans l'entretien qu'il m'a accordé : « C'est aussi un lieu où nous nous créons un lectorat fidèle, assidu et charmant. C'est très agréable. Et on voit bien comment ces ateliers forment des lecteurs oulipiens. »

On peut donc parler d'une constante que Jacques Jouet présente de manière plus détaillée dans sa communication indirecte au colloque de Cerisy consacré aux ateliers d'écriture en juillet 2011 : « Aider, encore, les lecteurs oulipophiles et oulipomorphes à se constituer en lectorat qui serait capable à la fois de dépasser l'antiformalisme ambiant dominant, et d'autre part de ne pas camper sempiternellement sur un ludisme élégant, asémantique, désengagé<sup>35</sup>. » Il s'agit donc d'apprendre au lecteur à ne pas considérer la forme comme l'ennemi du fond : l'atelier, la pratique semble alors en effet le meilleur endroit pour

---

<sup>31</sup> JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, vol. 1, p. 1, [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal], cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », *op.cit.*

<sup>32</sup> Entretien avec Paul Fournel, p. 142-148.

<sup>33</sup> Comme le dit Jacques Jouet, cité par Dominique Moncond'huy, « Jacques Jouet, une singulière attention au monde », Colloque *Jacques Jouet, Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître].

<sup>34</sup> JOUET Jacques, « 21 principes d'importance à peu près égale gouvernant l'atelier d'écriture », *Trousse-Livres* n°44, novembre 1983.

<sup>35</sup> JOUET Jacques, « Ruminations de l'atelier oulipien », communication au Colloque « Ateliers d'écriture littéraire », du 15 au 22 juillet 2011 à Cerisy la Salle, direction Daniel BILOUS, Claudette ORIOL-BOYER.

que le participant voie comment il peut plier sa pensée à la forme ou la forme à sa pensée et l'amener alors à cette forme « la corde la plus tendue du sens », expression de Francis Ponge détournée par Jacques Jouet<sup>36</sup>.

Les oulipiens parlent ici des ateliers mais cette dimension me semble également remplie par les rendez-vous mensuels des Jeudis ainsi que par certaines lectures décentralisées. Ce travail de présentation qui ne rechigne ni au spectaculaire, ni à la gaudriole, ni à la gravité, me semble propre à propager la bonne nouvelle et à former la lectrice par imprégnation et sympathie.

Mais en quoi cet aspect, qui semble purement ressortir du pédagogique, influence-t-il l'écriture des oulipiens ? Cette formation tend à rien moins qu'à la consolider, lui donner ce dont elle dépend : ce lecteur qui croit en elle, que Nodier appelait de ses vœux pour la poésie. Elle autorise l'exploration de nouvelles pistes, de nouvelles formes sans que l'oulipien ait l'impression de se hasarder sur un chemin solitaire et incompris. L'oulipien s'assure qu'il pourra « être lu ».

Cela me semble aussi élargir ce que représente le métier d'écrivain. L'oulipien fait œuvre non seulement par l'invention de contraintes, par ses textes publiés mais aussi par cette mise en jeu publique, ce dévoilement du travail de l'écriture. Son métier est d'écrire, d'écrire au plus proche de sa lectrice, dans « une forme de militantisme du littéraire pur et dur, de l'affirmation de la poésie comme activité prioritaire, essentielle, et pas seulement pour les poètes... », comme l'affirme Jacques Jouet qui poursuit : « Dans tout atelier, même à visée théâtrale ou romanesque, je passe toujours par la poésie<sup>37</sup>. »

#### A. 4.

### La lectrice en chair et en os

Cette lectrice idéale, inscrite en creux dans le texte, les moments de rencontre que sont les ateliers et les lectures lui donnent corps et lui donnent plus spécifiquement deux oreilles pour entendre, deux yeux pour voir le spectacle et des dents qu'elle découvre pour rire aux textes proposés.

---

<sup>36</sup> La remarque originale de Ponge concernait le classicisme, « la corde la plus tendue du baroque » dans *Pour un Malherbe*, Paris: Gallimard, 1965.

<sup>37</sup> JOUET Jacques, « Ruminations de l'atelier oulipien », *op. cit.*

Paul Fournel voit dans les lectures « des occasions de créations qui répondent à des logiques orales et spectaculaires sensiblement différentes de celles de l'écrit<sup>38</sup>. » Quelles sont ces « logiques » évoquées ? Nous essaierons de montrer quelles sont les formes apparues pour les lectures et comment certaines de ces formes s'en trouvent transformées.

#### A. 4. 1. La dimension orale : Écrire pour une auditrice

Si la dimension orale semble évidente à aborder quand on parle des lectures, elle ne l'est pas moins pour les ateliers. Comme le dit Paul Fournel: « Dans mon esprit, les stages et les lectures sont indissociables. D'une part les stagiaires doivent faire une publication orale de leurs productions. Nous aussi, on doit lire nos essais, qui peuvent marcher plus ou moins bien<sup>39</sup>. »

Cette démarche motrice des lectures (en lecture publique ou en atelier donc) apparaît évidente pour l'écriture d'Ian Monk. Celui-ci raconte avoir appris le français aussi bien par une lecture attentive de grammaires (*Le Bon Usage* notamment) et de littérature que par la pratique assidue des cafés. Cette double formation l'a convaincu que la dimension orale était sous-exploitée en France. Pour lui, les Jeudis furent un défi paniquant mais qui lui ouvrit de nouvelles pistes<sup>40</sup>.

Je me suis trouvé dans une situation où je réfléchissais aux problèmes formels de la poésie française: comment forger de nouvelles formes qui marcheraient à l'oral ? Pourquoi la poésie était-elle si peu lue ou écoutée en France ? Ce genre de lecture ne serait-il pas l'occasion de donner un coup de fouet au vers ? Car il me semblait que la poésie, dans le sens le plus large du terme, pourrait être une parfaite contribution à ce contexte précis : c'est-à-dire où on a besoin d'être assez court, percutant et drôle ou choquant ou émouvant... Mais j'aurais donc besoin d'une poésie percutante, drôle, choquante, etc<sup>41</sup>.

*Plouk-Town*, son œuvre majeure, extrêmement contrainte, recèle aussi une transcription très intéressante de l'oral entendu dans son quartier lillois de Fives, travaillant à la fois sur les voix, les expressions purement orales, et sans jamais les soutenir par la ponctuation.

---

<sup>38</sup> FOURNEL, Paul, « Quarante-cinq ans d'Oulipo », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p.7.

<sup>39</sup> Entretien avec Paul Fournel, p. 142-148.

<sup>40</sup> cf. aussi C. 1. 4. Les anglophones, p. 83.

<sup>41</sup> MONK Ian, « Comment un Anglais qui avait abandonné la poésie est devenu un poète français », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 40.

il dit dis c'est bon le champ  
elle dit bois un coup le chien chien  
il regard pas fixe son verre ses huîtres  
elle dit regarde comme il aime ça hein  
il demande l'addition paie avec sa carte  
elle fait semblant de chercher de la monnaie  
il veut prendre un dernier verre en rentrant  
elle aussi oui comme d'hab bien sûr<sup>42</sup>

Le travail qu'il mène avec un groupe de rock me semble aussi aller dans ce sens : la récitation qu'il y fait de ses textes, en musique, souligne le rythme de ceux-ci et l'intérêt pour le phrasé.

Chez Ian Monk, donc, le mouvement est clair : les Jeudis de l'Oulipo lui permettent de pousser son intérêt pour l'oralité, d'aller même vers une dimension spectaculaire avec son groupe de rock. Pour d'autres oulipiens cependant, la dynamique est moins évidente.

### *L'auf ou la poule ?*

« Soucieux de mettre en valeur la dimension orale de ses productions, l'Oulipo a très tôt pris l'habitude de rencontrer ses lecteurs au cours de séances de lecture publique<sup>43</sup>. » Ainsi s'exprime Marcel Bénabou en 2005. La dimension orale est ici présentée comme pré-existante : est-ce vrai ?

On ne peut nier que, dès les origines, l'Oulipo s'intéresse à l'oralité. Est-il besoin de rappeler l'intérêt quenellien pour le langage oral ? Deux exemples oulipiens en témoignent : Jacques Bens, dès mars 1967, aurait souhaité développer des contraintes inspirées de la forme musicale des cantates. Dans le feuillet découvert à l'Arsenal, il réfléchit à un genre vocal « qui perde son sens à être lu des yeux, pis qui soit peut-être illisible – comme la musique<sup>44</sup> ». Luc Étienne réalise, lui, de magnifiques palindromes phoniques\* sur bandes magnétiques<sup>45</sup> qu'il présente dans son courrier de 1981 pour l'édition de *l'Atlas de la Littérature Potentielle*.

C'est à la même époque que Jacques Roubaud publie *Dors*, « l'expérience d'oralité la plus concertée chez Roubaud<sup>46</sup> » selon Abigail Lang. On est donc au tout début de l'ouverture

---

<sup>42</sup> MONK Ian, *Plouk Town*, Paris : Cambourakis, 2007, p. 62.

<sup>43</sup> BÉNABOU, Marcel, « Manifestations oulipiennes », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 11.

<sup>44</sup> Dossier intitulé « Un débat PB/JB/J.D. », contenant un document dact. reportant le résultat des séances de travail de ces trois membres, P. Braffort, J. Bens, et J. Duchateau entre 1966 et 1967. (6 f.) [Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal].

<sup>45</sup> Lettres aut. de L. Etienne à P. Fournel du 12 juin 1981, du 13 juin 1981 et du 11 juillet 1981. Epreuves aut. et dact. (avec ajouts aut. de L. Etienne et de P. Fournel) de la contribution de Luc Etienne à *l'Atlas de Littérature Potentielle*. (p. 224-226) (11 f.) [Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal]

<sup>46</sup> Lang Abigail, « Oulipo et oralité », *Oulipo@50, Formules n°16*, New Orleans/LOUI : Presses universitaires du Nouveau Monde, 2012, p. 56. Dans le même recueil de Jacques Roubaud, on trouve toute une réflexion sur les variations possibles du poème dans la voix (cf. C. 2. 3 De la publication orale à la publication, p. 93).

au public de l'Oulipo et cette ouverture ne semble pas au premier abord le moteur du travail oral de Jacques Roubaud, puisqu'il déclare avoir, dans les années soixante-dix, « beaucoup lu la poésie qui se faisait aux États-Unis, en partie à cause de son aspect oral<sup>47</sup> », lui qui regrettait que l'immédiat après-guerre ait fait disparaître les situations de lectures publiques et affaibli la dimension orale de la poésie. Car, pour lui, cette dimension se rattache à une tradition littéraire dans laquelle l'Oulipo s'inscrit, puisqu'il s'agit pour le groupe d'examiner la littérature passée « avec des yeux neufs en la situant « du point de vue de la contrainte<sup>48</sup> », la littérature oulipienne étant « une **littérature traditionnelle d'après les traditions** (d'où vient, en particulier pour les textes poétiques ou proches du conte, de la fable, la grande parenté qu'elle entretient avec la poésie orale, traditionnelle ou contemporaine<sup>49</sup>). » Cette tradition orale dans laquelle s'inscrit le groupe est bien sûr particulièrement forte chez les troubadours dans la lignée desquels Jacques Roubaud s'inscrit<sup>50</sup>. Mais, s'il me semblait clair que la préoccupation d'oralité précédait, chez Jacques Roubaud, sa pratique dans les lectures, c'est lui-même qui soulève le problème de l'œuf et de la poule.

CS - La dimension orale, vous y étiez de toute façon sensible ?

JR – Oui, mais dans quelle mesure ne vient-elle pas de là ? Elle a toujours existé certes mais elle s'est considérablement renforcée avec le passage à l'oral de l'Oulipo, dès qu'on a commencé à faire des lectures publiques, c'est-à-dire en 1978. Il y a plus de trente ans. Les vingt premières années de l'Oulipo étaient centrées sur le travail sur la page<sup>51</sup>.

C'est finalement la constatation que fait aussi un observateur extérieur, Pierre Assouline : « L'esprit qui anime l'OuLiPo n'a pas changé, à ceci près que sa dimension orale (lecture en public -le jeudi à la BnF, mise en théâtre- on se souvient avec jubilation de leurs Pièces détachées) s'est développée<sup>52</sup>. »

Nous verrons en effet que des formes spécifiques sont nées par les lectures ou bien ont révélé pendant celles-ci une puissance insoupçonnée.

---

<sup>47</sup> ROUBAUD Jacques, avec Jean-François Puff, *Jacques Roubaud: rencontre avec Jean-François Puff*, Collection Les singuliers, Paris: Argol, 2008, p. 57-58.

<sup>48</sup> ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera, ménage*, Paris: Stock, 1995, p. 206.

<sup>49</sup> *ibid.*

<sup>50</sup> *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, *op. cit.*, p. 17. cité sur <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3343#ftn92>.

<sup>51</sup> Entretien avec Jacques Roubaud p. 130-136.

<sup>52</sup> Assouline Pierre, La République des livres, blog Le Monde [en ligne]. Disponible sur internet : <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/12/23/ce-que-loulipo-deja-quinaqua-genera/> [consulté le 24 août 2013].

*Baobabs et Cie : une oralité pure ?*

Le baobab\* est LA forme la plus emblématique des lectures, il a été cité à chacun des entretiens des oulipiens. Le baobab est un texte saturé de deux sons, homophoniques de deux termes opposés. Le premier texte proposé, en 1996 (c'est-à-dire au tout début des Jeudis) par Jacques Roubaud opposait ainsi [ba] et [o], « bas » et « haut », d'où l'intitulé général de baobab. La contrainte est encore durcie par le fait que « chaque occurrence de la syllabe o doit être accompagnée d'une occurrence de la syllabe ba ayant le même contexte (à gauche ou à droite, ou de part et d'autre)<sup>53</sup> ». Le texte « est destiné, en principe, à une lecture à trois voix, qui se répartissent les syllabes<sup>54</sup> » et selon les tonalités choisies par les lecteurs, l'effet peut être saisissant voire drolatique.

Est-il possible de rendre cette forme à l'écrit ? C'est difficile et le choix de présenter<sup>55</sup> les syllabes opposées en exposant ou en indice semble un pis-aller.

MAIS ÉCOUTEZ !

Ils sont venus là-haut là-bas

Se mettre au chaud après leur bachot

Passés les oaux derrière les baureaux

Hoanis et banis, mais pourquoi ?

À cause d'une bagarre dans le haut Gard ou dans le Hoggar ?

D'une bastonnade à l'hosto ?

(Fallait-il donc que de l'Au nis on les bannisse)

Daniel Levin Becker y voit, avec raison, « l'un des premiers exemples d'exercice oulipien conçu pour une auditrice plutôt que pour une lectrice<sup>56</sup>. »

D'autres textes furent écrits sur ce modèle dans un effet de série propre aux lectures et sur lequel nous reviendrons<sup>57</sup>, Olivier Salon notamment rédige pour la lecture du Jeudi 10 mai 2001, « La pluie et le beau temps », « Un arrosoir des danaïdes<sup>58</sup> » où les sons lic, lac, loc reviennent précédés de toutes consonnes claquant suffisamment. Le texte sera repris pour une

<sup>53</sup> Roubaud Jacques, « Baobab-définition », Oulipo, [en ligne]. Disponible sur internet : <http://www.ouliipo.net/contraintes/docs/baobab> [consulté le 24 août 2013].

<sup>54</sup> *ibid.*

<sup>55</sup> *O baobab*, La bibliothèque oulipienne, 98, Paris: OULIPO, 1999.

<sup>56</sup> LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012, chapitre « Reading out loud », p. 56.

<sup>57</sup> cf. B. 3. 5. Rebondir p. 67.

lecture à Pirou en juillet 2008, trouvant certainement une de ses plus belles publications, car elle se fit en plein air, et sous la pluie.

Mais y a-t-il d'autres exemples derrière cet archétype du texte purement « oral » ?

Ils ne me semblent pas si nombreux. J'y classerais cependant les poèmes grand singe<sup>59</sup> de Jacques Jouet qui utilisent le langage imaginaire inventé par Edgar Rice Burroughs dans ses *Tarzan*. Ses poèmes gagnent beaucoup à l'oralisation qui fait vivre cette langue imaginaire et lui donne corps. De même les vers turcs\* qui permettent, en se privant des labiales et labio-dentales, de prononcer un texte sans bouger les lèvres, ne semblent pas avoir d'intérêt réel hors de leur production orale<sup>60</sup>.

Le travail sur les homophonies\* me semble aussi prendre place dans cette dynamique, ainsi des réécritures par Hervé Le Tellier du « Notre Père » ou plus récemment de l'Internationale (en octobre 2011 pour la lecture « Ô les chœurs ») en n'utilisant que les noms des stations du métro parisien.

Et quand Hervé Le Tellier donne à lire l'exemple ci-dessous dans la revue de la BnF consacrée à l'Oulipo<sup>61</sup>, c'est dans la rubrique « Oralité » de son intervention.

Notre Auber  
Notre Auber qui êtes Jussieu  
Que Simplon soit Parmentier  
Que Ta Volontaires soit Place des Fêtes  
Que Ton Rennes arrive  
Sur Voltaire comme Courcelles  
Donne-nous Galliéni notre Havre-Caumartin  
Et ne nous soumetts pas à la Convention  
Cambronne-nous nos Défense  
Comme nous Odéon à ceux qui nous ont Maraîchers  
Délivre-nous des Halles,  
Miromesnil.[...]

Et il fait suivre le texte de cette remarque « L'Oulipo donne depuis quelques années un spectacle libre et gratuit [...] et ce texte a été écrit dans cette intention. » Le terme de « spectacle » peut étonner, car les Jeudis sont plus volontiers désignés comme des lectures, mais c'est bien d'une logique spectaculaire qu'il s'agit.

---

<sup>58</sup> OULIPO, *Anthologie de l'OuLiPo*, ed. by Marcel Bénabou and Paul Fournel, Collection Poésie, Paris: Gallimard, 2009, p. 773-775.

<sup>59</sup> *Le chant d'amour grand-singe: un corpus lyrique méconnu*, La bibliothèque oulipienne, 62, Paris: Oulipo, 1993.

<sup>60</sup> On peut d'ailleurs constater que les poèmes grand singe de Jacques Jouet ont été édités en bibliothèque oulipienne alors qu'il n'en est rien pour les vers turcs (seulement retranscrits dans l'édition des textes du spectacle *Pièces détachées*).

<sup>61</sup> LE TELLIER Hervé, « J'écris sous la contrainte », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.

#### A. 4. 2. Une écriture spectaculaire : le texte mis en scène

Les baobabs\* impliquent un partage des rôles, Jacques Jouet interprète quelquefois ses poèmes en compagnie d'Hervé Le Tellier déguisé en grand singe, les vers turcs\* font partie des textes repris dans les spectacles créés autour de l'Oulipo, comme *Pièces détachées* ou *Chant'ouliipo*.

Certaines autres participations de Jacques Roubaud aux Jeudis me semblent aussi aller dans ce sens. Ainsi « Beueuz eudeurmeu », traduction nordique du « Booz endormi » de Hugo, où il s'agit de remplacer par un ø ou par un ö (selon qu'on traduit en norvégien ou en suédois) tous les sons voyelles, devient un hit. Créé le 11 janvier 2001 à la lecture sur Hugo, il est repris en mai 2002 pour la lecture « Dormir, rêver, peut-être » à deux voix, Olivier Salon lisant le texte original. De plus, Jacques Roubaud prend visiblement un grand plaisir à chanter sur scène, comme il le fait pour chaque air qu'il évoque dans la longue liste « Qui se souvient ? » lue le 8 février 2001, « L'Oublipo ». Beaucoup plus récemment, pour la lecture consacrée à l'opéra, Jacques Roubaud a proposé des variations homophoniques autour de titres d'opéra, illustrées par des extraits vidéo figurant par exemple : « Sans son et Dalida » (un nouveau genre d'opéra muet, qui est constitué de la seule projection d'images muettes de Dalida chantant) ou bien « Le couronnement de Popeye » (où l'on entend *Le couronnement de Poppée* sur des images du célèbre marin aux épinards).

De même Harry Mathews (lors de la lecture en forme de carte blanche qui lui est accordée en janvier 2003) propose une lecture qui est en fait un véritable numéro : « À propos d'un vin sanguinaire et salvateur » est une conférence sur le vin, qu'il associe à la descente méthodique d'une bouteille de vin, jouant peu à peu l'ivresse. Hervé Le Tellier et Olivier Salon en ont d'ailleurs proposé une variation lors de la lecture « Peu à peu » du 8 novembre 2012 : tous deux assurent une conférence sur Rachi, Olivier Salon se consacrant à son œuvre de rabbin du XI<sup>ème</sup>, Hervé Le Tellier à son œuvre de vigneron champenois, tous deux s'avançant au champagne tout au long de cette conférence par ailleurs tout à fait savante mais rendue comique par la façon de la présenter, l'élocution des deux conférenciers semblant se dégrader au fur et à mesure.

Nous avons évoqué rapidement deux des récents spectacles montés sur des textes oulipiens : *Pièces détachées* de Michel Abécassis et *Chant'ouliipo* de Jehanne Carillon. Un troisième, *Conférence en forme de poire* a été créé par Olivier Salon, oulipien, et Martin Granger, oumupien, qui mêlent une conférence sur Satie à une présentation de systèmes de compression de la musique. Ces productions qui se multiplient (d'autres existent, mais plus rares) me semblent emblématiques du caractère spectaculaire acquis par les textes des oulipiens. Ils sont aussi

l'occasion de la mise en valeur de textes existants mais aussi de la création de nouveaux textes : vers turcs, et homophonies notamment.

On retrouve également ces propositions spectaculaires dans les écritures proposées en atelier où l'on sait que leur rendu sera particulièrement réussi et frappant.

Nous reviendrons sur la dose humoristique<sup>62</sup> contenue par ces formes spectaculaires mais il s'agit aussi de montrer que le spectaculaire n'est pas forcément lié à l'humour.

### *La poésie donnée à voir*

Le monostique paysager\* créé par Jacques Jouet est un vers unique long composé sur le motif et retraçant en quelque sorte la ligne d'horizon (nous reviendrons sur ses conditions d'écriture, qui nous intéressent pour leur brièveté et leur lien au motif<sup>63</sup>). Forme apparemment visuelle, elle offre aussi des possibilités de mise en scène : on le lit ou le dit en tournant doucement la tête et le regard de droite à gauche donnant à voir, en même temps qu'on le dit, le paysage évoqué. La forme a d'ailleurs été explorée lors d'un jeudi d'octobre 2002, occasion d'une conférence sur le monostique qui sera suivie d'une publication en bibliothèque oulipienne<sup>64</sup>. Dominique Moncond'huy l'a très joliment analysée au colloque de Poitiers consacré à Jacques Jouet en 2013, montrant que les spectateurs y deviennent le paysage et que les regards du public et du poète se croisent finalement sur cette ligne poétique virtuelle issue de la voix et du regard. Nous avons vu qu'on écrivait pour être lu, ici, « écrire, c'est voir et réclamer qu'on l'observe<sup>65</sup> ». L'auteur et la lectrice, dans cette rencontre, ont pris chair.

Le monostique paysager me semble donc emblématique de ce que Roubaud exige de la poésie.

Un poème doit être un objet artistique de langue à quatre dimensions,  
c'est-à-dire être composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une  
oreille, et pour une vision intérieure. La poésie doit se lire et dire<sup>66</sup>.

Et, plus largement, les lectures, publiques et dans les ateliers, me semblent offrir la possibilité de cette poésie complète ici décrite par Jacques Roubaud.

---

<sup>62</sup> cf. A. 4. 3. Faire rire p. 39

<sup>63</sup> cf. B. 4. 2. Écrire sur le motif p. 74

<sup>64</sup> *Du monostique*, La bibliothèque oulipienne, numéro 135, Paris: OULIPO, 2004.

<sup>65</sup> Dominique Moncond'huy, « Jacques Jouet, une singulière attention au monde », *Colloque Jacques Jouet, Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître].

<sup>66</sup> ROUBAUD Jacques, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, disponible en ligne : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>.

*De l'écrit à l'oral, un pas de poète*

Un autre exemple de réussite orale est évoqué par Jacques Roubaud. « What a man ! » est un monovocalisme de Georges Perec, un texte où il ne s'autorise qu'une voyelle, le « a ». Jacques Roubaud le décrit, en 2001, comme « le texte oulipien qui a été le plus souvent lu devant un auditoire. Et un de ceux dont l'effet (manifesté par des rires francs et massifs) et le plus constant et le mieux assuré<sup>67</sup> ». Bien que ce « texticule » obéisse à une contrainte littérale (ne s'autoriser qu'une voyelle), et donc plutôt visuelle, il fut bien écrit pour une lecture à Beaubourg à la fin des années 70. Et il donna lieu à l'écriture de nouveaux monovocalismes (« Oh l'Ostrogoth » de Jacques Jouet et « Ce fêlé de mec » d'Olivier Salon), réécritures du premier, qui se trouvèrent intégrés dans le spectacle *Pièces détachées*. Roubaud l'affirme : « L'art oulipien, on le sait (et on le vérifie sans cesse plus) est en grande partie un art oral. Bien des productions sous contraintes produisent leur meilleur effet quand elles sont présentées, en public, et reçues, 'auralement'<sup>68</sup>. » Y compris des textes, des formes, dont la conception était très éloignée de la lecture publique et qui y ont révélé une puissance insoupçonnée. C'est le cas, dans l'ordre des contraintes littérales, du lipogramme\* record qu'est *La disparition* de Georges Perec, qui « fait un tabac à l'oral. » « C'est absolument irrésistible<sup>69</sup> » dit Jacques Roubaud.

On ne peut alors parler bien sûr d'une influence des lectures mais d'une révélation par celles-ci d'un potentiel inattendu du texte, ce qui ne peut que réjouir l'oulipien.

Ce fut le cas avec la forme des *Bristols* de Frédéric Forte. Celle-ci fut créée, comme une forme plastique, pour l'exposition dans la galerie Martine Aboucaya. Le visiteur de l'exposition était invité à battre les bristols et à les afficher, grâce à des aimants, sur une plaque de métal, avant de les lire<sup>70</sup>. L'auteur ne les avait pas pensés « pour une lecture publique ». Intéressé par « la matérialité de l'objet », il voulait créer « une sorte de poème-objet, manipulable [...], rapprocher le poème de l'objet d'art », faire « un poème en trois dimensions, avec un espace<sup>71</sup>. »

Pourtant, cet objet poétique né pour la matérialité du bristol et l'aspect visuel de l'affichage a révélé une très grande force à la lecture lorsque Frédéric Forte bat les cartes et puis les laisse tomber ou les lance au fur et à mesure, dans un effet visuel. Ici la révélation de ce potentiel a poussé au développement de la forme : son auteur a lui-même écrit « quatre-

<sup>67</sup> ROUBAUD Jacques, *le grand incendie de Londres*, Paris: Seuil, 2009, p. 1917.

<sup>68</sup> *ibid.*

<sup>69</sup> Entretien avec Jacques Roubaud p. 130-136.

<sup>70</sup> cf. « Présentation des Bristols », Annexes p. 116.

<sup>71</sup> Entretien avec Frédéric Forte p. 170-174.

vingt-dix-neuf nouveaux « vers d'autres cartes », destinés à être lus en déambulation<sup>72</sup> » pour une lecture à la Cité de l'immigration le 21 janvier 2012, et d'autres oulipiens s'en sont emparés<sup>73</sup>.

L'aspect spectaculaire est donc bien à distinguer de la dimension orale des textes. Ian Monk a ainsi beaucoup pratiqué en atelier des formes imbriquées à base de haïku\* ou de morales élémentaires\* : il s'agit d'écrire un poème infini ou cyclique à plusieurs mains. Le haïku est un poème de trois vers de cinq, sept et cinq syllabes. On peut ainsi imaginer que le dernier vers d'un haïku soit le potentiel premier vers d'un nouvel haïku, qu'il nous suffit d'écrire (ou vice-versa). De même, la structure de la morale élémentaire\* repose sur des séries de quatre bi-mots, un nom suivi d'un adjectif et rien n'empêche de considérer la dernière série de bi-mots d'une morale élémentaire comme la première série d'une nouvelle morale (ou vice-versa). On procède en atelier par collages successifs de feuilles qui viennent s'intercaler les unes entre les autres prolongeant la forme poétique par le haut ou par le bas. La présentation de ces textes en fin d'atelier donne alors à voir le déroulement de longues banderoles de papier tout à fait impressionnantes.

Jacques Roubaud affirma à un moment de notre entretien : « Un des effets des lectures plus que des ateliers d'écriture, c'est d'affaiblir la possibilité de développer des contraintes de type strictement écrites, des choses qu'il est impossible de lire<sup>74</sup> ». Tout aussitôt, il se prit lui-même à en douter, notamment pour les ateliers. En effet cette hypothèse me semble à réfuter. Des dimensions visuelles et spectaculaires sont très présentes, en atelier et en lecture, accentuées par les nouvelles possibilités techniques, notamment de projection à la BnF où un banc-titre rend toutes les formes visuelles visibles. Et Étienne Lécroart, dessinateur, membre de l'OUbapo (l'ouvroir de bande dessinée potentielle), coopté à l'Oulipo en avril 2012, peut ainsi participer aux lectures et y lire et montrer ses productions, planches de bande-dessinée ou autres nouvelles contraintes visuelles comme le portrait en creux\* (où il s'agit de dessiner par les blancs d'un texte le portrait de celui dont le texte parle<sup>75</sup>).

---

<sup>72</sup> Galerie Martine Aboucaya, *Exposition Oulipo*, 16 décembre 2005-21 janvier 2006 [en ligne]. Disponible sur internet : [www.martineaboucaya.com/expos\\_loulipo\\_66.html](http://www.martineaboucaya.com/expos_loulipo_66.html) [consulté le 24 août 2013].

<sup>73</sup> cf. B. 3. 5. Rebondir p. 67.

<sup>74</sup> Entretien avec Jacques Roubaud p. 130-136

<sup>75</sup> Un exemple est visible en ligne : ANR Difdepo, « Colloque Jacques Jouet, oulipien polygraphe », publié le 20 juin 2013. Disponible sur internet : <http://difdepo.hypotheses.org/301> [consulté le 24 août 2013].

### A. 4. 3. Faire rire

Ces « logiques orales et spectaculaires » évoquées par Paul Fournel et dont nous avons montré quelques implications s'appuient aussi en partie sur une complicité avec le public, une complicité sur laquelle reposera aussi l'humour.

Nous avons déjà entraperçu l'effet comique de certaines contraintes : les poèmes grand singe et leur mise en scène costumée, les vers turcs qui transforment l'oulipien en ventriloque.

Cet humour repose aussi souvent, comme le montre Hervé Le Tellier dans son *Esthétique de l'Oulipo* sur une complicité culturelle. Celui-ci propose, pour la lecture de février 2001, « L'Oublipe », une liste historique tronquée par l'amnésie : « La qui flanche » qu'il cite ainsi dans la rubrique « Complicité » de sa participation à la revue de la BnF<sup>76</sup>.

Au commencement, Dieu créa le ciel et la quoi, déjà ?  
 Notre Père qui êtes aux quoi, déjà ?  
 Je vous salue, Marie, pleine de quoi, déjà ?  
 Roland est preux et Olivier est quoi, déjà ?  
 Que sont mes amis devenus  
 que j'avais de si près tenus et tant quoi, déjà ?  
 [...] *Nous allons sauter quelques siècles...*  
 E = mc quoi, déjà ?  
 L'amour, c'est l'infini à la portée des quoi, déjà ?

Comment faire rire sur une telle série sans compter sur des références culturelles communes avec l'auditrice ? Nous retrouvons ici les « logiques de plaisir<sup>77</sup> » que nous évoquions au début de cette partie, plaisir intellectuel de la reconnaissance et du jeu. Nous renvoyons la lectrice à la thèse d'Hervé Le Tellier pour plus de détails d'analyse et nous concentrons sur les textes qui nous semblent créés pour pousser cette tendance au paroxysme.

Car, à jouer sur les références culturelles, certains textes oulipiens se rapprochent de la devinette. C'est le cas des *Chicagos* de Paul Fournel ou de *l'Éthique simpliste* de Marcel Bénabou. Ceux-ci occupent d'ailleurs une place importante dans la soirée interactive, présentée comme une soirée de jeux oulipiens<sup>78</sup>, que propose Olivier Salon autour de certaines contraintes oulipiennes. Il s'agit dans le cas des Chicagos\* de deviner un mot découpé en syllabes, chacune à retrouver grâce à une liste de synonymes.

Pisse	homme de peu de foi
Vomis	dévôt
Crache	bigot
Expectore	grenouille
CHIE	CAGOT <sup>79</sup>

<sup>76</sup> LE TELLIER Hervé, « J'écris sous la contrainte », *op.cit.*

<sup>77</sup> LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, 2006, p. 65.

<sup>78</sup> Présentée notamment au Festival du Mot de La Charité sur Loire en 2009.

<sup>79</sup> FOURNEL Paul avec Jacques Roubaud, *Chicagos*, La bibliothèque oulipienne, numéro 152, Paris: Oulipo, 2006.

L'Éthique simpliste\* reprend la forme de la morale élémentaire\* en l'associant à un jeu de synonymie. Les bi-mots (qui associent un nom et un adjectif) de la morale sont tous synonymes du couple final, le titre d'un texte bien connu, que la lectrice peut avoir du plaisir à deviner à l'avance.



La lecture du texte s'interrompt d'ailleurs quelquefois lorsque la salle crie la réponse. Daniel Levin Becker y voit un « jeu interactif », un « excellent exemple de ce qui distingue un travail oulipien traditionnel et ce que l'on a fini par appeler au sein du groupe, avec un petit sourire, l'Oulipo light<sup>80</sup>. » Ici la complicité avec le public aurait pris le pas sur la recherche oulipienne et littéraire, l'effet ludique immédiat serait le seul recherché. Nous reviendrons sur cette notion d'Oulipo light<sup>81</sup> et je me contenterai de signaler pour l'instant que les éthiques simplistes font preuve à la fois d'une réelle érudition et d'une recherche langagière par la synonymie, qui ne sont pas sans valeur.

S'il y a tendance à faire rire à l'Oulipo, il ne me semble cependant pas que cela aille forcément de pair avec un amollissement des contraintes ou une superficialité quelconque. Il suffit de lire Hervé Le Tellier pour finir de s'en convaincre.

Et il me semble que si l'Oulipien donne plus souvent dans l'humour que dans l'exhibition de la souffrance, c'est qu'il est dans ses intentions de tisser un

<sup>80</sup> LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, *op.cit.*, p. 62 : « a prime example of the difference between traditional oulipian work and what has come to be known within the group, medium-smirkingly, as Oulipo light ».

<sup>81</sup> Cf. C. 2. 1. Oulipo light ? p. 88

lien de complicité vers son lecteur, vers son auditeur, et qu'il sait que bien des choses dans la vie prouvent que l'on souffre seul, mais que l'on rit ensemble<sup>82</sup>.

Là encore, ce qui importe à l'oulipien est l'échange avec son auditrice. Le rire n'est pas un moyen d'évitement du grave ou du sérieux mais le moyen de le partager.

### *Faire bref*

C'est Marcel Bénabou qui explique que « Brièveté, oralité et humour » [...] sont devenus les trois principes de l'Oulipo public<sup>83</sup>. » Certes les textes des lectures régulières vont de quelques secondes à plus de dix minutes. Mais cela ne me semble pas avoir un effet sur la création des textes et cela pour plusieurs raisons : les oulipiens ne s'interdisent en aucune façon de ne lire qu'un extrait, ou bien de lire un texte long de manière fractionnée dans la lecture. De plus, comme nous le verrons, certains textes écrits pour les lectures sont ensuite remaniés et rallongés.

L'effet de raccourcissement me semblerait bien sûr plus décisif pour les textes écrits en atelier mais là encore nous verrons que ces textes sont rarement publiés tels quels.

Enfin, les formes poétiques prédominent et l'espace de la lecture est alors nettement suffisant.

### *Conclusion*

Les activités publiques de l'Oulipo poussent donc les textes dans des dimensions nouvelles, toutes liées au caractère spectaculaire des lectures, où les voix prennent corps : retranscription à la fois brutale et poétique du parler fivois pour Ian Monk, voix qui donne à voir pour Jacques Jouet et ses monostiques paysagers, formes humoristiques et drolatiques s'appuyant sur la complicité recherchée avec la lectrice. Ces dimensions enlèvent-elles à la dimension proprement littéraire des productions ? Le terme d'Oulipo light, que nous avons déjà mentionné, est une manière bien commode mais très fourre-tout de résumer l'évolution de l'écriture oulipienne face à son public. Cependant, l'intérêt de cette formulation évaluative est, par l'opposition entre le light et la « gravitas » littéraire, entre le léger, dévalorisé, et le grave autorisé à peser, de nous amener à la question qui occupera le deuxième temps de notre réflexion : y a-t-il une frontière entre l'exercice et l'œuvre, entre le texte et le texte littéraire ? Et si oui, où passe-t-elle ?

---

<sup>82</sup> LE TELLIER Hervé, « J'écris sous la contrainte », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 36

<sup>83</sup> LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, *op.cit.*, p. 62

## B. Du texte à l'œuvre

Dans sa thèse, Camille Bloomfield évoque ainsi l'entreprise des poèmes du jour\* de Jacques Jouet.

Or, s'ils ne sont pas tous bons, peuvent-ils, doivent-ils être publiés sans aucune sélection ? C'est précisément ce questionnement que refuse l'œuvre jouettienne, qui déplace le problème : comme dans beaucoup de textes à contrainte, comme dans l'art conceptuel, la poésie se situe alors, plus que dans le résultat final, dans le projet-même - ce corps-à-corps épuisant de l'artiste face à son objet, face à son ambition démesurée de dire le temps et l'espace - et dans la réalisation lente, contraignante, minutieuse, d'un tel projet. En tant que lecteur, on est invité à suivre cette épreuve, à observer le poète miniaturiste à l'œuvre, à faire corps avec lui, coûte que coûte, devant les longueurs comme devant les trouvailles poétiques<sup>84</sup>.

Nous retrouvons à l'orée de cette seconde partie l'évocation de l'effort demandé à la lectrice oulipienne mais ici, cette réflexion prend corps dans une autre plus large, importante aussi pour notre sujet. Ce qui est questionné c'est la valeur littéraire (« s'ils ne sont pas tous bons ») des poèmes du jour de Jacques Jouet, valeur mise en cause par la contrainte qui pèse sur le poème du jour : quel qu'il soit, il sera intégré à l'œuvre, il sera publié.

Or cette remise en cause de la valeur des textes existe aussi pour les textes écrits par les oulipiens en atelier ou pour les lectures. Quel est le statut de ces textes par rapport à ce qu'on appelle communément l'œuvre de ces écrivains ?

C'était la question naïve que je me posais, apprentie lectrice et peut-être apprentie écrivain, au début de ce travail : comment passait-on des exercices à la grande œuvre ? Cette question que je me posais pour mon écriture, je la projetais allègrement sur les oulipiens. Qu'en pensaient-ils, eux ? Que faisaient-ils de tous ces textes ? Les lectures et les ateliers étaient les moments où je les voyais écrire, où je pouvais imaginer comment ce merveilleux processus prenait corps mais je n'étais pas sûre de savoir comment tout cela devenait littérature. Le jeune Jacques Jouet s'est aussi posé la question dans son journal : « Comment aboutir au-delà de l'entraînement à un objet diffusable, engageant, responsable<sup>85</sup> ? » L'écriture à laquelle j'assistais dans les ateliers, était-ce cela le travail de l'écrivain ?

Répondre à cette question c'est s'interroger avant tout sur les lignes de partage qui dessineraient dans le travail de l'oulipien un pôle occupé par l'exercice, l'invention et l'action et un pôle où se situeraient l'œuvre, la littérature et la création.

---

<sup>84</sup> BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, sous la direction de Mme Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2011, p. 562-563.

<sup>85</sup> JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, vol. 2, p. 14 [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal], cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », *op.cit.*

C'est aussi questionner la façon dont lectures et ateliers se conforment à deux célèbres adages : d'une part le quenellien « C'est en écrivant qu'on devient écrivain », d'autre part le célèbre « faire d'une pierre deux coups », ce qui nous amènera à développer les versants de formation et d'exécution de cette écriture publique.

Enfin, nous montrerons comment l'Oulipo revivifie la tradition de l'écrit de circonstance pour faire œuvre.

## B. 1.

### Passer une frontière théorique ?

#### B. 1. 1. Partitions

Au colloque de Buffalo de 2011, Oulipo@50, à la table ronde sur « L'Oulipo et sa critique », Marcel Bénabou établit une distinction tripartite entre les productions oulipiennes : premièrement, « un travail d'exploration, de recherche de formes, de structures, de contraintes, qui donne lieu à des exemples, que j'appelle exercices », deuxièmement « des livres », troisièmement « un certain nombre d'exercices que nous faisons pour, précisément les présenter au cours des lectures publiques [...] Ce sont vraiment des choses très différentes, qui ne relèvent pas exactement toutes du même type de jugement<sup>86</sup>. »

On voit que dans cette classification Marcel Bénabou néglige les textes d'ateliers. Mais il reprend le terme d'exercices, couramment utilisé pour les ateliers, pour désigner ici deux types de textes : les exemples écrits pour la création de contraintes, les lectures qui sont des « exercices [...] à présenter ».

Paul Fournel, dans un journal berruyer, interrogé au sujet des Récréations 2005 de Bourges expliquait : « C'est de la musculation du cerveau. Ensuite les gens font ce qu'ils veulent avec leurs muscles. [...] Ce sont des exercices, pas une œuvre. » Son explication, ici, concerne peut-être davantage les textes des stagiaires que des animateurs mais cette image de l'exercice et de l'entraînement revient sous d'autres formes comme le terme de « gammes » employé par Hervé le Tellier. Cependant quand Jacques Jouet reprend la distinction, c'est pour mieux l'abolir, du moins dans le cas de Perec (et à l'inverse de ce qu'en disait Perec lui-même, comme nous le verrons<sup>87</sup>).

Perec à l'exercice faisait des exercices qui, en règle générale, étaient des œuvres. Il n'y avait pas vraiment de hiérarchie. Pas de jeu futile et de non-jeu grave ; pas de grand genre et de petit genre ; de grande forme et de petite forme. Perec était en grande forme sur beaucoup de terrains<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> « Table ronde : L'Oulipo et sa critique », in *Oulipo@50, Formules n°16*, New Orleans/LOUI : Presses universitaires du Nouveau Monde, 2012, p. 232.

<sup>87</sup> cf. B. 2. 2. Des gammes p. 55.

<sup>88</sup> JOUET Jacques, « Exercices de Georges Perec », huit exercices perecquiens présentés par Jacques Jouet », in *Le Magazine littéraire*, n° 316, 1993, p.19. cité par BLOOMFIELD, Camille, « L'héritage de Georges Perec chez les jeunes oulipiens : Anne F. Garréta, Ian Monk, Hervé Le Tellier, Jacques Jouet », *Cahiers Georges Perec*, n°11, 2011.

Ainsi, dans la même situation que d'autres, « à l'exercice », Georges Perec, lui, écrivait des « œuvres ». On voit donc que la barrière est poreuse entre le texte, mis du côté de l'exercice, et l'œuvre, mise du côté de la littérature.

Paul Fournel, lui, explique cette porosité à l'inverse : on n'écrit pas de la littérature, on écrit du texte. L'écrivain écrit du texte, qui deviendra ou non, au gré des désirs, de la littérature.

La manière de raconter l'histoire littéraire, [...] induit l'idée qu'écrire c'est écrire de la Littérature. Cette idée est une idée glacée et fausse. La Littérature est une œuvre collective complexe qui implique les lecteurs, les diffuseurs (éditeurs, directeurs de collections, vendeurs, agents) et les prescripteurs (critiques, professeurs, bibliothécaires, libraires) au moins autant que les auteurs eux-mêmes. [...] Aussi violent que soit son désir de le faire, aussi haut que soit son niveau de connaissance de l'histoire littéraire, aussi désireux que soit son éditeur qu'il le fasse, l'écrivain n'écrit pas de Littérature. Il écrit du texte<sup>89</sup>.

L'écrivain peut cependant souhaiter et même avoir l'impression d'écrire de la littérature, quand il réussit son texte. C'est ce qui semble ressortir de l'entretien de Jacques Bens et Paul Fournel avec Henri Deluy où la distinction entre les textes et l'œuvre passe par les termes d' « exercice » et d' « écriture ».

HD - Et sur cet autre point : écriture et exercice ?

JB - Toutes les fois qu'on pense à une contrainte, une technique, on fait des choses qu'on appelle des exercices, par simple modestie, pour pouvoir dire à nos copains : voilà l'exemple que je vous donne, ne prenez surtout pas ça comme une œuvre, je vous montre ça pour voir comment ça marche. Il peut arriver que ce soit une réussite et qu'on en soit content les uns et les autres.

HD - Quand c'est une réussite, vous considérez que c'est de l'écriture ?

JB - Oui, c'est ça. Mais c'est le problème de chacun [...]<sup>90</sup>

La posture de Jacques Bens est intéressante montrant toute la place de la fausse modestie et de la subjectivité de chacun dans la façon de désigner les textes. Cette question d'Henry Deluy n'est pas non plus innocente au moment où les activités publiques ont commencé, le même numéro d'*Action poétique* publiant également les notes préparatoires du groupe au stage de Villeneuve-lez-Avignon. L'Oulipo présente ses exercices et c'est leur réception, le « jugement » qu'évoquait Marcel Bénabou, qui pose la question du statut des textes produits.

Une autre distinction classique existe entre texte et œuvre, entre exercice et littérature : celle de la durée de vie. Si, dans l'imaginaire de la littérature sacralisée, celle-ci est associée avec éternité, ou au moins avec la pérennité du livre imprimé, la réalité semble être tout autre, Paul Fournel décrivant un monde éditorial où « l'éphémère est devenu la marque des publications

---

<sup>89</sup> FOURNEL Paul, « Les ateliers de l'Oulipo : écrire ici et maintenant », *L'Oulipo, Le Magazine Littéraire*, Paris, 2001 p. 26-28

<sup>90</sup> BENS Jacques, FOURNEL, Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *Action Poétique*, n°85, 1981, p. 56.

en général<sup>91</sup> » (mais nous reviendrons cependant sur cette éphémérité<sup>92</sup> assumée de la littérature oulipienne<sup>93</sup>). « La supposée pérennité du livre » n'est donc qu'illusoire et ne permet pas de tirer de ligne de partage claire.

C'est vers d'autres pistes qu'il va falloir nous tourner pour trouver dans ce « grand Texte » qui « grossit » (pour reprendre les termes de Paul Fournel<sup>94</sup>) ce qui est à l'œuvre pour chaque écrivain.

### **B. 1. 2. Le projet**

Ce qui remplace cette pérennité attendue de l'œuvre au-delà de l'éphémérité de l'exercice est peut-être la notion de projet. C'est elle qui me semble courir derrière l'évocation par Jacques Roubaud du « facteur oulipien » dont la tâche consiste, selon lui et dans la tradition des Grands rhétoriciens, à « ne pas écrire seulement des textes et des œuvres « sous contrainte » » mais à « 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>95</sup>. » On a bien avec les termes artisanaux de « chef-d'œuvre » et d' « architecture » l'idée d'une construction à l'objectif complexe. Paul Fournel développe cette notion de « projet » dans notre entretien. Pour lui, « l'écriture est au service d'entreprises différentes voire paradoxales. » Il oppose le « projet de travail » de l'atelier, qui est plus pour lui du côté de « la tentative, l'ébauche que dans l'écriture » au « projet de vie », « le projet d'écrire un bouquin », « une entreprise plus vaste et plus personnelle<sup>96</sup> ». De même, s'il remarque l'évolution de la production face au public, il la distingue de l'évolution de la « production qu'on peut considérer comme privée ou personnelle<sup>97</sup> », le lien entre les deux dépendant des « tempéraments » de chacun.

Nous retrouvons dans ces propos le terme d' « entreprise » que nous avons employé, au début du chapitre précédent, sans préméditation, pour désigner les poèmes du jour de Jacques Jouet et celui de « projet » employé par Camille Bloomfield. Je souhaite reprendre ces termes mais en les nuanciant de deux façons par rapport à l'emploi qu'en font Camille Bloomfield et Paul Fournel. D'une part je ne veux pas systématiquement opposer par ces

---

<sup>91</sup> Entretien avec Paul Fournel p. 142-148.

<sup>92</sup> Le terme n'est pas rentré dans tous les dictionnaires mais nous l'adoptons à la suite d'Hervé le Tellier.

<sup>93</sup> Cf. B. 4. 1. Éphémère... p. 72

<sup>94</sup> « C'est ainsi que grossit le grand Texte » sont les mots qui concluent l'article de Paul Fournel, « Les ateliers de l'Oulipo : écrire ici et maintenant », *op.cit.*

<sup>95</sup> ROUBAUD Jacques, « L'auteur oulipien », *L'auteur et le manuscrit*, CONTAT Michel (dir.), Paris, Puf, 1991

<sup>96</sup> Entretien avec Paul Fournel p. 142-148.

termes la démarche et son résultat, mais plutôt lier les deux. D'autre part, je reviendrai sur la frontière très stricte que Paul Fournel trace entre le projet d'atelier et le projet de livre.

En utilisant cette notion de projet pour sous-tendre ma réflexion, je ne m'attacherai pas tant à la pérennité dans l'absolu du travail produit pour les lectures et les ateliers, mais à la façon dont celui-ci s'insère dans le projet d'écriture plus général de l'auteur oulipien, comme texte, comme brouillon, comme démarche ou comme réflexion, en essayant de réfléchir à la porosité possible entre ces termes.

### **B. 1. 3. L'oulipien bifront, inventeur et poète**

Ce qui doit aussi nous guider dans cette réflexion est la dualité du projet de l'oulipien. Christelle Reggiani a bien montré cette « dichotomie », en analysant la « scission de la figure du scripteur : l'inventeur oulipien produit la structure ; le poète écrit le texte, la structure devenant par là même contrainte<sup>98</sup>. »

Ici la ligne de partage n'est plus entre texte et œuvre, entre exercice et réussite mais entre création de la structure et écriture. Cependant l'intrication des différentes notions est évidente : la création de la structure entraîne l'exercice, l'exemplification, l'écriture la parachevant en œuvre. Ainsi si le travail de l'inventeur peut être accompli par tout membre de l'Oulipo même non écrivain, le reste du travail incomberait à l'auteur. Mais nous verrons que cette frontière-même entre oulipien écrivain et oulipien non-écrivain semble aussi s'estomper du fait des activités publiques, comme c'est le cas pour les deux derniers mathématiciens cooptés, Olivier Salon et Michèle Audin<sup>99</sup>.

Cette dichotomie est évoquée sous d'autres termes par le fondateur-même de l'Oulipo, François Le Lionnais, évoquant un autre des Ou-X-Po : l'OuMuPo (qui n'avait pas encore été créé) et sa recherche de « structures musicales nouvelles ».

Je ne vois pour y arriver que de passer par des exercices acrobatiques qui assouplissent en quelque sorte le chercheur de structures. C'est une position très différente de celle de l'artiste, celui qui cherche à faire l'œuvre, à jeter un cri. Finalement, c'est le cri qui m'intéresse, mais en tant que OU.X.PO, ce sont les structures<sup>100</sup>.

Le fraisident-pondateur oppose ici le « chercheur de structures » et « l'artiste », non pas comme des personnes distinctes mais comme des « positions différentes ». Lui-même se met

---

<sup>97</sup> BENS Jacques, FOURNEL, Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *op.cit.*

<sup>98</sup> REGGIANI Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont : Éd. Interuniversitaires, 1999, p. 24.

<sup>99</sup> cf. C. 1. 3. Olivier Salon, un mathématicien métamorphosé p. 83 et C. 1. 6. Intime et autocensure p. 86.

<sup>100</sup> LE LIONNAIS François, « Section 8. Oumupo » *Un certain disparate* [en ligne], Oulipo Éditions. Disponible sur internet : <http://blogs.ouliipo.net/fl/>.

dans deux postures de jugement, distinguant son intérêt pour les structures de son intérêt pour le « cri ». Or la posture de François Le Lionnais est souvent théorique et si la distinction qu'il fait ici semble claire elle l'est beaucoup moins en pratique où des nuances multiples sont possibles.

Si la tâche de l'oulipien est de créer des structures, « il s'ensuit que les publications proprement oulipiennes, publiées sous son nom, ou sous son autorité, ne prétendent pas nécessairement au statut d'œuvres littéraires (d'où certains malentendus critiques, pas toujours innocents<sup>101</sup>). » Et nous revenons à la distinction dans le « grand Texte » entre exercices et œuvres.

Après avoir distingué « trois degrés dans les productions envisagées par l'Oulipo », la contrainte, l'exemple et l'œuvre, Valérie Guidoux me semble très bien formuler son analyse.

À partir de là, l'Oulipo est sollicité dans deux directions possibles : celle où la valeur littéraire est dans l'œuvre, et où les productions oulipiennes (et particulièrement les structures, qui en sont l'essentiel) ne sont donc qu'un matériau, une technique (c'est la fonction transitive) et celle où la contrainte devient valeur en soi, l'œuvre n'étant qu'une sorte de « grand exemple » (au moins du « point de vue » de la contrainte<sup>102</sup>).

De même donc qu'il y a dichotomie de la figure oulipienne entre inventeur et scripteur, il y aurait deux façons d'envisager la « valeur littéraire » de la production oulipienne : dans l'œuvre vue de manière plus traditionnelle ou dans la structure seule (ou la structure accompagnée de son exemple).

Cette problématique a été amplement abordée par les oulipiens et avec des opinions souvent contradictoires et il semble bien qu'entre ces deux directions, l'Oulipo ait évolué. Ainsi en 1984, Valérie Guidoux pouvait écrire, après la publication de *La Littérature Potentielle* et de *l'Atlas de littérature potentielle* en Folio Essais : « Conformément à son projet, l'Oulipo ne publie donc pas là ses productions comme des 'œuvres' littéraires mais les inscrit dans un corpus théorique et critique de la littérature<sup>103</sup>. » Plus récemment, en 2009, la publication de *l'Anthologie de l'Oulipo* dans la collection *Poésie* / Gallimard semble indiquer une direction toute contraire.

Cette anthologie ne se veut pas un catalogue de contraintes, mais bien un recueil de textes. Lorsque les contraintes qui leur servent de support en sont évoquées, selon la volonté de leurs auteurs, elles le sont brièvement. Pour une fois le lecteur n'est pas en cuisine. Il est assis à table<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera, ménage*, Paris: Stock, 1995, p. 204.

<sup>102</sup> GUIDOUX Valérie, *Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo*, Mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Viala, Sorbonne Nouvelle Paris III, 1984, p. 123.

<sup>103</sup> *ibid.*, p. 61.

<sup>104</sup> FOURNEL Paul, « Présentation », p.9, in OULIPO, *Anthologie de l'OuLiPo*, ed. by Marcel Bénabou and Paul Fournel, Collection Poésie, Paris: Gallimard, 2009.

Il ne s'agit plus d'être « en cuisine » devant une liste possible d'exercices et d'exemples mais bien « à table » à savourer des œuvres. Or bien des textes de l'*Anthologie* sont issus des lectures et n'ont pas été publiés auparavant. On pourrait aussi bien noter l'évolution des lieux de lecture de l'université de Jussieu à la Bibliothèque Nationale de France, du regard critique universitaire au lieu de sanctuarisation de l'œuvre.

Jacques Roubaud s'interroge : « Dans « auteur oulipien », peut-on séparer « auteur » de « oulipien<sup>105</sup> » ? » et Jacques Jouet reconnaît : « L'Oulipo c'est quand même un groupe d'égo d'écrivains, où l'invention de contrainte est liée à une libido créatrice, forcément<sup>106</sup>. » Où faire passer au sein de chaque individu oulipien cette scission entre l'inventeur et le scripteur, entre l'oulipien et l'auteur ?

Il me semble qu'il faut renoncer à répondre à cette question et s'attacher aux deux pans ici évoqués : l'activité oulipienne de création de structure, l'activité de l'écrivain tourné vers son œuvre personnelle.

Car peu à peu ma naïveté première de lectrice et de stagiaire des ateliers s'efface non pas pour arriver à une complète clarté mais à la compréhension de la complexité et de la confusion des notions mises en œuvre.

La distinction entre texte et œuvre semble en effet bien difficile à établir. Il me semble même que, dans la bouche des oulipiens, cette distinction est devenue un artifice rhétorique propre à dissuader la critique d'aborder les textes oulipiens à l'aune des modes de jugement anciens.

Si notre sujet est bien l'influence des lectures et ateliers sur l'écriture des oulipiens, s'il se pensait d'abord comme une réflexion sur le passage du texte à l'œuvre, il s'agira finalement de prendre le mot « écriture » dans son sens le plus large et d'y englober tous les aspects du travail d'écrivain de l'oulipien : de l'écriture quotidienne, à la création de « structures » ou « contraintes » à l'œuvre publiée sans préjuger de la « valeur littéraire » des différents aspects de ce travail.

#### **B. 1. 4. Action / Création**

Mais l'oulipien fait plus que se scinder en deux, il se coupe en quatre ! Une deuxième dichotomie est à prendre en compte, non pas la dualité de sa création, structure et œuvre, mais la dualité de son activité entre action et création pour reprendre les noms des rubriques des

---

<sup>105</sup> ROUBAUD Jacques, « L'auteur oulipien », *op.cit.*

<sup>106</sup> JOUET Jacques, entretien, Annexes Volume II, p. 178 in BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, *op.cit.*

réunions. Nous avons vu combien la rubrique action avait grossi ces dernières années et la réflexion de ce travail n'est pas étrangère à des questions internes à l'Oulipo sur l'équilibre à trouver entre action et création. Faut-il craindre que la croissance de l'une se fasse au détriment de l'autre ? C'est un débat qui resurgit régulièrement dans l'Oulipo, au gré, me semble-t-il, des agendas surchargés.

Ainsi, comme l'explique Camille Bloomfield dans sa thèse<sup>107</sup>, « en 1976, lors d'une énième discussion de préparation de la soirée « Beaubourg », Harry Mathews demande explicitement, en réunion, que « le spectacle oulipien ne devienne pas un obstacle aux autres activités ». En guise de solution, Paul Fournel suggère de séparer les activités : une « commission des fêtes » serait ainsi nommée pour « s'occuper du spectacle ». Si Camille Bloomfield y voit une question de stratégie entre temps de diffusion et temps de création, dans une opposition classique entre action et création, il me semble que l'on peut envisager le problème d'une autre façon.

C'est d'ailleurs ce que fait Paul Fournel lui-même lors de la crise du congrès de 1998, retracée également par Camille Bloomfield<sup>108</sup>. François Caradec, souvent défavorable aux actions publiques de l'Oulipo, y suggère carrément de scinder l'Oulipo. Dans l'association de départ, on garderait aux « réunions mensuelles le fond et la forme de l'origine : recherche et création ». On créerait à côté « une société civile (ou une agence), chargée de gérer les produits de l'Association (livres, conférences, ateliers de création, etc.) ». Dans cette proposition, les ateliers et lectures publiques, « produits », sont réduits, non pas même à de la diffusion mais à des activités commerciales. « Si la proposition n'est pas acceptée, en dernière instance, explique Camille Bloomfield, c'est peut-être que les oulipiens partagent alors l'avis de Paul Fournel, qui, absent au Congrès, leur écrit. » Dans cette missive, il déclare assez logiquement « aimer le fond » de cette proposition, mais y affirme à l'inverse « qu'une grande part du dynamisme créateur tient précisément à cette tension entre action et création. Le lieu de la création est souvent, dans notre histoire, le lieu de l'action. Et le lieu de l'action n'a souvent été accepté que parce qu'il présentait un réel potentiel créateur. »

C'est l'affirmation ici d'une unicité d'objectif oulipien, d'une interaction des deux champs d'activités. À nous maintenant de développer les réalités prises par ce « potentiel créateur » pour chacun des oulipiens.

---

<sup>107</sup> BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 576

<sup>108</sup> *ibid.* p.554

## B. 2.

### « C'est en écrivant qu'on devient écrivain »

#### B. 2. 1. La formation de l'écrivain-lecteur

Il ne m'appartient pas ici de revenir sur les buts de l'atelier pour le stagiaire : rappelons simplement que beaucoup d'oulipiens, Paul Fournel ou Jacques Jouet au premier chef, y voient non une formation pour un futur écrivain mais une formation du lecteur<sup>109</sup>. Or on sait la place de la lecture dans la démarche de l'écrivain en général et de l'oulipien en particulier<sup>110</sup> : Jacques Jouet place un de ses quatre lieux d'inspiration dans les livres, et dans la démarche oulipienne, l'anoulipisme, qui consiste à rechercher les traces oulipiennes dans la littérature antérieure, tient une place importante. Il s'agit « d'examiner l'histoire littéraire [...] du point de vue de la potentialité<sup>111</sup>. » Ateliers et lectures me semblent pouvoir tenir un rôle non négligeable dans cette démarche oulipienne ainsi que dans la formation du lecteur qu'est l'écrivain.

Or cette approche n'est pas partagée par tous les animateurs d'ateliers, François Bon dissociant l'expérience d'atelier, « expérience humaine » avant tout, du « travail de laboratoire » qui « est toujours dans la lecture<sup>112</sup>. » Au contraire les oulipiens me semblent concilier les deux aspects dans certaines de leurs pratiques.

#### *Les lectures anthologiques*

Très régulièrement, les oulipiens consacrent leurs lectures à des auteurs considérés comme précurseurs, voire comme plagiaires par anticipation<sup>113</sup>, ou à des œuvres de référence. Ce fut le cas de nombreux Jeudis : en janvier 2001, « le jeu d'Hugo », en janvier 2002, « Alphonse Allais de la mer », en octobre 2004, « Hommage à Julio Cortazar », en mars 2007, « Amour jaune »... C'est le cas aussi de certaines lectures à l'extérieur : les oulipiens sont allés

<sup>109</sup> Cf. Entretien avec Paul Fournel p. 142-148 et JOUET Jacques, « Ruminations de l'atelier oulipien », *op. cit.*

<sup>110</sup> SOULIER Coraline, « Vice-versa de la lecture et de l'écriture : pratiques oulipiennes », in *Mélanges francophones : Une écriture... l'absente de toute lecture ?*, Galați University Press, 2013.

<sup>111</sup> ROUBAUD Jacques, « L'auteur oulipien », *op. cit.*

<sup>112</sup> BON François, « L'écriture au corps à corps », in *Le Matricule des Anges*, n°3, avril-mai 1993.

<sup>113</sup> Le plagiaire par anticipation est une belle invention de l'Oulipo : tout auteur du passé manifestant une écriture de type oulipien est ainsi nommé. Le plagiaire par anticipation du concept de plagiat par anticipation serait, selon Marcel Bénabou, Piron dans *La métromanie* : « Leurs écrits sont des vols qu'ils nous ont faits d'avance » (Acte III, scène 7) (Bénabou Marcel, « Les ruses du plagiaire », *Le Plagiat*, Christian Vandendorpe (dir.), Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 17-30).

rendre hommage à Lewis Carroll à Rennes en 2011, Jacques Jouet a lancé à Pirou, en 2009, l'idée d'une lecture sur Barbey d'Aureville originaire de la région. Ces lectures sont l'occasion de replonger dans l'œuvre à la recherche de pépites. Cette démarche d'exploration me semble se rapprocher du « travail anthologique » évoqué par Jacques Roubaud comme « quelque chose qui accompagne la réflexion sur la façon dont le poésie du passé ou du présent est composée, et je les revendique comme faisant partie de mon propre travail de poète<sup>114</sup>. » Ces lectures peuvent aussi être l'occasion de réécritures inspirées de l'œuvre : Olivier Salon écrit à l'occasion de la lecture sur Hugo un poème, « Les jeans » calqué sur la forme (en boule de neige\*) et sur l'ambiance du poème, « Les djinns ». Virginie Tahar dit de Jacques Jouet : « Les lectures extrêmement éclectiques de Jacques Jouet nourrissent l'œuvre en permanence, ce qui est ouvertement exprimé dans son journal lorsqu'il écrit : « Tout ouvrage est « Ur<sup>115</sup> » de quelqu'autre<sup>116</sup>. » Cela me semble vrai pour beaucoup d'écrivains mais est rendu manifeste par la démarche des oulipiens.

### *Les ateliers d'exploration*

Cette démarche a été partagée par Jacques Jouet en atelier. Les deux dernières éditions des Récréations de Bourges ont vu l'écrivain réunir une partie des stagiaires chevronnés pour les faire travailler autour d'un auteur : Victor Hugo en 2010, Mallarmé en 2011. Il s'est agi de s'emparer des textes de ces auteurs par différentes procédures de réécriture, ou bien de mettre les pas dans leurs traces en suivant les contraintes qu'ils s'étaient imposés. Les stagiaires ont donc procédé classiquement à la confection de poèmes fondus, de traductions lipogrammatiques ou antonymiques<sup>117</sup>. Ils ont également réalisé un tombeau sur le modèle du « Tombeau de Verlaine » de Mallarmé ou un sonnet reprenant les contraintes du sonnet en -yx (les rimes des quatrains reviennent dans les tercets mais en changeant de genre : les rimes masculines (-yx) deviennent féminines (-ixe) et vice-versa). Il est à noter qu'une des propositions d'écriture était issue de l'expérience de Jacques Jouet aux *Papous dans la tête*, l'émission de France Culture<sup>118</sup>. Odile Conseil avait, lors d'une émission de la saison 2010-2011, proposé une version de « Demain dès l'aube » lardée de questions, qui venaient s'insérer entre chaque unité de sens. Jacques Jouet s'est emparé de l'idée et a proposé de transformer

<sup>114</sup> ROUBAUD, Jacques, *Rencontre avec Jean-François Puff*, Ed. Argol, 2008, p. 75.

<sup>115</sup> Protocontinent supposé, image de l'origine.

<sup>116</sup> JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, vol. 8, p. 8 [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal], cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », *op.cit.*

<sup>117</sup> On pourra en lire trois exemples ici : <http://recreationsbourges.livreaucentre.fr/categorie/textes-recreations/atelier-de-jacques-jouet/>

<sup>118</sup> Cette émission peut être considérée comme un entredeux entre l'atelier et la lecture : temps d'écriture contrainte quelquefois, publication orale des textes sur les ondes mais aussi de plus en plus souvent en public.

« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » de la même manière, faisant surgir ainsi par les propositions des participants de nouvelles pistes de polysémie.

Une semaine entière est ainsi consacrée au décorticage par la pratique de l'œuvre de deux grands poètes. Jacques Jouet explique avoir voulu mieux comprendre deux « projets poétiques puissants, très pensés ». Les ateliers ont permis, selon lui, « de les étudier collectivement, du point de vue de l'exécution, ce qu'on ne fait jamais, à la fois de lecture active et de tentative de faire pareil. Il y a un repère qui est plus clair. Et puis les gens renvoient plein de choses aussi<sup>119</sup>. » Écrire pour mieux lire, c'est une manière particulière de réaliser ce que disait Paul Valéry : « On ne lit bien que ce qu'on lit dans un certain dessein tout personnel<sup>120</sup>. »

Ainsi l'écrivain montre clairement la place que prend la lecture attentive de ces « repères » dans sa démarche. Il montre aussi comment cette lecture gagne à l'aventure collective, comment elle gagne aussi à tenter « l'exécution ». Il ne s'agit pas ici d'écrire des textes qui s'intégreront tels quels ou après re-travail dans les publications, comme ce peut être le cas, nous le verrons bientôt. Cette écriture me semble cependant tenir une place importante dans la construction de l'œuvre si l'on s'appuie sur les propos de Jacques Roubaud, dans son texte « L'Oulipo et les Lumières »

@ 54 Il faut prendre la mesure de toutes poésies et de toutes littératures du point de vue de la contrainte et de la potentialité (c'est-à-dire de la fécondité de leur contraintes pour la poésie et la littérature du futur)

@ 55 Important donc au moins autant qu'invention et nouveauté, la pensée des contraintes, leur critique, l'élucidation de leur fonctionnement. Il faut découvrir comment est fabriquée la littérature : même si la visée de l'oulipien est une œuvre, il sait que pour faire œuvre il faut apprendre à voir comment les œuvres sont faites.<sup>121</sup>

Ce travail anthologique, c'est le travail de l'anoulipisme, le travail d'analyse de la littérature passée, à la recherche des contraintes passées et plus largement de repères, sources de réflexion sur l'acte d'écrire, sources de contraintes renouvelées.

---

<sup>119</sup> Entretien avec Jacques Jouet p. 149-154.

<sup>120</sup> Paul Valéry, *Rbumbs*, La Pléiade, Paris : Gallimard, vol. 2, 1942, p. 634 cité par Violaine Houdart Mérot, « Des contraintes futiles aux contraintes exquises », *50 ans d'Oulipo : De la contrainte à l'œuvre*, collection La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, décembre 2012.

<sup>121</sup> ROUBAUD Jacques, *L'Oulipo et les Lumières, Oulipo und die Aufklärung, Le Divan*, éditions Isele, 1998.

## B. 2. 2. Des « gammes »

Hervé Le Tellier : « Il ne faut pas considérer l'atelier comme un moment de création, on fait nos gammes. »

Marcel Bénabou : « Ce terme me convient. Je retrouve avec plaisir des exercices que j'ai faits l'année précédente. »

Paul Fournel : « J'appelle cela des exercices d'atelier. Je me mets du côté pictural, lui musical, mais cela veut dire exactement la même chose. »

Michèle Audin : « Je suis d'accord avec le terme de gammes. Mais le mot exercice me convient encore mieux car c'est exactement la distinction entre les exercices que je fais faire à mes étudiants et la vraie recherche. Quand on a bien compris les exercices, on peut faire des choses très bien. »

Dans ces propos issus des entretiens avec les auteurs, et avec les métaphores des « gammes » et des « exercices », l'écriture d'atelier, comme l'écriture pour les lectures (c'est pour celles-ci que Michèle Audin s'exprime) est projetée, quel que soit le domaine métaphorique choisi, du côté du mécanique et du répétitif et éloigné de l'acte créateur.

On sent toutes les dérives négatives que cela pourrait entraîner. Valérie Guidoux analysait ainsi les métaphores sportives (« sport », « entraînement ») qu'elle avait relevées : « Le travail oulipien risque par là de revenir au stade de jeu, même si c'est au sein du « métier » qu'il s'exerce. L'effet de stimulation est donc perçu de façon ambiguë.<sup>122</sup> »

Or il est d'autres façons plus positives ou au moins plus neutres de considérer ce travail. C'est en fait l'aspect artisanal et même sportif de l'écriture revendiquée par l'Oulipo qui apparaît ici : « L'exercice de la littérature fait l'écrivain » disait Paul Fournel<sup>123</sup>, paraphrasant Raymond Queneau.

Dès 1994, Sophie Mejdoub notait dans son travail consacré à *L'Oulipo, une pratique textuelle* :

L'écriture est d'abord exercice, gamme. [...] Les contraintes oulipiennes servent d'« échauffement » aux oulipiens, lorsqu'elles ne sont pas le mode de production ou d'organisation de leur ouvrage. Chacun, à sa manière, selon ses préoccupations, explore le langage, ses contraintes, et ce qui mène à l'écriture.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> GUIDOUX Valérie, *Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo*, op.cit., p. 91.

<sup>123</sup> BENS Jacques, FOURNEL, Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *Action Poétique*, n°85, 1981, p. 53.

<sup>124</sup> MEJDOUB Sophie, *Oulipo : une pratique textuelle*, Mémoire de D.E.A. sous la direction de Jean Bessière, Sorbonne Nouvelle Paris III, 1994, p. 52.

Paul Fournel et Jacques Jouet développent les caractéristiques de cette pratique, où l'on voit bien comment la gamme va de la « technique » pure à la « qualité d'écrivain ».

Lorsque les écrivains oulipiens vont à leur entraînement, ils se sentent généralement peu sélectifs sur le choix de ces contraintes et ne cherchent pas à donner à leurs traductions d'autre dimension que celle de la simple réussite technique.

Leur qualité d'écrivain oulipien affleure cependant dans ces textes. La pratique de la contrainte génère ses richesses et ses musiques. Hugo truffait ses proses d'alexandrins blancs, les romans de Perec sont riches d'un formidable lexique lipogrammatique.<sup>125</sup>

Mais pourtant Perec lui-même a forcé cette vision artisanale de l'écriture pour marquer l'opposition entre « exercice » et « œuvre » comme l'analyse Christelle Reggiani.

Dans son entretien avec Jean-Marie Le Sidaner<sup>126</sup>, Georges Perec évoque en effet « les textes à contraintes dures (oulipiennes) que je fais un peu comme un pianiste fait ses gammes. » [...] La pratique de la contrainte oulipienne devient la préparation et la condition de possibilité de l'œuvre, qui, essentiellement, s'oppose à l'idée de « contrainte dure ». La pensée oulipienne est forcée – nous avons vu que la contrainte oulipienne (dure) était précisément conçue comme offerte à l'investissement du poète – pour aboutir à l'antithèse de la « gamme » et de l'œuvre. La liberté, celle du scripteur dans ce contexte, devient le critère définitoire de l'œuvre<sup>127</sup>.

Or si cette antithèse « force » la pensée oulipienne, force est de constater qu'elle perdure chez d'autres oulipiens. Car s'il y a « refus de toute mystique de l'œuvre<sup>128</sup> », ce refus se fait contre une omniprésence de cette mystique, à prendre en compte pour la réception des textes, et qui imprègne également la vision des oulipiens, me semble-t-il. L'exercice de l'écriture à contrainte me semble encore très nettement distingué du projet personnel, celui où va s'inscrire la « liberté du scripteur ».

#### *Des exercices recherchés et fructueux*

Cependant les « gammes » des ateliers et des lectures s'inscrivent dans une démarche d'écriture et ne sont pas sans effet sur celle-ci. Les oulipiens, même quand ils ne pratiquent pas d'ateliers oulipiens, ont pu s'imposer des gammes, comme le montre le livre de Harry Mathews, *Vingt lignes par jour* (POL, 1994) (on voit d'ailleurs qu'ici l'exercice a été publié et a fait œuvre).

---

<sup>125</sup> FOURNEL, Paul, JOUET, Jacques, « L'écrivain oulipien », *Magazine littéraire*, n°245, 1987.

<sup>126</sup> Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, n°76, 1979 p. 5.

<sup>127</sup> REGGIANI Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont : Éd. Interuniversitaires, 1999, p.43.

<sup>128</sup> Christelle Reggiani révèle bien ce paradoxe de l'approche oulipienne de la notion d'œuvre (*ibid.* p. 28) « Plus essentiellement, la doctrine oulipienne, en pensant l'œuvre comme un exemple alors même qu'elle en fait, définissant la potentialité comme une fécondité, l'horizon de sa pratique, implique le refus de toute mystique de l'œuvre. »

La pratique oulipienne semble avoir remplacé chez Jacques Jouet ce qu'il essayait de s'imposer de lui-même dans son journal, tenu de 1971 à 1983 jusqu'à son entrée à l'Oulipo : « Trop d'idées, dit l'écrivain, trop d'idées mais pas assez de mots. Trop d'idées, trop d'attente et la langue pendante. Pas assez de travail, assez d'entraînement [...] Et pas assez de temps passé. Pas assez d'exercices...<sup>129</sup> »

Virginie Tahar a bien montré au colloque de Poitiers comment il utilisait « l'espace du journal pour faire ce qu'il appelle des « exercices de recherche », c'est-à-dire qu'il se lance de manière assez libre dans la rédaction d'extraits potentiels.<sup>130</sup> »

L'exercice est donc bien le lieu de la recherche et de la réflexion. Il s'agit d'exercices où le métier se fait sentir et qui se feront sentir dans le métier. Ce sont aussi des lieux de surgissement d'idées où, malgré l'aspect mécanique relevé par les métaphores, la création n'est pas absente : « Le résultat lui-même peut ne pas être forcément intéressant à pérenniser mais le fait d'y avoir travaillé donne des idées. Par exemple le fait d'avoir rajouté une voyelle à chaque fois dans les textes monovocaliques des fugues<sup>131</sup> me paraît une idée intéressante à reprendre.<sup>132</sup> »

Et si le terme d'exercices est utilisé, c'est peut-être davantage dans une volonté de pédagogie, d'explicitation pour rendre compte de la dimension artisanale de l'écriture que pour y marquer une opposition de valeur avec l'œuvre achevée : « Il n'y a pas de situation de sous-écriture.<sup>133</sup> »

#### *Des pratiques déculpabilisantes, des plaisirs collectifs*

La pratique collective de ces exercices me semble, de plus, comporter un avantage non négligeable et très révélateur du statut de ces gammes : la déculpabilisation.

Régine Detambel, très proche de l'Oulipo dans les années 90, a pris ses distances vis-à-vis du groupe mais explique ainsi l'apport de l'Oulipo : « L'Oulipo m'a fourni le manuel d'apprentissage nécessaire à l'apprenti écrivain, en approfondissant chez moi le goût de l'exercitatio, la folie des listes et lexiques, la manie anagrammatique ; en démedicalisant, dépsychologisant et en me faisant admettre avec le sourire certaines de mes facultés intellectuelles qui m'effrayaient, adolescente.<sup>134</sup> »

---

<sup>129</sup> JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, vol. 3, p. 1, [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal], cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », *op.cit.*

<sup>130</sup> TAHAR Virginie, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », lors du Colloque *Jacques Jouet, Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître].

<sup>131</sup> Texte que nous présentons de manière plus complète en C. Ce qui se joue aux lectures p. 76.

<sup>132</sup> Entretien avec Michèle Audin p. 175.

<sup>133</sup> Entretien avec Paul Fournel p. 142-148.

<sup>134</sup> DETAMBEL Régine, blog personnel, « L'Oulipo et moi », [en ligne] [consulté le 22 août 2013]. Disponible sur internet : [http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1776](http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1776)

On retrouve ici l'aspect formateur de la gamme, ici nommée « exercitatio » et l'on voit apparaître un effet plus psychologique de cette écriture partagée : ne plus se sentir seule, « admettre avec le sourire » ce qui en elle lui semblait quelque peu anormal.

De même, dans un entretien accordé à Valérie Guidoux, Marcel Bénabou déclare « faire avec tranquillité ce qu'il faisait autrefois mal à l'aise. Exercices, réécritures, jeux, acquièrent une dignité<sup>135</sup>. » On semble passer d'une activité solitaire, un peu honteuse, à un jeu collectif et partagé et on pressent toute la difficulté à se libérer des mythes littéraires de l'inspiration et du sérieux. L'activité oulipienne, pratique de la contrainte au sein du groupe ou dans les activités publiques, sert d'entraînement à l'écrivain, débarrassé de tout scrupule.

Mon appartenance au groupe me donna l'avantage de poursuivre de telles expériences non seulement de manière systématique mais indépendamment de ce que j'écrivais par ailleurs. Elles devenaient des objets de recherche dont je pouvais m'occuper sans autre souci. La séparation de ces expériences de ma pratique « normale » était bien sûr illusoire ; mais l'illusion détourne utilement le regard anxieux de la bonne conscience<sup>136</sup>.

La scission de l'oulipien en inventeur et scripteur, la séparation « illusoire » de son activité entre recherche et écriture, lui permet de nourrir celle-ci en effaçant tout jugement, moral ou de valeur, sur ces pratiques. « Accepter le point de vue oulipien de l'écriture veut dire s'engager du côté du matérialisme et de la relativité contre la finalité et la transcendance. S'adonner à un travail oulipien dissout toute illusion d'absolu.<sup>137</sup> »

Il s'agit d' « écrire ici et maintenant.<sup>138</sup> »

---

<sup>135</sup> Guidoux Valérie, *Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo*, *op.cit.*, p. 92

<sup>136</sup> MATHEWS Harry, « À la recherche de l'Oulipo », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 21-23

<sup>137</sup> *ibid.*

<sup>138</sup> FOURNEL Paul, « Les ateliers de l'Oulipo : écrire ici et maintenant », *op.cit.*

## B. 3.

### D'une pierre deux coups

Déarrassé de « la finalité et de la transcendance », l'oulipien peut saisir chaque opportunité d'écrire ici et maintenant et s'évertue dès lors à en tirer le meilleur parti. C'est aussi une des réponses à apporter à la critique des « actions », de montrer qu'elles ne sont pas mangeuses de temps mais offrent au contraire l'occasion d'écrire.

Elles bénéficient avant tout d'une obligation de produire. Olivier Salon appelle cela « la contrainte du couteau sous la gorge<sup>139</sup>. » Un temps réduit d'écriture en atelier, une date fixe pour les lectures, et à chaque fois un public qui attend la production : tout cela produit « un moment d'excitation intellectuelle qui est très bien pour l'invention<sup>140</sup> ». Et cette affirmation de Jacques Jouet touche aussi la capacité à inventer de nouvelles contraintes, de nouvelles procédures pour l'atelier : « Souvent j'ai l'idée sur place. J'aime bien. [...] C'est pour ça que je prépare très peu les ateliers. ». Il développe ce concept dans l'entretien accordé à Camille Bloomfield : « Le terrain de l'invention est un terrain de légèreté irresponsable qui serait incompatible avec la grosse théorie. Je crois qu'on a esquissé des pistes d'invention, par coup d'adrénaline, comme ça<sup>141</sup>. »

Les lieux d'action apparaissent alors comme des stimulants de création, confirmant que l'opposition entre les rubriques « création » et « action » des réunions de l'Oulipo n'est qu'apparente. Nous verrons comment lectures et ateliers peuvent se lire comme des lieux d'exécution de l'écriture, d'accumulation de celle-ci ou bien de rebond et d'échos d'une écriture à l'autre.

#### B. 3. 1. Faire vivre le groupe : des moments oulipiens

On présente, on voit l'Oulipo comme un groupe, un ensemble. Cependant ce groupe ne se réunit qu'une fois par mois, c'est beaucoup mais c'est peu aussi. Ces réunions sont un lieu d'échange sur ce que chacun fait, action, création, rumination..., un lieu pour manger et rire ensemble. Ce n'est pas rien. Mais la réunion n'est ni un lieu ni un temps pour « faire » ensemble. Les lectures et les ateliers semblent, eux, offrir cette occasion.

---

<sup>139</sup> Entretien avec Olivier Salon, p. 164-169.

<sup>140</sup> Entretien avec Jacques Jouet, p. 149-154.

Ainsi Paul Fournel conte-t-il à l'occasion de la lecture « Chœurs » d'octobre 2011 un effet plus général des lectures et ateliers.

Le thème, « le chœur », était l'occasion de parler d'une seule voix. Certainement les ateliers et les lectures ont créé cet esprit de groupe. On est obligés de travailler ensemble. Ça nous oblige à une communication qui n'est pas du type : « Qu'est-ce que tu écris ? ». Ce sont deux lieux où l'on est ensemble. Jusque dans les années 70 et 80, faire ensemble c'était seulement se réunir en secret et parler en douce<sup>142</sup>.

Cette explication fait bien ressortir les deux temps féconds des ateliers et des lectures : un temps de préparation en commun et un temps de travail en public, deux temps qui changent à la fois les rapports à l'intérieur du groupe et la vision du groupe à l'extérieur.

Pendant le cas est particulier car, habituellement, le temps de préparation est souvent réduit, voire inexistant. Ainsi, dans les *Moments oulipiens*, Harry Mathews conte-t-il la première grande manifestation publique de l'Oulipo à Europalia, à Bruxelles, en 1975. Désigné « Monsieur Loyal » de la soirée, il tente vainement d'organiser une réunion de travail, de préparation mais se trouve cerné par des « potaches en gogouette<sup>143</sup> », enchaînant les calembours. De même, Olivier Salon narre une lecture au marché de la poésie, complètement improvisée où « chacun à tour de rôle dira ce qu'il voudra ou pourra, en tenant compte des interventions précédentes<sup>144</sup>. »

De même pour les ateliers, le temps de concertation est souvent réduit à un dîner la veille de la semaine d'animation, voire à une demi-heure au café d'accueil de celle-ci. Ce manque d'anticipation n'est pas dû qu'à un manque d'organisation<sup>145</sup>. Il me semble même quelquefois très organisé, afin de provoquer ce « coup d'adrénaline » que Jacques Jouet disait rechercher. Là aussi ce n'est pas la règle et nous verrons que les notes pour l'atelier de Villeneuve Lès Avignon recèlent des pépites<sup>146</sup>.

Mais, même si le temps de préparation est réduit, c'est un temps de partage. Chacun entend ce que l'autre fait (ce qui n'est pas rien car, comme le signale Jacques Roubaud dans notre entretien, il devient quasiment impossible de prendre connaissance de l'ensemble de la production oulipienne) et un esprit de groupe se crée, qui devient un esprit de « famille<sup>147</sup> »,

---

<sup>141</sup> JOUET Jacques, entretien, Annexes Volume II, p. 176, in BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, sous la direction de Mme Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2011

<sup>142</sup> Entretien avec Paul Fournel p. 142-148.

<sup>143</sup> *Moments oulipiens*, Bordeaux: le Castor astral, 2004, p. 68

<sup>144</sup> *ibid.*, p. 133-134

<sup>145</sup> Il a cependant été proposé des améliorations mais qui semblent difficilement se mettre en place : « Le programme que nous nous donnons ne nous contraint pas tellement à l'avance, nous avons tendance à tout faire dans l'urgence. Au dernier conclave, Paul Fournel a proposé que nous nous y prenions un peu plus à l'avance pour préparer nos textes » dit Marcel Bénabou, cf. entretien p. 137-138E

<sup>146</sup> ROUBAUD Jacques, « Notes pour le stage Oulipo de Villeneuve-lès-Avignon 13-18 juil 1981 », *Action poétique*, n°85, sept. 1981. cf. D. 3. 2. Les bébés-contraintes des ateliers p. 104.

<sup>147</sup> Entretien avec Jacques Roubaud p. 130-136.

pour reprendre le terme de Jacques Roubaud. Cette vie de groupe, de « famille », n'est pas sans influencer sur la production oulipienne, notamment avec la parution des *Moments Oulipiens*, qui me semblent accompagner le développement de la vie publique de l'Oulipo puisqu'ils sont rédigés au cours des années 90 (ils me semblent aussi permettre continuer à faire vivre les excusés comme ceux lus pour Jacques Bens en octobre 2001 ou pour François Caradec en novembre 2008). Les oulipiens se lancent, pour les lectures publiques et bientôt pour un livre, dans la rédaction de textes qui, sans contraintes apparentes, narrent des « incidents » en « lien direct avec les activités du groupe ». Par conséquent, les activités publiques y occupent une grande place. Ces occasions d'écriture deviennent elles-mêmes un sujet d'écriture, dans une certaine mise en abyme. Ainsi et entre autres, Jacques Jouet raconte-t-il trois moments issus de lectures ou d'ateliers : l'explication impossible de la contrainte du X prend Y pour Z (les trois animateurs s'y essaient chacun leur tour, ne suscitant que plus d'interrogations), le lapsus d'un Hervé Le Tellier en manque de sommeil (qui glisse au milieu d'une citation de Queneau le mot « éléphant »), ou bien encore une lecture interminable par Noël Arnaud (qui retourne peu à peu les pages d'une énorme pile de papier, à peine entamée après une demi-heure). Mais bien sûr, de la lecture de ces moments il faut tirer la substantifique moelle, comme nous y invite Jacques Roubaud.

Définition - Un Moment Oulipien, un M. OUL. est un moment de potentialité pure dans l'histoire de l'Oulipo.

remarque - Pourquoi le terme M. OUL. ? Il manifeste cette propriété intrinsèque du moment oulipien d'enfermer en soi en quelque sorte la perle précieuse d'une future contrainte[...] ou encore d'une leçon de morale oulipienne.[...]

On veillera, ayant écouté les moments oulipiens qui vont être présentés, à dégager pour soi-même, par la rumination ultérieure et la récollection dans la tranquillité, de chacun, la précieuse leçon<sup>148</sup>.

Cette façon de lire les moments oulipiens souligne bien les germes contenus dans les activités publiques narrées et combien ils peuvent être riches d'enseignements pour les oulipiens et leur entreprise. Il semble de plus que ce soit au gré d'un de ces moments communs (une lecture oulipienne à Berlin) que la structure des moments oulipiens apparaisse à Anne F. Garréta qui en appelle, à la suite de Queneau, à « faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer des mots. » Car, affirme-t-elle, « les moments oulipiens individuels peuvent être dépourvus de lois de construction, mais il faut au moins que leur livre de mémoire collective soit, [...], beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître<sup>149</sup>. »

---

<sup>148</sup> *Le grand incendie de Londres*, Paris: Seuil, 2009, p. 1911.

<sup>149</sup> *Moments oulipiens*, Bordeaux: le Castor astral, 2004, p. 156 et disponible sur internet : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/moment-oulipien-berlin>

### B. 3. 2. Exécuter

Nous avons entraperçu comment Hervé Le Tellier considérait l'écriture d'atelier comme des gammes. Écrire n'est d'ailleurs pas systématique chez lui et ne prend vraiment de sens, nous le verrons, que quand il s'agit de s'insérer dans une écriture collective. Cependant il a su, comme Ian Monk, se saisir de l'occasion des lectures pour stimuler son écriture (au moins dans un premier temps de l'existence des Jeudis). Les Jeudis sont devenus autour de l'année 2000 un moteur pour faire avancer leurs travaux en cours et leur ont même donné certaines orientations.

Ainsi, la création des nouvelles publiées dans *l'Encyclopaedia Inutilis* en mars 2002 s'échelonne-t-elle au gré des Jeudis. Je gage qu'à la lecture de février 2001 « Oublipo », Hervé Le Tellier lut « Willibald Walter ou La mémoire en place » un texte sur la mémoire et l'oubli, où le héros, pour oublier sa passion déchirante et ratée pour Mlle M., dite Mnémosyne, cherche à mettre au point une pilule de l'oubli. En mars 2002, il lit pour le thème « Cosmogonies », la nouvelle « Dagobert » qui apparaît dans le recueil final sous le titre « Maxime Podgorski ou la platitude des noeuds », où le héros s'interroge sur l'essence des lettres, en rattachant sa réflexion à un article illustrant le big bang sous la forme de cubes. La lecture d'avril 2001, « On verra bien » est illustrée par « L'art d'Aloysius Van Lee » qui deviendra « Aloysus Van Der Licht, ou La collection Van Lee », l'histoire d'un peintre atypique. Les « Monuments » de mai 2001, voient la naissance des « Monuments de Philibert Delouche », qui sera retravaillée avant son passage au recueil. Le nom du héros devient « Jacopone Morrissot », plus en accord avec sa prétendue tombe du Père Lachaise marquée du nom de J. Morrison, l'allusion à Raymond Queneau qui nourrit toute la nouvelle est explicitée : Jacopone Morrissot présente en effet des conférences sur un monument en l'illustrant d'une diapositive d'un monument tout autre, comme le Gabriel de *Zazie dans le métro* « fait visiter la Bourse de Commerce à un troupeau de touristes en leur certifiant qu'il s'agit de la Sainte Chapelle.<sup>150</sup> »

Ian Monk travaillera de la même façon, écrivant et publiant oralement au fur et à mesure des parties de son futur *Plouk Town*<sup>151</sup>. En janvier 2004, le thème du Jeudi est « Mélodies en sous-sol ».

Donc j'ai mis un personnage qui s'appelle Mélodie, en sous-sol. J'étais en Alsace. Il me restait deux, trois jours avant le jeudi. Je me suis mis dans un café,

<sup>150</sup> LE TELLIER Hervé, *Encyclopaedia inutilis*, Bordeaux: Castor astral, 2002, p. 135.

<sup>151</sup> « Suite poétique rigoureusement organisée – onze parties composées chacune de x poèmes de x<sup>2</sup> vers de x mots allant d'un (donc une section d'un seul mot) jusqu'à onze (donc 11 poèmes de 121 vers de 11 mots) » Présentation de l'éditeur Cambourakis, [en ligne]. disponible sur internet : <http://www.cambourakis.com/spip.php?article10> [consulté le 20 août 2013]

j'ai pensé sous-sol, donc immeuble. J'étais dans la partie 9 du bouquin, il y aurait donc neuf étages et, en une heure à peu près, le texte était fait. [...] C'est faire d'une pierre deux coups. Et ce texte je l'ai beaucoup relu ensuite car il a aussi été écrit dans l'esprit que ça allait marcher oralement.

La lecture et sa publication à date fixe semblent permettre ou accélérer l'avancement de l'œuvre en cours. Le travail de l'écrivain consiste alors à tisser des liens entre cette sorte de commande extérieure qu'est la lecture oulipienne et son œuvre en cours afin d'intégrer cette écriture de circonstance à son projet, pour revenir à cette notion-guide de notre travail. Les thèmes des lectures s'imprègnent ainsi dans les projets des auteurs, et chez Ian Monk, l'oralité, qui l'intéresse, se développe. Si les nouvelles d'Hervé Le Tellier ont été très légèrement retravaillées, on peut considérer cependant que la lecture a vraiment été l'occasion de l'exécution de chacune d'entre elles.

Jacques Jouet agit de même dans les ateliers. Si, pour certains, l'écriture d'atelier est gamme, entraînement mécanique, pour Jacques Jouet, les gammes entrent dans son œuvre, revendiquée comme centrifuge et impure sans hiérarchisation. Ainsi le temps de l'atelier peut être le temps de l'écriture du poème du jour. « Moi comme j'ai le déversoir du poème du jour, ça va tout seul<sup>152</sup>. » Certes, le poème du jour obéit souvent à une contrainte ou procédure précise (comme l'écriture sur un morceau de musique) mais il est possible, selon les règles fixées par l'auteur à l'auteur, de reprendre toute contrainte précédemment utilisée, ce qui simplifie bien les choses pour l'écriture du poème du jour en atelier. Il n'y a alors pas de temps perdu, pas d'écriture perdue.

L'écriture liée aux activités publiques vient prendre place dans la construction de l'œuvre de manière plus ou moins directe : sous forme d'exploration des repères littéraires comme nous l'avons vu, sous forme d'écriture à temps contraint, comme pour le poème du jour, et dans ce cas-là intégré sans retouche ou bien sous forme de préparation, de premier jet d'un passage à intégrer dans une œuvre. Nous reviendrons plus tard<sup>153</sup> sur les formes d'exploration que peut prendre cette écriture.

Dans les écrits intégrés directement dans l'œuvre, figure le plus souvent de l'écriture poétique : sa brièveté facilite son écriture, notamment en atelier.

Le poème 190, « Petit poème en prose », de *l'Histoire poèmes* de Jacques Jouet est issu directement d'un atelier dans la lande pirouaise en Normandie en juillet 2010, atelier où il s'agissait d'inventer un animal ou une plante et de situer le texte lors d'un événement historique. Dans l'épisode du Poulpe écrit par Jacques Jouet, *Cris de mes chats le dimanche*, figure également un beau présent\*, poème écrit par le héros avec les lettres de Claire, qui l'héberge sur sa péniche. Ce poème a été réalisé en atelier. Dans ce cas, Jacques Jouet en informe les

---

<sup>152</sup> Entretien avec Jacques Jouet p. 149-154

stagiaires, changeant alors l'enjeu de l'activité. Il n'y a pas dans ce cas-là d'opposition entre le projet de travail de l'atelier et le projet de vie, d'écriture, les deux venant se superposer. Quelquefois, pour des textes plus longs, l'écriture n'est pas terminée mais lancée, ce fut le cas pour des « pages entières de *Bodo* » ou pour des quenines\* de l'*Histoire poèmes*. Il s'agit bien sûr de « rentabiliser le temps de travail » mais aussi de profiter du moment « d'excitation intellectuelle » que cette situation en temps contraint et en public génère.

Le Poulpe en a marre du canal, ce ruban plat de canal canalisé, le psychanal lacanisé. Il nous faudrait une bonne tempête, comme dans un roman de Conrad. Il n'y a pas de Conrad dans la bibliothèque de la République. C'est bizarre et c'est dommage. Allô Tempêtes ? Il me faut une bonne tempête, vous pourriez m'en livrer une ? Tout de suite, oui. Je paye à livraisons.

Le Poulpe pense innoemment, méthodiquement, à Claire. Il lui écrit en beau présent.

*Claire*

Elle a l'air à rire, rire clair, à rallier le cercle, à rallier l'île. Lire le ciel, accélérer. Icare ailé. Lire l'éclair, rader la cire réelle, relier la race à la racaille. Crier, râles, lire le cri. Le cil tic-tac. Le ciel clic clac. Ça caille à la cale !

— Oh ! la République !

Le gendarme est revenu. Il a une nouvelle réquisition. Il est putain sympathique, lui aussi, avec son arme très haute à la ceinture et une petite étiquette de clef cerclée de vert qui pendouille au bout de la crosse, anodine et sans inscription sur le rectangle de papier.

Le Poulpe a besoin d'éclaircir un peu le pedigree de ce gendarme, qui a l'air de réfléchir à peu près droit.

— Qu'est-ce qui s'était passé avec Vergeat ?

Le Poulpe a besoin d'une réponse à cette question avant d'aller plus loin.

— Avec Vergeat ? Des divergences. Et même des maousses.

100

Chez Hervé Le Tellier, on retrouve aussi des textes « exécutés » en atelier. « Dans *Zindien*, il y a au moins deux textes qui viennent d'ateliers, dont la terine\* « Petite fourmi » qui vient d'un atelier en Turquie<sup>154</sup>. »

Dieu ne t'a pas donné la parole, karınca  
Ta procession s'allonge et bouge en sessislik  
Et tu meurs, écrasée, sans même un piemanlik

<sup>153</sup> Cf. B. 3. 4. Explorer p. 66

<sup>154</sup> Entretien avec Hervé Le Tellier p. 155-159

Pourquoi ne pouvons-nous vivre sans piemanlik ?  
Pourquoi ne te ressemblons-nous pas, karinca ?  
De quoi sont faits nos mots s'ils tuent le sessislik ?

Ton sac est refermé, tu pars en sessislik  
Je vais sur le balcon, mon cœur est piemanlik  
Tu traverses la rue, petite karinca.

Fourmi : karinca  
silence : sessislik  
regrets : piemanlik

Frédéric Forte développe aussi ce principe notamment par la création d'une forme souple qui s'est avérée aussi intéressante du point de vue de la poésie que de la réflexion : les notes préparatoires. Le projet des 99 notes préparatoires naît en résidence, pour une commande d'Escales des Lettres à Arras en 2007. Dans cette résidence, Frédéric Forte écrit « 99 notes préparatoires à la reconstruction d'Okinawa », pour le recueil *Potje Vleesch*. La forme est faiblement contrainte mais hautement potentielle, se proposant comme la préparation d'une œuvre à écrire et qui ne le sera peut-être jamais. La forme est d'ailleurs d'abord un texte, non prémédité comme reproductible, et devient une forme quand Frédéric Forte décide de s'en emparer pour répondre aux différentes commandes, lectures qu'on lui propose. Dès lors chacune de ces lectures ou commandes devient le moment, l'occasion d'écrire, donne l'énergie, le temps, et quelquefois l'argent nécessaires à l'exécution du projet d'écrire et publier 99 fois 99 notes préparatoires. On retrouve alors une forte prégnance du thème proposé dans l'œuvre finale. Ainsi pour la lecture de mai 2009, « Prose liquide », Frédéric Forte écrit « 99 Notes Préparatoires à... une prose liquide » (le texte fut d'ailleurs aussi lu à Bourges et édité par les Mille Univers). Dans cet effort pour intégrer les écrits occasionnels dans l'œuvre, Frédéric Forte voit l'influence de Jacques Jouet et semble trouver plus de sens dans cette écriture où les projets à court et long termes se rejoignent, où la question posée par la commande de la lecture rejoint les interrogations de l'écrivain.

### B. 3. 3. Accumuler

Nous avons vu comment Jacques Jouet profite du temps d'atelier pour exécuter certains de ses écrits. S'il semblait faire la différence très nette au début entre réussite de l'exercice et réussite de l'œuvre (« Comment aboutir au-delà de l'entraînement à un objet diffusable, engageant, responsable<sup>155</sup> ? »), cette distinction semble s'atténuer voire disparaître.

---

<sup>155</sup> JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, vol. 2, p. 14 [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal], cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », *op.cit.*

C'est que le métier est rentré et que son projet d'écriture a évolué : c'est maintenant un projet accumulatif.

On pourrait voir dans ce choix une influence de Jules Verne, dont Jacques Jouet est un fervent lecteur : « Assimilant une multitude de discours extérieurs, Verne fait texte de tout et intègre à la littérature les éléments les plus disparates qui doivent se couler dans un discours unique, mais plurivoque<sup>156</sup> » ou de Balzac ou Perec, aux « œuvres impures », « souvent immaîtrisées », où il n'y a « plus de hiérarchie », modèles qui ont été « libérateurs<sup>157</sup> » pour lui.

Il n'y a dès lors pas d'instant d'écriture plus pur que d'autre, pas de conditions d'écriture plus pures que d'autres. Jacques Jouet se veut « un professionnel des lettres [...] qui vit de son art en travaillant beaucoup par la phrase sur tous les terrains du temps temporel de la vie qu'on vit<sup>158</sup>. »

L'écriture peut ainsi se faire, à l'image des piles de bois du chantier paternel<sup>159</sup>, par empilement de textes, de moments d'écriture différents, par une méthode revendiquée comme « clairement irresponsable », « polygraphique, boulimique et accumulative<sup>160</sup> », et dans la revendication d'un empilement de styles : « En fait de style, je veux surtout qu'il y en ait plusieurs, ou, s'il était possible, qu'ils y soient tous<sup>161</sup>. »

Et dans cet empilement de styles, les textes « issus des ateliers » ne sont pas forcément aisés à repérer. Ainsi des séquences de *Bodo* que Jacques Jouet déclare avoir « démarrées en atelier », pour lesquelles je ne peux faire que des suppositions : un chapitre qui est une réécriture de *Phèdre* des pages 250 à 313, un texte à démarreur sur le propre de l'homme p. 78, un conte p. 316, entre autres. Les différences de style ne sautent pas aux yeux ou semblent difficilement imputables à l'écriture en atelier puisqu'elles sont constitutives de l'écriture même que recherche Jacques Jouet.

### B. 3. 4. Explorer

Lieux d'entraînement, d'exécution et d'accumulation, lectures et ateliers sont aussi des lieux d'exploration. Nous ne reviendrons pas ici sur l'exploration que constitue le travail sur

<sup>156</sup> Daniel Compère, *Jules Verne, parcours d'une œuvre*, Amiens : Encreage, 1996, p. 40

<sup>157</sup> Ces dernières citations sont issues de « Entretien », chapitre X « Littérature pure » in LAPPRAND Marc, *L'Œuvre ronde : Essai sur Jacques Jouet*, Lambert-Lucas, 2007

<sup>158</sup> JOUET Jacques, Enquête de Bertrand Leclair, « Pour qui vous prenez-vous ? », *Quinzaine Littéraire*, Revue n°882, août 2004

<sup>159</sup> « La menuiserie ne travaille que le bois sec. Il y avait un art de la pile. La pile était une œuvre, mais pas une fin. C'était une œuvre nécessaire et transitoire. » in JOUET Jacques, Entretien avec Xavier Person, « Peint à l'encre quotidienne », *Matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, p. 44-45

<sup>160</sup> JOUET Jacques, « Préface générale à *La République roman* », *Revue de la BnF*, n°20, 2005

<sup>161</sup> *ibid.*

les précurseurs que nous avons déjà analysé<sup>162</sup> mais tenterons de montrer quel travail les activités publiques permettent sur les contraintes existantes (en ce qui concerne la création de nouvelles contraintes, celle-ci semble plus liée aux seuls ateliers et sera étudiée plus tard<sup>163</sup>).

Les ateliers, par le nombre d'écrivains qu'ils sollicitent sur les contraintes, sont, pour les oulipiens, « une manière d'en tester la fécondité, en attendant de les voir adopter par les écrivains auxquels elles étaient en principe destinées<sup>164</sup> ». Ainsi la morale élémentaire, qui paraissait une forme extrêmement difficile et abstraite, s'est-elle révélée très productive. Sa pratique régulière par les oulipiens en ateliers et en lectures a permis de la faire connaître mais aussi d'en découvrir les ressorts secrets<sup>165</sup>. Nous reviendrons également et plus particulièrement sur les mécanismes de réflexion mis en œuvre à l'écoute des participants en atelier<sup>166</sup>.

Dans les lectures mêmes, les oulipiens tentent des expériences. Ainsi Michèle Audin lance-t-elle un défi à Olivier Salon lors de la lecture de décembre 2011 consacrée à l'opéra : écrire tous deux un beau présent\* sur un opéra, en l'occurrence *Turandot*. Le nombre de lettres disponibles étant très faible, les deux versions différeront-elles ? La réponse est oui, bien sûr. Mais dans le challenge et la confrontation des deux textes<sup>167</sup>, toute la liberté ouverte par la contrainte est visible.

Après avoir commencé à expérimenter le sonnet monorime (en [om] et [ɔm]) dans des ateliers en 2011 à Pirou, Olivier Salon a systématisé sa recherche par un deuxième poème hommage à Pirou où la monorime alterne le féminin et le masculin en -èque et -ec, et par une réflexion en ateliers, pendant l'été 2013, à Pirou encore et surtout à Bourges où la semaine a été consacrée au sonnet. Des sonnets jouetiens\* (contenant le plus possible de e muets) et monorimes entre autres ont vu le jour. Ce travail s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus large de l'auteur qui souhaite publier une Bibliothèque oulipienne sur le sonnet monorime.

Pour Ian Monk, si nous avons aperçu quelle stimulation pouvaient représenter les Jeudis pour lui<sup>168</sup>, la démarche d'exploration est plus rare. S'il dit proposer surtout des contraintes issues de son propre travail, ces propositions suivent, plutôt qu'elles n'accompagnent, son travail de recherche. Il dit même jeter à la poubelle au sortir de l'atelier le

<sup>162</sup> Cf. B. 2. 1. La formation de l'écrivain-lecteur p. 51.

<sup>163</sup> Cf. D. 3. 2. Les bébés-contraintes des ateliers p. 104.

<sup>164</sup> BÉNABOU Marcel, Rencontres nationales des ateliers d'écriture, *Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture: interventions et actes, Aix-en-Provence, février 1993*, Paris: Retz, 1994.

<sup>165</sup> Ressorts pour lesquels nous vous renvoyons à JOUET Jacques, avec Pierre Martin, Dominique Moncond'huy et alii, *La morale élémentaire: aventure d'une forme poétique, Queneau, Oulipo, etc., La licorne*, 81, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.

<sup>166</sup> Cf. D. 3. 1. Une source de réflexion p. 103.

<sup>167</sup> Disponibles en ligne : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/http-www-ouliipo-net-docs-turandot>

<sup>168</sup> et nous y reviendrons en C. 1. 4. Les anglophones p. 83.

plus gros de sa production, qui est importante en quantité, car systématique chez lui. Il existe cependant deux exceptions notables : son travail sur les haïkus imbriqués sur lequel nous reviendrons car il implique une collaboration<sup>169</sup>, et son travail sur les sonnets hachés\*. En 2010 à Bourges, Ian Monk propose cette contrainte des « sonnets hachés » sur laquelle il est en train de travailler.

Chacun devait écrire l'équivalent de quatorze sonnets, mais constitués de poèmes qui n'étaient pas forcément des sonnets, c'est-à-dire qu'ils pouvaient enchaîner un poème de sept vers, puis un autre de huit mais en respectant le schéma de rimes d'un sonnet (dans mon exemple, le huitième vers du deuxième poème, quinzième vers en tout ne rime encore avec rien). Les alexandrins étaient à l'oreille. On marche, on se vide l'esprit, et puis on s'assoit et on compose. Ce n'est donc pas du tout comme un poème de métré ou un poème de marche<sup>170</sup>.

Or, comme à l'habitude, il écrit lui aussi, en même temps que les stagiaires mais ne jette pas, contrairement à l'habitude, sa production. Il la ressort même de ses tiroirs et va la publier à l'automne 2013 dans son livre *14 x 14* aux éditions L'âne qui butine. On n'était pas ici dans une phase d'exécution, car l'utilisation du texte écrit en atelier n'était pas programmée mais bien dans une phase d'exploration dont la réussite permet la publication.

### **B. 3. 5. Rebondir**

Les lectures et notamment les Jeudis, par leur régularité et la complicité qu'ils créent avec le public, autorisent le travail en échos, en rebonds sur des textes existants.

Ainsi Hervé Le Tellier à la lecture d'une nouvelle de Paul Fournel, « Autoportrait de l'homme au repos<sup>171</sup> », décèle une forme explorable. Il écrit immédiatement deux textes qui reprennent la structure et une majorité de termes du texte mais en décalant l'objet décrit. L'autoportrait de Paul Fournel dépeignait un descendeur à ski (« Mon métier consiste à descendre du haut de la montagne jusqu'en bas. »), ceux d'Hervé Le Tellier décriront respectivement un séducteur (« Mon art consiste à séduire les femmes au cours d'une soirée ») et un écrivain (« Mon métier consiste à remplir les pages du haut jusqu'en bas »). Hervé Le Tellier initie ainsi une suite de réécritures qui vont nourrir une lecture publique entière<sup>172</sup>, donner lieu à une Bibliothèque oulipienne et amener même à la publication d'un ouvrage

---

<sup>169</sup> Cf. D. 2. 2. Vers la collaboration p. 102.

<sup>170</sup> Entretien avec Ian Monk p. 160-163.

<sup>171</sup> FOURNEL Paul, « Autoportrait de l'homme au repos », *Les athlètes dans leur tête*, Paris, Ramsay, 1988.

<sup>172</sup> Le jeudi 11 décembre 2008, lecture à la BnF :

[http://www.BnF.fr/fr/evenements\\_et\\_culture/anx\\_conferences\\_2008/a.c\\_081211\\_jeudis\\_Oulipo.html](http://www.BnF.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2008/a.c_081211_jeudis_Oulipo.html)

collectif<sup>173</sup>. Le lecteur-écrivain détermine ses invariants dans le texte premier et investit cette forme qu'il vient de dessiner en creux. Il se coule dans un moule. Qui est alors l'auteur des nouveaux textes écrits ? Paul Fournel peut-il être dit co-auteur des textes ? Est-il créateur de la forme ou bien est-ce Hervé Le Tellier ? Christelle Reggiani, nous l'avons vu, distingue en chaque oulipien l'inventeur et le poète, « l'inventeur oulipien produit la structure ; le poète écrit le texte, la structure devenant par là même contrainte<sup>174</sup> ». Mais ici la forme émerge d'un texte oulipien existant et surgit non pas en théorie mais en pratique, directement à travers les réécritures multiples du texte de départ. Il semble donc qu'il y ait un dédoublement de la figure de l'inventeur. Paul Fournel, le « poète », auteur du premier texte, avait été le créateur inconscient d'une forme, Hervé Le Tellier se fait inventeur, au sens premier : il découvre une forme existante mais non identifiée. Il peut paraître étrange de dire d'un auteur oulipien chevronné comme Paul Fournel qu'il a été le créateur inconscient d'une forme mais si Paul Fournel a écrit très consciemment un texte très structuré, il ne semble pas avoir voulu créer une forme reproductible. Hervé Le Tellier, lisant le texte de Paul Fournel, y lit aussi autre chose, d'autres textes possibles : il fait comme toute lectrice, mais il est aussi auteur et décide de faire exister effectivement ces potentialités du texte fournellien. Les autres oulipiens s'en emparent et par la multiplicité des réécritures font émerger une forme et aussi une œuvre collective. L'utilisation du texte en atelier a même suscité la création d'une version plus courte, simplifiée et transformée par Hervé Le Tellier<sup>175</sup>, rare exemple d'une écriture dont le but unique est le travail en atelier. Cette création par dialogue constant entre textes écrits et textes à écrire amène donc aussi à une réflexion sur le statut de l'auteur, très clairement inscrit dans une communauté et dont le travail l'éloigne autant que possible du mythe de l'inspiration.

D'autres formes proposées par les oulipiens ont été réinvesties par leurs collègues, dans un effet de série qui me semble stimulé par les activités publiques : envie d'exploration d'une forme en atelier, occasion de lire en public et recherche d'une idée qui va coïncider avec la forme inventée par un autre oulipien. Ce sont « des créations qu'on pourrait appeler « épidémiques ». Tout se passe comme si certaines contraintes, certains textes, étaient contagieux : à peine apparaissent-ils que chaque oulipien éprouve le besoin de se mesurer à eux<sup>176</sup>. » Ces « épidémies » selon Marcel Bénabou et Paul Fournel, Frédéric Forte les appelle « des pôles temporaires ».

---

<sup>173</sup> Oulipo, *Autoportraits*, Bibliothèque Oulipienne, n°175, 2009 ; puis Oulipo, *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris : Fayard, 2010.

<sup>174</sup> Reggiani Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo*, *op. cit.*

<sup>175</sup> Cf. « Un chasseur », Annexes p. 118.

<sup>176</sup> BÉNABOU Marcel, « Petit complément à l'adresse présidentielle », *50 ans d'Oulipo : De la contrainte à l'œuvre*, *op.cit.*, p. 26.

C'est le cas par exemple des *Bristols*\* de Frédéric Forte qui ont suscité de nouveaux poèmes combinatoires écrits par Jacques Jouet sous le titre « Forte », ou par Paul Fournel pour la lecture d'avril 2011 sur la Famille (où il y a  $7 \times 6 = 42$  cartes car le Bristol(s) ici est aussi un jeu de sept familles), ou par Olivier Salon pour le spectacle *Chant'ouliipo*. Les reprises entraînent des variations : Paul Fournel et Olivier Salon réduisent le nombre de bostols et pour le spectacle Chant'ouliipo, le bostols de mots se combine avec un bostols musical réalisé par les oumupiens. On peut remarquer que l'appropriation de la forme est passé pour Olivier Salon par un travail en atelier autour de celle-ci notamment en collège à Lille avec des sixièmes. Enfin la reprise de la forme peut dépasser l'Oulipo (selon ses vœux mêmes) : ainsi Bart Van Loo, auteur flamand, a-t-il, à l'occasion d'une lecture en compagnie d'Olivier Salon, Frédéric Forte et Robert Rapilly à Bruxelles, créé les Blitz Bristols, poèmes de 44 cartes combinatoires, où s'opposent en deux séries de 22 cartes des notions antithétiques. Cette forme a été reprise par Frédéric Forte lui-même dans son exploration des possibilités combinatoires au sein de son atelier de Bourges en juillet 2013.

De même les 99 notes préparatoires, créées par Frédéric Forte, ont été reprises par d'autres : Michèle Audin, Jacques Jouet pour le collectif Écrivains en série lu à Bourges en 2012, Hervé Le Tellier pour ses 99 notes préparatoires à la future destruction de Lisbonne ou Olivier Salon en atelier à Pirou.

Les *Poèmes de métro* de Jacques Jouet paraissent en décembre 2000 chez POL. En mai 2001, Hervé Le Tellier est de nouveau à l'initiative de cette transformation d'un texte existant en forme potentielle et propose un « Poème de météo », pour la lecture sur « La pluie et le beau temps », et pour la lecture suivante, Ian Monk lit son « Poème de bistro ». Dans le spectacle *Pièces détachées*, le poème de métro trouve deux nouveaux camarades qui s'imposaient : le poème de boulot et de dodo<sup>177</sup>. Les *Poèmes de métro* commencent par un poème initial qui explique la procédure que suit l'écriture de ces poèmes. Or quand les autres oulipiens s'emparent des poèmes de métro, ce n'est pas pour s'emparer de la procédure mise au point mais pour parodier ce texte explicatif afin de proposer des procédures plus fantaisistes les unes que les autres<sup>178</sup>. Ici la procédure est donc identifiée mais pas investie par les scripteurs, au contraire, elle est détournée par les inventeurs.

Plus largement et plus traditionnellement, l'écriture pour un atelier ou une lecture, qu'elle soit liée ou non à un thème, peut être le point de départ d'une longue série.

<sup>177</sup> SALON Olivier in OULIPO, *Oulipo: pièces détachées*, La petite collection, Paris: Éd. Mille et une nuits, 2007, p. 27.

<sup>178</sup> Cf. « Poèmes de métro et de bistro », Annexes p. 121.

Ainsi Hervé Le Tellier lance-t-il son *Herbier des villes* à la suite d'une inspiration soudaine pendant un atelier sur le haïku : « faire travailler les gens sur ce qu'ils avaient dans leurs poches ». Il écrit ainsi le haïku sur le briquet dans cet atelier à Princeton.

T'as pas du feu ? - Si.  
Comme il est désormais loin  
le Néolithique.

Un deuxième haïku, sur une bouteille de Vittel, est écrit dans un autre atelier.



Ces premiers essais lui donnent envie de développer une série qui prend « une dimension supplémentaire », « une dimension citoyenne, plus globale. Et puis, j'en fais 40. Or, il y a derrière l'accumulation quelque chose de touchant, de distancié, qu'il ne peut pas y avoir derrière le haïku d'objet isolé<sup>179</sup>. » La démarche spontanée de l'atelier se transforme en projet d'écriture personnelle qui aboutit, après une exposition et la sollicitation d'un éditeur pour augmenter la série, à un livre : *L'herbier des villes*<sup>180</sup>.

<sup>179</sup> Entretien avec Hervé Le Tellier p. 155-159.

<sup>180</sup> *L'herbier des villes: choses sauvées du néant*, Paris: Textuel, 2010.

Si l'on parle de longue série, s'impose la série infinie qu'est le roman-feuilleton de Jacques Jouet *La République de Mek-Ouyes*. Celui-ci s'ouvre sur une aire d'autoroute où le héros choisit son nouveau nom (éponyme du feuilleton) et fonde sa république. Or Jacques Jouet, comme membre des *Papous dans la tête*, eut à écrire des « grands airs des aires de repos », où il s'agit de raconter de manière tout aussi étimologique que fantaisiste pourquoi telle aire porte tel nom. On trouve dans le fonds Jacques Jouet à la bibliothèque de l' Arsenal les traces de ces écrits : à l'aire de Patural, s'engage une bagarre entre le côté sud dépourvu d'arbres et la côté nord ombragé, sur l'aire de la Talmouse, un camion de confiture de framboises vient s'accidenter, sur l'aire des Chaninats, un marcassin se cache dans la voiture de Mme Noé, sur l'aire de la Paplonnière, des prostituées, après voir ouvert le grillage, viennent proposer leurs services. Enfin, dans le dossier d'une lecture publique non datée, figure l'air de La Grande Bucaille (située sur l'A 26, près de Béthune) dont la situation est ainsi expliquée :

Le dénommé Gilbert Coulombel, dans la nuit du 18 juin dernier, après avoir déplacé plusieurs engins et matériaux d'un chantier voisin, éleva deux barricades, l'une à l'entrée, l'autre à la sortie de l'aire susdite. Il hissa un drapeau vert frappé d'une citrouille et déclara unilatéralement l'indépendance de la Grande Bucaille. Chauffé par deux bouteilles de calva, un routier présent sur l'aire et qui dormait dans sa cabine, accepta vers quatre heures du matin le poste de premier ministre. Il démissionna à 7h30, subitement dégrisé, quand trois compagnies de CRS commencèrent à charger<sup>181</sup>.

La lecture se terminait sur un chant collectif écrit par Jacques Jouet<sup>182</sup>. On voit que, dans tous ces grands airs, et particulièrement dans celui de la Grande Bucaille, se met en place la matière première de la rébellion et de l'utopie mek-ouyennes (ici présente sous le terme de « phalanstère »), et même de ses rencontres avec le sanglier ou les prostituées.

C'est donc ce rendez-vous public des *Papous* qui est à l'origine de la foisonnante aventure du roman-feuilleton : points de départs par petites touches, les grands airs des aires de repos ont peu à peu façonné l'univers nécessaire à la naissance de Mek-Ouyes.

---

<sup>181</sup> Dossier Papous dans la tête, [inédit] [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l' Arsenal] manuscrits non encore répertoriés.

<sup>182</sup> Cf. « L'air de l'aire de la Grande Bucaille », Annexes p. 119.

## B. 4.

## Écrits de circonstance

## B. 4. 1. Éphémère, éphémère, est-ce que j'ai une gueule d'éphémère ?

Il ne s'agit pas ici de répertorier les écrits de circonstances réalisés par les oulipiens au gré des invitations reçues ou de leurs auto-sollicitations du jeudi. Il s'agirait en effet, en s'en tenant à la période 2000-2013, d'étudier pas moins de 2000 textes lus aux Jeudis ou aux grandes lectures extérieures.

Mais l'écrit de circonstance semble d'un côté s'attacher à l'éphémère (un mariage, une lecture à thème, une ville traversée), il s'inscrit aussi dans une tradition.

37. (janvier 1995) Avec les années, l'Oulipo retrouve de plus en plus les destinations anciennes formelles (au sens d'occasions formelles) de la poésie: encomiastiques, escarnir e maldizer<sup>183</sup> (pas assez), mariages, naissances... Il est passé de l'occasion strictement privée (premières « belles absentes\* ») à semi-privée (les épithalames\* de G.P.<sup>184</sup>) à la circonstance publique, sur commande même (Tramway de Strasbourg<sup>185</sup>). La composition sous contrainte (see Grands Rhétoriciens, Troubadours) se prête particulièrement bien à cette démarche<sup>186</sup>.

Cette capacité de répondre à la commande, de développer l'écrit de circonstance renoue donc avec les plus anciennes traditions et l'Oulipo s'en empare pour « explorer les potentialités présentes<sup>187</sup> ».

Ce sont les sollicitations extérieures qui invitent le plus à travailler dans cette direction. C'est le cas des lectures « à l'extérieur » que ce soit Rennes en 2011 où la lecture fut consacrée à Lewis Carroll (autour duquel une exposition avait lieu), ou pour certaines des lectures lilloises, organisées par Zazie Mode d'Emploi, comme celle sur la ville, en 2007, où le texte à l'honneur était un extrait des *Villes invisibles* de Calvino. Pour celle-ci, Jacques Roubaud avait proposé des variations poétiques autour des noms des rues lilloises et Olivier Salon avait initié une série de textes bivocaliques consacrés à une ville. Lille fut ainsi traitée en « i » et en « e », Bruxelles devrait attendre 2012 et l'invitation de « Bruxelles ma belle » pour un traitement en « u » et en « e », série qui pour l'instant a débouché sur la parution d'une bibliothèque oulipienne : *Urbanité du bivocalisme*.

<sup>183</sup> « L'éloge et le blâme », disait certain programme de l'Éducation nationale.

<sup>184</sup> Georges Perec, les oulipiens se nommant ainsi par leurs initiales.

<sup>185</sup> Présentation et textes disponibles en ligne : <http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/ressources/oulipio.htm>

<sup>186</sup> ROUBAUD, Jacques, « S'écrire sous la contrainte (remarques 1967-1999) », *Portrait(s) de Georges Perec*, dir. par Paulette Perec, Bibliothèque nationale de France, 2001.

<sup>187</sup> LE TELLIER Hervé, « J'écris sous la contrainte », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 33.

Ce type d'écrits de circonstance, pour une lecture thématique et localisée, rejoint quelquefois le type de réflexion engagé par un écrivain en résidence. Nous avons vu que Frédéric Forte avait créé en résidence dans le Nord les 99 notes préparatoires, inspiré par l'exotisme. En résidence à Manosque en 2012, dans le cadre du festival Correspondances, le même a créé *Épistolaires antérieurs*<sup>188</sup>, lus en fin de résidence et publiés également dans une bibliothèque oulipienne. Cette nouvelle forme comme l'explique Frédéric Forte dans la BO a plus à voir avec la potentialité qu'avec la contrainte au sens strict, ce qui me semble être représentatif d'une partie de l'évolution de la réflexion oulipienne.

La part de la circonstance dans l'écriture oulipienne est clairement visible dans l'*Anthologie* où toute une section porte ce titre : « Circonstances ». Mais quel est sinon le destin de ces textes promis à l'éphémère ? Dans certains cas évoqués, ils connaissent une forme d'édition avec les bibliothèques oulipiennes (même si celle-ci reste extrêmement limitée, les BO étant éditées à 150 exemplaires, outre les exemplaires réservées aux oulipiens). Mais souvent les textes ainsi produits pour des lectures, ou même pour des ateliers, où le contexte, la circonstance d'écriture peuvent être saisis pour en faire texte (j'ai évoqué un peu plus haut les sonnets écrits par Olivier Salon à Pirou et pour Pirou) restent cantonnés à une publication orale. Ils ont été écrits pour être lus, mais ne le seront peut-être qu'une fois. Or l'oulipien ne semble avoir aucune crainte de ce caractère éphémère et semble même essayer de le provoquer : « Cette perspective que la poubelle puisse être le destin de bien des écrits sous contrainte est d'ailleurs l'une des moins bien acceptées, en particulier lors des travaux d'atelier. On affronte là le dernier des tabous et la sacralité de l'écrit reste encore en ces temps télévisuels et virtuels la chose la mieux partagée au monde<sup>189</sup>. » Hervé Le Tellier prend l'exemple d'une séance particulière des Jeudis, celles des « Infos du 9 », le 9 novembre 2000, où il s'agit d'« écrire des morales élémentaires, des baobabs (à partir des mots Bush et Gore, l'incertitude régnant encore sur leur devenir électoral respectif) autour des événements du jour, voire des sextines autour du programme de la télévision<sup>190</sup>. » Et Hervé Le Tellier de citer dans la BnF une morale élémentaire écrite en atelier et comble de l'éphémérité autour de l'invention lexicale « abracadabrantesque » de Jacques Chirac. Ces écrits de circonstances rentrent ainsi dans l'exploration et l'actualisation maximale du potentiel littéraire : « L'Oulipo, n'en doutons pas, souhaiterait couvrir le monde de signes<sup>191</sup>. »

---

<sup>188</sup> Il s'agit d'un « essai portant sur un roman épistolaire possible » ou « comme un état antérieur dudit roman », in *Épistolaire antérieur*, La bibliothèque oulipienne, numéro 197, Paris: OULIPO, 2013

<sup>189</sup> LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, 2006, p. 274-275

<sup>190</sup> *ibid.*

<sup>191</sup> *ibid.*, p. 273

#### B. 4. 2. Écrire sur le motif : le refus de la tour d'ivoire

Pour Jacques Jouet l'écriture de circonstance me semble avoir pris une autre forme, marquée par son intérêt pour la peinture : l'écriture sur le motif. Toute rencontre devient circonstance potentielle d'écriture.

Cela va de pair chez lui avec l'envie de sortir de la tour d'ivoire où l'écrivain peut être quelquefois enfermé. Non seulement la solitude ne lui semble pas essentielle à son métier, mais elle est dangereuse. Il raconte ainsi à Marc Lapprand<sup>192</sup> comment ses parents lui avaient aménagé un bureau à l'écart dans le grenier, où l'on montait par une échelle installée dans les toilettes, la bibliothèque de Montaigne en un peu moins chic : « j'ai pu y contempler bien en face la difficulté d'écrire, la réalité de la page blanche à ce moment-là (plus jamais ça !), de ce peu de chose qui se trouve sur la table quand on a fait le rêve d'écrire *La comédie humaine* ».

Et si l'on a pu comparer l'écriture jouettienne aux empilements de bois du chantier paternel, l'avantage du chantier du fils est qu'il est portatif.

Jacques Jouet trimballe son savoir-faire, sa technè, sa curiosité d'écrire. Un des lieux d'inspiration qu'il repère (désir, langue, monde, livres) semble dominer et expliquer cette capacité à écrire partout et tout le temps (mais pas la nuit, car il récuse aussi ce mythe de l'écrivain nocturne, la nuit, il dort) : la langue est partout, à partir du moment où on y entre. « 344. Le sentiment d'entrer véritablement en syntaxe (et en lexique, mais c'est une impression moins récente) ravale brusquement à un rang secondaire les conditions de lieux et de moments d'écriture, la perfection des outils d'écriture, les rites<sup>193</sup>. » L'écriture peut donc s'effectuer tout le temps et partout. Comme nous l'avons vu, il n'y a pas de conditions d'écriture plus pures que d'autres. L'écriture n'est pas isolement, elle est concentration et écho en soi de ce qui l'entoure. C'est ce que réalise son travail d'écriture sur le motif, que ce soit de paysage ou de portraits. Le monostique paysager en est l'exemple le plus flagrant et certainement le plus connu, je l'ai déjà évoqué pour les possibilités qu'il offre à la lecture. Or cette forme est aussi extrêmement prolifique en ateliers. Ceux-ci se déroulent des lieux souvent différents, qui ne demandent qu'à être explorés par le regard et par la ligne du monostique. Ainsi la réalisation de cette forme de Jacques Jouet se trouve souvent liée à des conditions d'écriture en résidence<sup>194</sup>, en ateliers (à Pirou notamment où chaque matin une écriture itinérante a lieu), où l'écriture est stimulée par la volonté d'exploration individuelle ou collective du lieu.

<sup>192</sup> LAPPRAND Marc, *L'Œuvre ronde : Essai sur Jacques Jouet*, Lambert-Lucas, 2007, p. 153.

<sup>193</sup> *Des ans et des ânes*, Mots, Paris: Ramsay, 1988, p. 177.

<sup>194</sup> On peut lire ceux écrits en résidence au Parc de Renteilly en ligne : <http://remue.net/spip.php?rubrique508>

Mais le monostique n'est pas le seul exemple de l'écriture sur le motif de Jacques Jouet qui a aussi fait « toute une série de paysages, sur le vif ». « L'image de la peinture », continue-t-il, « m'aide à faire des choses qui a priori me paraissent impossibles, qui le sont peut-être d'ailleurs. Ce n'est pas parce qu'elles sont impossibles que c'est de l'échec. Ça fait du texte<sup>195</sup>. » Le motif, la circonstance offrent bien cela, la possibilité d'écrire du texte, d'actualiser du potentiel, d'explorer ce qui semble a priori impossible.

Ainsi se lance-t-il aussi dans des poèmes portraits, qu'il développe notamment dans les *Cantates de proximité*, dans ses rencontres avec par exemple les ouvriers de la filature d'Hellemmes, mais aussi dans les ateliers d'écriture comme nous l'avons évoqué<sup>196</sup> où l'écriture se fait deux à deux, face à face, dans la certitude d'être lu, écouté.

Enfin Frédéric Forte me semble avoir créé, en ateliers (et nous y reviendrons en abordant cette partie<sup>197</sup>), des formes (rhumbs, poèmes d'orientation) qui rejoignent ce travail de Jacques Jouet.

Ce qui se construit alors est un double regard : celui de l'écrivain sur ce qui l'entoure et sur sa lectrice qui le regarde, ce que Dominique Moncond'huy a appelé à Poitiers la « tension entre un regarder-voir et un être regardé-vu ». Pour Jacques Jouet, selon Dominique Moncond'huy, « écrire, c'est voir et réclamer qu'on l'observe » dans une démarche qui est une « affirmation de soi comme appartenant à une communauté ». Il me semble que cette démarche est partagée par d'autres oulipiens. Nous verrons par exemple comment Ian Monk est venu aux lectures des jeudis et approfondirons leur influence sur l'écriture de *Plouk Town*, hymne à la fois brut et formel à son quartier de Lille-Fives.

La lecture et les ateliers me semblent être l'un des lieux privilégiés de cette observation, de cette réflexion, de ce sentiment d'appartenance au monde, au groupe, un des lieux où peut se développer l'un des enjeux que Jacques Jouet donne à son projet de République Roman : « On a trop voulu transformer le monde, il s'agit maintenant de le réobserver. [...] Et par bonheur, la forme, lieu de la réjouissance, est douée de regard au moins autant que l'individualité du romancier rétinien<sup>198</sup>. »

---

<sup>195</sup> JOUET Jacques, Entretien avec Xavier Person, « Peint à l'encre quotidienne », *Matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, p. 44-45.

<sup>196</sup> Cf. A. 1. Écrire pour être lu p. 24.

<sup>197</sup> Cf. D. 3. 2. Les bébés-contraintes des ateliers p. 104.

<sup>198</sup> JOUET Jacques, « Préface générale à *La République roman* », *op. cit.*

## C. Ce qui se joue aux lectures

Les lectures se suivent et ne se ressemblent pas. Ainsi celle du jeudi 20 octobre 2011, autour du thème « Ô les chœurs », donna-t-elle lieu à des créations exceptionnelles. Elle ouvrait une saison consacrée à la musique et poussait les oulipiens dans une zone d'insécurité, la musique, le chant, à tel point qu'on entendit le président de l'Oulipo qualifier les membres du groupe de « casseroles ».

Un des premiers textes proposés fut une variation sur la fugue par Michèle Audin. Chaque mouvement commence par un paragraphe monovocalique, lu par un seul oulipien, le deuxième paragraphe introduisant une deuxième voyelle, et, avec cette voyelle, la voix d'un deuxième oulipien, et ainsi de suite jusqu'aux cinq paragraphes, contenant cinq voyelles, et énoncés par cinq voix en chœur. Cinq fugues construites sur le même modèle mais faisant revenir les voyelles dans un ordre permuté selon les lois de la n-ine\* vinrent ainsi ponctuer la lecture. Très clairement contrainte formelle et thème sont suscités par la forme de la publication envisagée. Jacques Jouet essaya également, pendant la lecture, des variations de voix dans le cinquième paragraphe qui firent tendre cette lecture vers un moment spectaculaire et plus musical.

Les oulipiens s'attaquèrent ensuite à la lecture de « quatuors » de Frédéric Forte. Celui-ci, absent, dira ensuite qu'ils s'étaient compliqués la vie. Toujours est-il que le spectateur a l'impression d'assister à un moment unique, une publication unique du texte, une re-création de celui-ci par la lecture et les choix de lecture.

Pendant la lecture, Olivier Salon s'exclama : « Chaque morceau est une épreuve parce qu'il faut improviser, interpréter surtout, c'est toute la difficulté de l'interprète face à l'œuvre. »

Voici donc une lecture qui aura joué sur le texte qui y est produit, de sa conception, à sa réalisation, à sa publication orale. Il y a bien sûr, au sein des lectures oulipiennes, des lectures plus traditionnelles que celles-ci, néanmoins tout ce que je viens d'énoncer s'y joue également.

Nous verrons dans un premier temps comment les lectures peuvent stimuler l'écriture de quelques oulipiens, qui ne s'en emparent pas tous de la même façon : ainsi d'Olivier Salon, de Ian Monk et Harry Mathews, de Marcel Bénabou et de Michèle Audin. Puis nous reviendrons sur cette notion récurrente utilisée pour parler des lectures : l'Oulipo light.

## C. 1.

### Des rendez-vous féconds

#### C. 1. 1. De quoi parle-t-on ?

Quand on parle lectures de l'Oulipo, on pense d'abord au rendez-vous des Jeudis qui s'est institutionnalisé à partir de 1996 : une lecture un jeudi par mois, d'octobre à juin, à l'initiative de l'Oulipo en collaboration avec une série de lieux. Ces jeudis s'organisent autour d'un thème annuel décliné en neuf sous-thèmes aussi réjouissants les uns que les autres. Ainsi l'année 2009-2010 consacrée au 7, a-t-elle donné lieu aux lectures « jours », « nains », « notes », « péchés », « merveilles », « familles » et « orifices » (liste limitée à 7 et complétée par deux soirées à invités : le film *Oulipo, Mode d'Emploi* et l'OuTraPo, ouvrage de tragédie potentiel).

Lors du stage de Bourges, organisé chaque été grâce aux Mille Univers, un moment de lecture publique est proposé par les oulipiens, chaque soir après les ateliers.

Et souvent ateliers et lectures peuvent aller ainsi de pair au gré des invitations à Rennes, Clermont-Ferrand ou Lille et s'adapter aux demandes thématiques du lieu. Nous avons vu comment les oulipiens investissaient ces écrits de circonstance et s'emparaient de ces invitations extérieures qui sont aussi des moments de découverte ou redécouverte de lieux et de gens. Ici notre approche sera plus thématique, que le thème soit explicite et donné ou bien qu'il naisse des lieux et des rencontres.

On pourra d'ailleurs noter que les thèmes des Jeudis ont gagné en cohérence depuis quelques années où ils obéissent à une logique annuelle comme les couleurs en 2006-2007 ou bien les mathématiques en 2012-2013.

Des textes importants des oulipiens sont issus de ces Jeudis thématiques. La lecture de décembre 2000, « Boîte aux lettres », a ainsi vu la naissance des « Lettres<sup>199</sup> » de Jacques Roubaud (texte repris dans *Pièces détachées*, le spectacle ainsi que publié sur le site de l'Oulipo) et le développement par Jacques Jouet du potentiel d'un roman épistolaire particulier où les personnages ne liraient pas les lettres de leurs correspondants mais répondraient quand même.

De même, Michelle Grangaud<sup>200</sup> explore les formes sur lesquelles elle travaille en lespliant au thème du Jeudi : elle réalise un « avion\* » des *Misérables* pour la lecture Hugo de

<sup>199</sup> Roubaud Jacques, « Lettres », in OULIPO, *Oulipo: pièces détachées, op.cit.*

<sup>200</sup> que nous avons peu évoquée dans ce travail car elle n'a pu malheureusement répondre à nos questions et n'a jamais été active en atelier.

janvier 2001. Et Marcel Bénabou reprend sa forme « éthique simpliste » sur un titre de Boris Vian (*L'herbe rouge*) pour la lecture de novembre 2011. Et quand le thème est impératif, comme cela fut le cas en janvier 2012 à la Cité de l'immigration, chaque auteur fait de même : Olivier Salon écrit un conte sur la difficile cohabitation entre deux pays issus de l'univers de *Tintin*, la Bordurie et Syldavie, Jacques Jouet un pantoum\*, Paul Fournel un autoportrait, Marcel Bénabou un récit autobiographique, et Frédéric Forte un bristols<sup>201</sup>.

Il est intéressant de voir aussi les thèmes s'entrecroiser : Jacques Jouet propose ainsi à la lecture de novembre 2012, dont le thème est « Peu à peu » un texte qui parlera de l'évolution de la ville, de Rome et de Naples car il est invité la semaine suivante en Italie et devra lire là-bas aussi. Le « d'une pierre deux coups » marche aussi pour associer deux thèmes de lecture.

Le festival de Pirouésie auquel Jacques Jouet participe depuis 2007 a donné naissance à plusieurs textes de *l'Histoire poèmes*. Si certains ont été écrits en atelier<sup>202</sup>, d'autres proviennent aussi de discussions et de visites annexes (qui n'auraient pas eu lieu sans cette présence longue due aux ateliers) : le poème 32 « L'Alcade au Français », le poème 70 « Rue des vingt libraires » et le 169 « Équeurdreville et la mémoire » sont tous trois inspirés directement de son expérience des alentours des ateliers.

Le thème bien sûr n'est pas contraignant au sens strict puisque les oulipiens se laissent le droit de lire tout texte hors-sujet mais aussi parce qu'ils savent s'emparer de ces thèmes d'une façon quelquefois déconcertante. La lecture d'octobre 2003, « Les mille et une contraintes oulipiennes », permet ainsi à Marcel Bénabou d'écrire un texte « Miniature persane » qui s'appuyant sur ce cliché associant la miniature et la Perse, lui permet de faire le lien entre le thème oriental de la lecture et ce qu'il souhaite (brillamment) aborder : le poème réduit à une lettre de François Le Lionnais<sup>203</sup>.

### **C. 1. 2. Les Jeudis, un projet stimulant**

C'est Hervé Le Tellier qui proposa à ses camarades de participer à des lectures régulières en 1996. Le projet d'une année de lectures mensuelles semblait fou en lui seul. Et personne ne pensait certainement qu'il durerait si longtemps.

---

<sup>201</sup> *L'immigration expliquée à ma grand-mère*, La bibliothèque oulipienne, numéro 195, Paris: OULIPO, 2012

<sup>202</sup> Cf. B. 3. 2. Exécuter p. 62

<sup>203</sup> « Tentatives à la limite », OULIPO, *La littérature potentielle, op. cit.*, p. 170

Si, comme nous l'avons vu, la lecture obéit à un principe de plaisir, et obéit à des logiques orales et spectaculaires, elle est aussi, plus largement, une échéance et un moment de tension souvent stimulant.

Voici cependant comment Ian Monk évoque cette expérience dans la revue *grumeaux* consacrée à la « Voix » :

lire à voix haute c'est (ou plutôt c'était) pour moi  
presque chier dans mon froc une fois par mois aux jeudis de  
l'Oulipo [...] <sup>204</sup>

Bien sûr, tout dépend de la façon d'envisager la lecture : doit-elle être l'occasion d'écrire un nouveau texte, ou l'occasion d'exhumer des textes « fondateurs » ? Ou bien est-elle le moment de faire entendre ce sur quoi on est en train de travailler, voire de faire de la publicité pour le livre à venir ? Tout est possible mais à lire et écouter les oulipiens, les Jeudis semblent plutôt exiger un travail spécifique.

Là les règles ne sont pas comme d'habitude il est évident  
Que la plupart des poètes et autres écrivains lors d'une lecture  
Publique choisissent un texte plus ou moins rodé (peut-être déjà lu  
En public, souvent publié, au moins partagé avec ses proches) mais dans  
Ce cas (si on joue bien le jeu (et quand je joue  
Un jeu je le joue à fond)) le défi consiste à écrire

Un nouveau texte qui va répondre à un titre pré-établi plusieurs  
Mois avant [...] <sup>205</sup>

Cette règle est aussi celle que s'impose Jacques Roubaud et qui l'empêche de venir aux Jeudis s'il n'a rien de « spécial » à y lire : « Comme cela me prend de plus en plus de temps d'essayer de trouver quelque chose et de le réaliser, j'ai de plus en plus de difficultés pour aller aux lectures <sup>206</sup>. »

Considérer ainsi les Jeudis, c'est y voir une vitrine du travail de l'Oulipo dans son versant anoulipien comme synthoulipien, de recherche de « texte ancien » ou de création de « quelque chose » de nouveau. On y entrevoit aussi un effet pervers possible de cet effet de stimulation des lectures, sur lequel nous reviendrons : prendre du temps et empêcher les oulipiens d'écrire autre chose.

Mais envisageons d'abord l'effet positif de cet impératif d'écriture qui peut s'avérer productif. Avant d'entrer dans le cas par cas de l'analyse, quelques exemples pour illustrer cette stimulation. Le *Magazine Littéraire* de 2001 consacré à l'Oulipo présente ainsi Ian Monk : « Il s'y emploie à « l'invention de nouvelles contraintes et la composition de textes pour [les]

---

<sup>204</sup> MONK Ian, « Lire à voix haute », *grumeaux*, n°1, Caen: Grumeaux/Ed. Nous, 2009, p.56-58.

<sup>205</sup> *ibid.*

<sup>206</sup> Entretien avec Jacques Roubaud p. 130-136.

lectures publiques<sup>207</sup>. » Harry Mathews, lui, écrit les « Variations Shakespeare » pour une lecture à San Francisco comme le raconte Paul Fournel :

C'était avril 1997. Nous devons, Harry Mathews et moi faire, à San Francisco, une lecture bilingue [...] pour des raisons de pédagogie oulipienne, je devais lire les « variations Proust<sup>208</sup> » de Georges Perec [...] pour les mêmes raisons pédagogiques, je ne devais pas lire les « variations Proust » puisqu'elles allaient plonger la majorité anglophone de notre auditoire dans une torpeur méthodique. [...] Lorsque je l'accueillis quelque cinq heures plus tard [...] il avait mis à profit son voyage pour composer les « variations Shakespeare » de Harry Mathews sur « To be or not to be, that is the question ». <sup>209</sup>

Les circonstances de la lecture, loin des Jeudis, devant un public anglophone qui n'aurait pu profiter des belles subtilités oulipiennes du texte français de Perec, exigeaient que Harry Mathews prenne la plume.

Il pourrait sembler alors que les lectures fonctionnent comme des commandes, et les Jeudis comme une sorte d'auto-commande de l'Oulipo à ses membres. La stimulation semble fonctionner de même dans les deux cas, et les oulipiens interrogés sont souvent d'accord avec ce rapprochement. Cependant Paul Fournel, qui au cours de sa vie fut aussi bien écrivain répondant à une commande que commanditaire (en tant qu'éditeur ou chargé d'affaires culturelles), permet de considérer la notion de manière moins métaphorique et plus technique.

Pour moi, une œuvre de commande c'est l'irruption de l'autre dans mon travail. Il peut avoir plusieurs visages : un chèque, une collection qui préexiste. Tout ce que je me commande moi, tout ce que je vais faire même pour gauchir la commande, ça c'est mon travail. Pour moi, c'est une différence radicale. Le moteur de départ est complètement différent même si le résultat n'est pas forcément différent<sup>210</sup>.

À suivre cette distinction de « moteur » de l'écriture : l'invitation reçue pour une lecture à thème susciterait un texte de commande, tandis que les lectures organisées par l'Oulipo lui-même auxquelles les oulipiens décident ou non de participer n'obéiraient pas au même « moteur ».

La distinction est bien sûr tout à fait juste mais elle est à mon avis à nuancer à cause de la perception de certains oulipiens. Il me semble que si Ian Monk ou Olivier Salon ont pris tant à cœur de participer aux lectures, c'est qu'ils y sentaient une attente, une sorte de commande. C'est particulièrement net chez Olivier Salon qui a commencé à écrire pour les lectures oulipiennes, aux Jeudis ou ailleurs.

---

<sup>207</sup> *L'Oulipo, Le Magazine Littéraire*, Paris, 2001.

<sup>208</sup> Il s'agit de 35 variations sur « Longtemps je me suis couché de bonne heure », la phrase étant métamorphosée selon 35 contraintes différentes (de la synonymie à la boule de neige).

<sup>209</sup> *Moments oulipiens*, Bordeaux: le Castor astral, 2004, p. 62.

<sup>210</sup> Entretien Paul Fournel p. 142-148.

Mon écriture est donc étroitement liée à la commande oulipienne ; ce que j'appelle commande, c'est la proposition de lire des textes pour des occasions et thèmes imposés. Mon écriture n'est pas influencée, elle est entièrement dirigée par cela<sup>211</sup>.

D'autre part, il est intéressant de noter que les lectures n'ont pas toujours ce rôle de stimulant de production. Si Hervé Le Tellier a été leur initiateur, s'il a profité de cette dynamique pour écrire certaines des nouvelles d'*Encyclopaedia Inutilis*, il est intéressant de noter qu'il est celui qui maintenant se permet, il me semble, le plus de libertés avec l'exigence implicite de produire pour la lecture : ainsi a-t-il lu son excellente série d'été écrite pour *Le Monde* en 2011 à la lecture du 30 mai 2013 en le présentant comme le degré zéro de l'écriture ! On sait que la frontière est difficile à établir entre le travail d'oulipien et le travail personnel et il semble que cette « publication orale » (pour reprendre le terme de Michèle Métail, repris par Paul Fournel au début de l'*Anthologie*) ne soit pas toujours celle de textes oulipiens mais aussi celle de textes des oulipiens, ce qui expliquerait aussi pourquoi Jacques Roubaud, spectateur d'une de ces lectures, n'avait rien entendu qui soit « oulipien » au sens strict du terme de recherche de contraintes formelles ou d'exploration méthodique du potentiel.

### C. 1. 3. Olivier Salon, un mathématicien métamorphosé

Quand Olivier Salon est coopté à l'Oulipo en 2000, il est professeur de mathématiques en classe préparatoire et a été repéré suite à une présentation mathématique à laquelle assistait Jacques Roubaud. Celui-ci va lui proposer après sa cooptation de créer une sous-commission Mathématique et littérature. Mais c'est l'aiguillon des lectures qui va pousser Olivier Salon dans une toute autre voie. « Tout cela était concomitant avec la possibilité d'écrire pour un public et cet aspect m'intéressait beaucoup plus<sup>212</sup>. »

Voici le récit qu'il fait de ses débuts.

C'est la perspective d'avoir mon texte lu devant un public qui m'a poussé à écrire mon premier texte dont je me souviens très bien.

Le premier texte c'est « Ludwig », sur Ludwig Wittgenstein, lu en banlieue, à Marcoussis ; il y avait un monsieur qui riait très fort dans la salle, Michel Abécassis<sup>213</sup>, que je ne connaissais pas encore. Le deuxième texte date de 2002 puisque c'était pour le bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, c'était la première lecture que je faisais aux Jeudis. Le public m'impressionnait très fort mais ce qui me faisait le plus peur, c'était d'avoir quelque chose à dire qui pût les captiver. Cette thématique Hugo m'a ramené à un poème que j'aime beaucoup, « Les djinns », dont j'ai gardé la structure<sup>214</sup> pour mieux le détourner.

---

<sup>211</sup> Entretien avec Olivier Salon p. 164-169.

<sup>212</sup> *ibid.*

<sup>213</sup> Le futur concepteur et metteur en scène de *Pièces détachées*, le spectacle.

<sup>214</sup> Le poème est une boule de neige\* de syllabes.

Or la relecture de ces deux textes montre que sont déjà en germe nombre des préoccupations à venir de l'écriture salonienne. Le premier texte est en effet une sorte de conférence fantaisiste sur le personnage historique de Ludwig Wittgenstein et est construit aussi sur la tension de l'attente du jeu de mot final (il est d'ailleurs marquant que ce premier texte, en quelque sorte le coup d'essai de son auteur, ait été publié quasiment tel quel en 2009 dans la revue *Tangente*<sup>215</sup>). La réécriture des *Djinns* que proposera ensuite Olivier Salon (en respectant la forme boule de neige\* de syllabes du texte de départ) montre elle son goût pour la réécriture et évoque *Les jeans*, ceux du public qui occupe l'amphithéâtre de Jussieu où se déroulent alors les lectures. Le rapport entre le public et Olivier Salon est déjà en train de se construire en même temps que l'écriture de celui-ci.

Dans son mémoire<sup>216</sup>, Valérie Guidoux montrait, en analysant les évolutions de carrière des oulipiens que « L'entrée à l'Oulipo est bien un « brevet de qualification littéraire ». Plus précisément un « brevet poétique ». » L'existence des lectures publiques me semble renforcer cette tendance chez les plus récents cooptés : si Valérie Beaudouin, l'informaticienne du groupe, ne s'est pas lancée dans l'aventure de l'écriture, les deux mathématiciens Olivier Salon et Michèle Audin se sont emparés avec enthousiasme de l'occasion qui leur était offerte.

En l'absence d'œuvre préalable dans laquelle piocher, Olivier Salon, qui aime répondre aux commandes, comme nous l'avons vu, s'empare de chacune des propositions pour écrire. La première piste qu'il suit s'appuie sur ce goût du public et va exploiter la piste du conte. Ainsi lit-il « Le conte pourri » en mars 2003 à la lecture : « Laissez venir à nous les petits enfants ». Il s'agit d'un conte mélangeant hardiment personnages et épisodes des contes les plus fameux. La lecture d'octobre 2003, consacrée aux « Mille et une contraintes oulipiennes » est l'occasion d'écrire « Le mille et unième conte » où chaque conte reste pendant mais ouvre sur un nouveau récit inséré. Chacun des textes joue sur la complicité culturelle avec l'auditeur autour de la parodie des contes et sur des jeux de mots multiples (Dans « Le mille et unième conte » par exemple, Ali, un des personnages, confectionne de délicieux halvas, les halvas d'or d'Ali). Ainsi se constitue peu à peu ce qui donnera tout d'abord la Bibliothèque Oulipienne *Les Gens de légende* puis le livre en 2008, avec l'adjonction de deux nouveaux textes : « Beaucoup de boue pour rien », réécriture de la Genèse et « Tintsoin » qui viennent encadrer les cinq contes déjà parus dans la Bibliothèque oulipienne. Mais pour Olivier Salon ce « texte édité est juste une cristallisation » de ce qui a été créé pour la rencontre publique.

Son travail s'est ensuite orienté sur une recherche plus formelle qui a, entre autres, pris la forme déjà évoquée<sup>217</sup> du bivoicalisme. Olivier Salon explique dans la préface de son *Urbanité*

<sup>215</sup> « Ludwig », *Tangente*, Hors série, n°38, Paris: Pole, mars 2010

<sup>216</sup> Guidoux Valérie, *Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo*, op. cit.

<sup>217</sup> Cf. B. 4. Écrits de circonstance p. 72.

*du bivocalisme* que c'est avant tout pour les effets sonores de la contrainte qu'il a choisi de l'explorer en tentant de décrire les villes où il était invité pour telle ou telle lecture. L'écriture s'inscrit alors exactement dans ce qui est suscité par les lectures : écrits de circonstance sur la ville visitée, écrits où la dimension orale et la complicité avec le public sont prépondérantes, provoquant l'hilarité, le rire, le sourire (lectrice, si tu n'es pas encore allée voir ce qu'était cette règle de Mme de Cambremer, rue-toi sur les annexes p. xxx, tu y verras le texte souche de cette belle invention).

### C. 1. 4. Les anglophones

Cet effet de stimulation des lectures se retrouve de manière particulière chez Ian Monk<sup>218</sup>. Si pour Harry Mathews, les exercices oulipiens à l'intérieur du groupe lui ont ouvert les portes de l'écriture en français, pour Ian Monk, ce sont les lectures qui ont joué ce rôle.

Après avoir hésité pendant un an à y participer, il se lance dans l'aventure et commence à écrire en français. C'est bien sûr une évolution majeure dans son travail qui rejaillit aussi sur son écriture dans sa langue maternelle. « Écrire dans une langue étrangère m'a libéré aussi dans ma propre langue. Beaucoup d'écrivains sont coincés par les idées reçues par rapport à leur culture, leur propre langue, ce qu'on peut dire ou ne pas dire<sup>219</sup>. » Ce « bagage » culturel qui peut peser lourd et empêcher d'écrire n'existe pas de la même façon dans la langue adoptée et il devient possible de trouver « sa propre voix, et même sa propre voie. » Et les Jeudis ont eu un effet libérateur sur Ian Monk, le français levant les barrières de l'autocensure qui existait pour lui en anglais. Il a pu ainsi creuser cette poésie « percutante, drôle et choquante » que j'ai déjà évoquée<sup>220</sup>.

Dans l'article-poème donné à *grumeaux* et qui a déjà été cité<sup>221</sup>, Ian Monk parle des lectures comme d'un « jeu » qu'il « joue à fond ». La stimulation fonctionne ici comme un « défi » et aussi comme un rite d'initiation.

Et je lis et la première fois c'est nul à chier  
[.....]  
Et ensuite j'ai grandi ça m'apprit à écrire les textes  
D'abord pour être lus en public et plus tard les textes  
Qui se lisent à haute voix mais aussi bien sur la page

<sup>218</sup> Je ne prends pas en compte ici Daniel Levin Becker qui a pour l'instant très peu participé aux lectures.

<sup>219</sup> Entretien avec Ian Monk p. 160-163.

<sup>220</sup> Cf. A. 4. 1. La dimension orale p. 30.

<sup>221</sup> C. 1. 2. Les jeudis, un projet stimulant p. 79

Initiation donc d'abord pour la lecture publique puis pour l'écriture à haute voix ou sur la page. Ainsi le travail pour les lectures rejait sur l'ensemble de la production monkienne.

(Et pour moi faire ce parcours dans une langue étrangère a été  
un des défis les plus beaux et une des expériences les plus  
Riches de ma petite vie d'écrivain et dont une des conséquences  
Directes a été l'écriture du recueil Plouk Town qui sans doute  
N'aurait jamais été écrit [...])

Certes les lectures ne furent pas seules à l'aider dans ce travail : la réflexion au sein de l'Oulipo ainsi qu'avec d'autres poètes du Nord comme Pierre Ivart et Lucien Suel lui ont donné des pistes de réponses. Et lui-même conclut : « Et voilà comment un Anglais qui avait abandonné la poésie est devenu un poète français<sup>222</sup>. »

### C. 1. 5. Écrire pour ne pas écrire ? Telle est la question

On sait que l'œuvre de Marcel Bénabou est marquée par la procrastination et que le titre de son ouvrage le plus fameux *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* souligne bien chez lui l'écart difficilement franchissable entre les projets et leur réalisation<sup>223</sup>. Bien qu'il semble faire une différence nette entre exercices et œuvre, il explique cependant qu'il aurait pu réutiliser des textes d'ateliers dans ses projets littéraires : « J'avoue que j'ai eu la tentation de le faire à plusieurs reprises. Mais ma tendance à la procrastination en a chaque fois repoussé la réalisation. Je ne désespère pas de pouvoir le faire un jour !<sup>224</sup> »

Les lectures semblent nous mettre en face du paradoxe de l'écriture bénabolienne. D'un côté, elles stimulent sa production, de l'autre elles semblent pouvoir être les occasions rêvées d'échapper au « Projet » à mener à terme. Ainsi Marcel Bénabou qui est très productif pour les lectures y voit un temps qu'il « ne consacre pas à <ses> autres projets d'écriture ». À l'inverse, « il arrive », affirme-t-il, « que certains des textes que j'ai commencés pour ces lectures deviennent des textes plus importants pour moi. » C'est le cas notamment de textes publiés dans la Bibliothèque Oulipienne : « *Saturations* contient trois textes dont chacun est la version développée d'un texte initialement fabriqué pour une lecture » et *Premier mai*

---

<sup>222</sup> MONK Ian, « Comment un Anglais qui avait abandonné la poésie est devenu un poète français », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.

<sup>223</sup> Ce qui explique sans doute que l'auteur flamand Bart Van Loo ait donné comme titre à une conférence imaginaire de Marcel Bénabou sur le grand auteur flamand Willem Elsschot : « car du rêve à l'action / on se heurte à des lois, des objections pratiques », c'est-à-dire les deux vers les plus connus dudit auteur et qui collent parfaitement à la problématique bénabolienne. Bart Van Loo et Alain Giebens, *Elsschot, Antwerpen en Coraline*, Anvers : Atlas-Contact, 2010.

<sup>224</sup> Entretien avec Marcel Bénabou p. 137-138.

*unitaire* « est le fruit du retravail sur un court texte (une page et demie) destiné à une lecture<sup>225</sup>. »

Jacques Jouet analysait fort bien les techniques de procrastination de son collègue : « Ne pas écrire le moindre de ses livres s'explique alors par l'accaparement de l'auteur tout entier à l'étude des techniques, à leur creusement, aux épousailles avec cette potentialité qui dépasse de beaucoup le livre réel, puisqu'elle en est la cause (l'une des causes) et a tendance, de ce fait, à en ajourner l'émergence<sup>226</sup>. » Et Paul Fournel poursuivait l'analyse quelques années plus tard.

L'hypothèse du tout cuit

En bon élève, en bon bibliophile et en bon lecteur, Marcel prend les livres au pied de la lettre, tels qu'ils sont imprimés, impeccables et propres, figés en noir sur blanc. Il ne veut pas imaginer qu'ils puissent naître autrement, qu'ils puissent être le fruit de ratures, d'hésitations, de remords, de sacrifices et de papier froissé. En tous cas pas le sien. SON livre doit sortir tout cuit, sans négociation, sans bataille, en un mot, sans écriture. Marcel se conçoit volontiers comme "ayant écrit", avant même de se mettre au travail. La phase de production elle-même lui est d'un intérêt secondaire<sup>227</sup>.

Et ce sont les lectures qui, avec l'exigence de production qu'elles supposent, contrecarrent cette tendance bénabolienne naturelle. Ici le texte s'écrit et Marcel Bénabou trouve « dans la contrainte et la compagnie, la force<sup>228</sup> ». Et de même que l'Oulipo lui avait permis de pratiquer certains exercices sans mauvaise conscience<sup>229</sup>, les lectures lui offrent la possibilité d'écrire sans procrastiner : la date est fixe, intangible, le groupe et le public sont là qui l'attendent. Et il est bien rare que dans ces conditions d'écriture, l'écrivain reste sec. Et même si le texte se disperse au gré des thèmes des lectures, elle a le mérite d'exister. De même les ateliers, bien que l'écriture de Marcel Bénabou y soit moins systématique, le confrontent à l'écriture en marche, la sienne et celle de participants et vient contrecarrer chez lui ce que Paul Fournel appelle « L'hypothèse du tout cuit ».

### C. 1. 6. Intime et autocensure

Le terme d'activités publiques eût dû susciter dans ma réflexion très tôt la question de l'intime. Or le terme n'a été employé par aucun des oulipiens avant mon entretien avec Michèle Audin, comme si dans la perspective d'une présentation publique de leur travail, cette question était totalement absente. Pourtant la question de l'intime surgit souvent au gré des

<sup>225</sup> Pour ces dernières citations : *ibid.*

<sup>226</sup> Jacques Jouet, « Jeux de mots », Magazine littéraire, n°232, juil-août 86, p. 72, cité par GUIDOUX Valérie, *Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo, op.cit.*

<sup>227</sup> FOURNEL, Paul, « Comment ça ne marche pas », *Actes de la journée d'études « Autour de Marcel Bénabou »*, dir. par Alain Schaffner, juin 2008.

<sup>228</sup> *ibid.*

stagiaires des ateliers, en quête quelquefois d'une expression « personnelle », et quelquefois dérouter par une contrainte qui leur semble s'y opposer. Pour les oulipiens bien sûr, cette opposition illusoire n'existe pas mais n'existe pas non plus de distinction semble-t-il entre les textes intimes et les textes à publier ou bien plutôt entre les textes à publier à l'écrit et les textes publiables oralement.

La lecture du 28 avril 2011 sur la « Famille » voit ainsi la présentation par Olivier Salon d'un texte long et délirant autour d'une famille où la tante appelée Agnès est mariée à un garçon appelé Fyss, et où le père de Jesper s'appelle Jess. Or toute cette famille de fantaisie prend naissance, selon le texte, dans l'esprit de la mère du même Olivier Salon bloquée trente heures dans sa baignoire (« Que diable allait-elle faire dans cette baignoire? » est la question posée par Jacques Jouet qui ponctue cette lecture), accident que quelques personnes dans la salle savent véritable et tout récent. L'intime se mêle à la création verbale et transfigure la mater dolorosa en sirène (de pompiers qui viennent la délivrer de sa baignoire).

Dans l'entretien que Jacques Roubaud m'a accordé, il semble établir une distinction entre textes publics et intimes sans que celle-ci soit bien nette. « Il s'agit de garder des choses qui ne vont pas être visibles, publiques » mais « la division n'est pas vraiment claire ».

La seule qui ait soulevé réellement cette question et qui m'ait ainsi permis de la prendre en compte est donc Michèle Audin. L'écriture, pour elle, est « quelque chose de profond ». Son sérieux et sa sensibilité l'empêchent de lire à voix haute, en lecture publique, ce qu'elle écrit habituellement. Ce que l'on peut donner au papier n'est pas la même chose que ce qu'on peut exposer au public, avec son corps et sa voix. « Cette sensibilité m'oblige », dit-elle, « à adopter pour les lectures un genre plus léger que ce que je fais habituellement. » Le jeu des contraintes oulipiennes lui permet de s'inscrire « dans la légèreté ». Cela n'exclut ni le « sérieux », ni le « personnel » mais élimine l'intime, tout ce qui irait du côté de l'émotion et de l'affectivité.

En cela Michèle Audin me semble avoir une conception peut-être différente des oulipiens pour lesquels l'exposition de soi ne rejoint pas l'émotivité. Doit-on pour expliquer cette absence de problématique autour de l'intime postuler une scission entre la personne et l'écrivain ou du moins entre la personne et la persona en scène ? Peut-être est-ce aussi qu'une fois écrit le texte oulipien est du texte, appartenant à ce « grand Texte » et que l'oulipien peut aborder avec distance ? Ou bien faut-il y voir une certaine forme de savoir-vivre ensemble ? De même que le groupe a exclu les discussions politiques en son sein dès le début et sous l'influence quenellienne (et sans pour cela se désintéresser de l'histoire ou de la vie de la cité), il aurait aussi mis de côté l'intime, le pathos qui pourrait y être lié (ce qui ne contredit pas

---

<sup>229</sup> Cf. B. 2. 2. Des gammes p. 57.

forcément l'évolution vers la « famille » du groupe). Il me semble aussi que la pratique oulipienne suppose aussi souvent que gravité et légèreté se côtoient de près, se suivent et s'intriquent.

## C. 2.

### Relâchement ou « performance » ?

#### C. 2. 1. Oulipo light ?

Par leurs logiques orales et spectaculaires étudiées dans la première partie, par leur influence thématique, les lectures font bouger la production oulipienne. Cette influence est quelquefois jugée négativement sous le terme d'Oulipo light. Or ce « light » anglais est tout aussi polysémique que le français : le léger n'est pas sérieux, n'est pas profond et ne pèse pas lourd intellectuellement. L'Oulipo light est une critique qui touche à la fois l'inventeur, qui, forcé par le rythme stakhanoviste des lectures, se contenterait de contraintes molles (qu'on oppose aux contraintes dures), et le scripteur, qui favoriserait des textes drôles pour se plier aux attentes supposées du public.

C'est une critique aussi qui peut toucher le seul lecteur public. Harry Mathews, qui est un participant occasionnel aux lectures, exprime quelquefois des doutes avant celles-ci : doit-il lire tel texte difficile ou quelque chose de plus accessible ? L'autocensure ici touche non le scripteur mais le lecteur, qui aurait tendance, anticipant la demande du public, à se cantonner au comique et au facile. Frédéric Forte est très sensible à ce « danger » et « aime aussi l'idée de lire en public des choses difficiles », qui n'ont pas été écrites pour la lecture. C'est paradoxalement le cadre de la lecture oulipienne avec sa variété de lecteurs et de textes qui lui permet de faire ce choix.

Jacques Roubaud, quant à lui, a formulé dans notre entretien des craintes concernant l'invention aussi bien dans les ateliers que dans les lectures, à cause du temps réduit de travail que l'un et l'autre offrent. La « dynamique » des lectures aurait alors un effet pervers, d'« affaiblissement des exigences ». C'est d'ailleurs, quand on parle d'Oulipo light, des textes de Roubaud, les baobabs, qui sont brandis quasiment comme un épouvantail, jugés bien légers, détonnant avec le reste de la production roubaldienne. Or il me semble que, dans la manière de juger cette forme, comme dans la cas de l'« éthique simpliste » de Marcel Bénabou, deux niveaux de jugement s'entremêlent et se troublent.

Nous avons ici affaire à deux formes spectaculaires, le baobab par son oralité, l'éthique simpliste par l'aspect de complicité qu'elle revêt. Leur succès public est immédiat. Or la contrainte du baobab n'est pas une contrainte molle (notamment dans sa version stricte, où, par exemple sur le mot « baobab », chaque occurrence de la syllabe o doit être accompagnée d'une occurrence de la syllabe ba ayant le même contexte souligné dans l'exemple suivant : « Il

y a Othon avec son bâton. Il y a Otto avec son bateau »). Les textes réalisés sur cette contrainte n'ont pas tous à voir non plus avec une légèreté thématique. Si le premier baobab était particulièrement sonore et cocasse, Jacques Roubaud en écrivit aussi un sur « vie » et « mort », particulièrement réussi.

Les textes de Marcel Bénabou me semblent aussi souffrir de l'aspect spectaculaire qu'ils prennent. La lecture de ceux-ci est quelquefois interrompue dès que le public prononce le dernier bi-mot (nom et adjectif) attendu, le titre connu dont tous les autres bi-mots sont synonymes. Cette interruption de la lecture du texte le fait passer du côté du jeu seul et de la devinette. On est dans le spectaculaire et dans l'interaction, alors même que les textes ne sont pas du tout dépourvus d'intérêt, notamment par le vertige synonymique qu'ils provoquent.

C'est bien d'ailleurs cet aspect spectaculaire que Daniel Levin Baker relève comme meilleur indice de l'Oulipo light : « A reliable indicator of Oulipo light is that a second reader is needed to make certain noises every now and then<sup>230</sup> ». Et le problème principal est bien là, dans la question du spectaculaire que pose Jacques Roubaud dans son texte polémique où il dénonce ce qu'il appelle le « vroum-vroum », le danger pour la poésie de se diluer dans le spectacle vivant. Cette analyse critique qu'il formule dans le *Monde diplomatique*<sup>231</sup> (et qui a provoqué quelques remous) n'est cependant pas nouvelle. Dans *Dire la poésie*, en 1981, Jacques Roubaud évoquait déjà sa gêne devant « la professionnalisation extrême de la poésie américaine tellement « audience oriented » comme on dit » et qui lui semble aller vers « une dilution tranquille de la poésie<sup>232</sup> ».

« Un poème doit être un objet artistique de langue à quatre dimensions, c'est-à-dire être composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une oreille, et pour une vision intérieure<sup>233</sup> », dit Jacques Roubaud (nous l'avons déjà cité) et ce qu'il craint c'est l'abandon par la poésie d'une des dimensions qui la constituent, celle de la page, de l'écrit. Or nous l'avons vu à travers l'exemple du baobab et de l'éthique simpliste, la dimension spectaculaire de ces textes occulte peut-être mais n'annihile pas les autres dimensions poétiques du texte.

Quant à craindre que la poésie oulipienne se dilue dans le spectacle vivant, dans d'autres arts, l'année 2011-2012 consacrée à la musique a montré qu'il n'en était rien. Il me semble même y avoir eu du côté de certains oulipiens une résistance face à cet art moins maîtrisé et dont ils se demandaient comment s'emparer. Ainsi Paul Fournel clôt-il cette saison lors de la lecture de juin 2012 avec un visible soulagement et l'engagement de ne « jamais »

---

<sup>230</sup> « Un bon indice pour reconnaître l'Oulipo light est la présence nécessaire d'un second lecteur pour faire de temps en temps quelques bruits. » LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>231</sup> ROUBAUD Jacques, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010.

<sup>232</sup> *Dors (précédé de) Dire la poésie*, Paris: Gallimard, 1981, p. 14.

<sup>233</sup> ROUBAUD Jacques, « Obstination de la poésie », *op.cit.*

recommencer. Le fait même qu'il existe différents Ou-X-Po me semble défendre l'Oulipo de cette emprise du spectacle vivant sur la poésie, en séparant clairement les domaines de recherche.

Il faudrait par ailleurs revenir sur cette opposition entre contrainte molle et contrainte dure (qui sous-tend aussi me semble-t-il le terme d'Oulipo light) : la ligne de partage me paraît difficile à tracer clairement. Ne recouvrirait-elle pas plutôt une opposition entre contraintes classiques (mathématiques, littérales...) et nouvelles potentialités (comme les procédures du poème de méτρο) ? N'est-ce pas une façon de résister à l'appel de Jacques Roubaud quand il demande de « mettre la pédale douce sur le lien entre Oulipo et contrainte<sup>234</sup> » ?

Quand le mot d'Oulipo light est repris par la critique, il porte aussi quelquefois sur la légèreté de ton de certains textes des lectures. Rappelons que le rire, comme l'a dit Hervé Le Tellier, va de pair avec la complicité et le partage, y compris des choses les plus graves. Mais voir dans le terme d'Oulipo light, une opposition entre le léger et le grave, le drôle et l'intelligent est un contresens critique. Car, comme Paul Féval, cité en épigraphe du Second manifeste, l'Oulipo « travaille pour des gens qui sont intelligents avant d'être sérieux ».

Le terme d'Oulipo light peut donc, aussi négatif qu'il soit, avoir un aspect positif. Il est certes un raccourci aisé et fourre-tout de la critique, mais aussi un outil intéressant dans la pensée oulipienne, en lui faisant cerner de nouvelles lignes de partage dans son travail et discerner ainsi soit les dangers de l'autocensure, soit l'intérêt de nouvelles potentialités, liées notamment au spectaculaire et aux contraintes molles (qui pour être affublées d'un terme péjoratif n'en sont peut-être pas moins intéressantes). Dans *le grand incendie de Londres*<sup>235</sup>, Jacques Roubaud distingue ainsi trois « modes nouveaux » d'existence des contraintes (qu'il faudrait peut-être renoncer à appeler ainsi) : « exécution orale » (baobab), « présentation à un auditoire » (monostiques paysagers), « circonstances de composition » (poèmes de méτρο).

### C. 2. 2. Performer

Si l'Oulipo light se veut un terme de critique relativement doux, le terme de « performance » qui est employé quelquefois pour qualifier les lectures oulipiennes est plus ambigu, et potentiellement tout aussi négatif que positif. C'est un terme qui appartient au langage de l'art contemporain, du sport, du spectacle et dans lequel on entend aussi la fonction

<sup>234</sup> ROUBAUD Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris: Seuil, 2009, p. 1945.

<sup>235</sup> *ibid.* p. 1946.

performative du langage. Quelles valeurs lui sont données quand elle est employée pour parler de l'Oulipo ?

Jacques Roubaud met ainsi la « poésie de performance » du côté du « spectacle vivant » et y voit une exclusion de « l'écrit au profit de l'oralité<sup>236</sup> ». Et, en effet le terme de « performance » est un terme non du champ littéraire mais du champ du théâtre ou de l'art contemporain. L'utiliser ainsi cela peut signifier que les lectures oulipiennes sortent du domaine de la littérature pour entrer dans d'autres champs artistiques, même si nous avons vu qu'elles semblaient s'en garder.

Le terme « performance » appartient aussi au langage sportif, et sous-tend l'idée d'une manifestation publique et d'une mesure possible de capacités exceptionnelles. Or nous avons vu avec les termes d'« exercice » et d'« entraînement » que les oulipiens ne rechignaient pas à la métaphore sportive, qui leur plaît par son côté concret. La performance me semble en ce sens d'abord intéressante dans le rapport au temps qu'elle implique. Elle est à la fois exploit de l'instant mais se pose aussi comme point de repère entre les performances passées et à venir.

Cependant la performance en tant qu'exploit me semble aussi rejeter le texte loin des canons de jugement habituels : on rejoint ce que François Le Lionnais appelait des « exercices acrobatiques<sup>237</sup> » et on s'éloigne du « cri ». C'est la prouesse, la difficulté de la contrainte et la qualité de la résolution qui importent. Utiliser le terme de « performance » peut donc permettre à la fois de reconnaître la qualité du travail d'inventeur tout en ignorant la qualité de l'écrivain, de s'emparer donc de la scission théorique entre ces deux figures pour formuler une critique implicite.

La performance me semble aussi connoter le cas exceptionnel, dans une certaine forme de compétition. En cela, elle s'éloigne de ce que suppose le potentiel, une exploration méthodique, possible en tous sens et ouverte à tous. De plus face à la performance, le public reste bouche bée et passif face à un artiste exceptionnel, sur un piédestal, me semble-t-il.

Pourtant, il faut bien reconnaître que certaines formes des activités publiques de l'Oulipo peuvent s'y rattacher si l'on considère la performance comme le moment où l'on montre les capacités liées à un métier longuement appris. Je pense notamment aux sessions d'écriture en direct de Jacques Jouet qui, dans le cadre d'invitations à Paris, Metz ou Beyrouth, a écrit en public des épisodes de son grand roman-feuilleton *La République de Mek-Onyes*. Jacques Jouet les appelle des « situations vérifiables d'écriture périodiques<sup>238</sup> ». Le public est requis pour constater la performance de l'auteur, sa capacité acquise à écrire en temps

<sup>236</sup> ROUBAUD Jacques, « Obstination de la poésie », *op.cit.*

<sup>237</sup> Cf. B. 1. 3. L'oulipien bifront p. 47.

<sup>238</sup> *Agatha de Metz - Mey-Onyes et Les Messins*, Nancy : Absalon, 2013, p. 92.

contraint. Il s'agit de donner à voir un métier. Nous reviendrons sur ces aspects liés au temps de l'écriture quand nous parlerons de l'écriture en atelier<sup>239</sup>.

La lecture « Ce soir, on improvise » de juin 2012, bien que sans improvisation<sup>240</sup> (nous y reviendrons en D. 1. 2.) rentre aussi tout à fait dans une certaine vision de la performance. L'Oumupo y était invité et a donné certaines contraintes de création et de lecture aux oulipiens. Ceux-ci devaient dire leurs textes en interaction avec la musique. On est ici dans un travail d'interprétation, un des sens du mot « performance » en anglais. C'est le sens auquel le rattache également Frédéric Forte à propos de la « lecture performance » autour de *Sandy's at Waikiki*<sup>241</sup> : « nous lisons nos textes (ou ceux des autres) mais jouons aussi le jeu de la fiction<sup>242</sup> », en prétendant que les « informations que nous possédons de la famille Sandy sont bel et bien exactes. » On retrouve ici notre hypothèse selon laquelle l'oulipien en lecture devient un personnage, une « persona », laissant son émotivité personnelle de côté et venant faire exister des textes sur scène.

Enfin la performance me semble aussi englober ce qui est performatif dans le langage. Et c'est dans ce sens que le mot me semble le plus adapté à l'activité oulipienne.

Ainsi des chronopoèmes\* de Jacques Jouet. Les chronopoèmes sont des poèmes dont la contrainte d'écriture se révèlent à la lecture : poèmes en vers libres, ils sont composés pour être lus dans un temps donné, mesuré à l'aide d'un minuteur de cuisine dont la sonnerie doit retentir à peine le dernier mot du poème prononcé. Il y a donc bien performance au sens sportif du terme. Cependant la fonction performative du langage y est aussi stimulée car le poème non seulement parle du temps mais, par son existence comptée, le délimite, le fait exister<sup>243</sup>. Or cette forme a trouvé, grâce à une ancienne stagiaire des ateliers, son plagiaire par anticipation, plus virtuel encore qu'à l'habitude. Il s'agit d'Aramis qui, dans *Les Trois Mousquetaires*<sup>244</sup>, évoque l'écriture à laquelle il s'est attelé : un poème en vers d'une syllabe. « Je vous lirai le premier chant. Il a quatre cents vers et dure une minute », annonce le personnage. Est-ce seulement possible ? C'est l'occasion pour Jacques Jouet d'une création éphémère inspirée par une stagiaire donc, et dont le moteur est une lecture publique. Le 21 janvier 2010, à la lecture « Créer », Jacques Jouet annonce qu'il a composé, difficilement semble-t-il dire, un poème de quatre cent vers d'une syllabe et va essayer de le lire en une minute. « Je pense que j'échouerai mais je vais essayer de ne pas. » Après ce discret hommage au Bartleby de Melville,

<sup>239</sup> Cf. D. 1. Un temps p. 96

<sup>240</sup> Cf. D. 1. 2. L'art de l'improvisation p. 97

<sup>241</sup> Franco, Daniela, Juan Villoro, and Emmanuel Adely, avec Frédéric Forte, Marcel Bénabou, Jacques Jouet, *Los Sandy en Waikiki = Sandys at Waikiki*, México, D.F.: RM, 2010. cf. annexe p xxx

<sup>242</sup> Mail de Frédéric Forte du 13 juillet 2013.

<sup>243</sup> On voit d'ailleurs quand Jacques Jouet fait lire ses chronopoèmes à des élèves comment la poésie fait tout d'un coup sens pour eux, comment le profond accord entre fond et forme peut être saisi.

<sup>244</sup> Dumas Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Chapitre « Retour ».

le voilà qui enchaîne 33 fois le vers de Racine « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur<sup>245</sup> » pour terminer par un « le jour n'est pas ». Jacques Jouet termine l'exercice essoufflé mais avec quatorze secondes d'avance et passe le chronomètre à Olivier Salon qui retente et réussit l'exercice en prenant davantage son temps et en offrant une lecture différente des vers, jouant sur accélérations et pauses, faisant percevoir des valeurs différentes pour ces quelques mots. On est ici à plusieurs titres dans la performance : jeu de la fiction à travers cette fausse création, performance éphémère et performance au sens sportif du terme, mesurée par le minuteur et mise en scène en un défi entre deux lecteurs.

Le terme « performance » me semble donc très intéressant pour interroger les lectures oulipiennes dans leurs multiples dimensions mais il doit être manié avec beaucoup de précaution en raison même de sa polysémie à double tranchant : il peut tout autant exclure les lectures oulipiennes du champ de la littérature que permettre d'en analyser de nouvelles potentialités.

### C. 2. 3. De la publication orale à la publication

La publication orale des textes que constituent les lectures n'est pas qu'un autre medium d'accès aux textes. Elle est aussi un lieu d'évolution, de re-création pour ceux-ci. C'est bien sûr évidemment le cas de tous les poèmes combinatoires comme les récents *Bristols* de Frédéric Forte qui sont actualisés à chaque fois d'une façon différente sur les 99! (factorielle 99, c'est-à-dire énormément) possibilités qu'ils offrent. Jacques Roubaud décrivait déjà ce mouvement du texte dans *Dire la poésie* en évoquant « la stratégie de l'inattention » un « mode de lecture » qui « n'est ni improvisation ni ornementation » mais « jeu de la voix lisant la poésie mais se laissant pénétrer de distraction intérieure et extérieure<sup>246</sup> ». La lecture « Ô les chœurs » d'octobre 2011 a ainsi proposé une version nouvelle de lecture des « Quatuors à corde<sup>247</sup> » de Frédéric Forte. En l'absence de l'auteur, et s'appuyant seulement sur quelques indications, les oulipiens ont proposé leur propre texte où les échos différaient de ceux imaginés par l'auteur. « On essaie, on propose, on sait que les gens sont aussi là pour

---

<sup>245</sup> Racine, *Phèdre*, IV, 2

<sup>246</sup> *Dors (précédé de) Dire la poésie*, Paris: Gallimard, 1981, p. 20

Nous faisons malheureusement le choix d'intégrer certains mots du texte de Jacques Roubaud à notre prose, abandonnant la mise en page mais essayant de respecter les blancs du texte

<sup>247</sup> *Discographie*, Bordeaux: Éd. de l'Attente, 2002

nous voir sur une ligne de risque<sup>248</sup> » dit Paul Fournel. Le texte avait bougé avec ses échos, ses blancs et ses silences.

Ainsi la publication orale, nous l'avons vu aussi, est-elle considérée non seulement comme suffisante mais aussi comme porteuse d'un apport spécifique, permettant des formes de re-création du texte.

La publication orale des textes pourrait alors être vue comme une mise à l'épreuve de ceux-ci avant parution. C'est ce qu'y voit Ludovic Degroote par exemple<sup>249</sup>. Cependant cela me semble plus rare au sein de l'Oulipo où la mise à l'épreuve du texte ne passe pas tant par l'assentiment du public que par les réactions au sein du groupe et les envies de reprise et d'écho qui vont y naître. Cependant, Michèle Audin, dans les remerciements de son roman en ligne *Le regard d'Ariane*<sup>250</sup>, précise : « La discussion sur la *Vue de Delft* a fait l'objet de divers exposés que j'ai donnés ici ou là, et le public a aussi contribué à la mise au point de ces textes. » La rencontre avec le public a donc eu un rôle dans la finalisation du texte.

Nous l'avons vu au cours de l'analyse, la destinée des textes écrits pour les lectures est variée. Dans certains cas ils s'inscrivent dans un projet d'écriture personnel, comme pour les *99 notes préparatoires* de Frédéric Forte, ce qui n'exclut pas des parutions intermédiaires, comme celle de la fin de la résidence où la forme a été créée<sup>251</sup>.

Ils peuvent également donner lieu après leur création à un projet éditorial. Le plus courant est la parution d'une BO. Cela a été le cas avec les textes *Saturations* et *Premier mai unitaire* de Marcel Bénabou qui sont des développements de textes de lecture. Quelquefois la parution d'une BO débouche sur une édition grand public pour laquelle l'ouvrage est étoffé : nous l'avons vu pour *Les Gens de légende* d'Olivier Salon ou pour un ouvrage collectif comme celui des *Autoportraits*<sup>252</sup>.

Enfin est apparue depuis quelques années la publication en ligne, d'abord de quelques textes des lectures au gré de leurs auteurs (ou de la demande des spectateurs, puisque Michèle Audin a mis ses « Fugues » en ligne à la suite d'une telle demande) puis des vidéos intégrales des lectures grâce à l'initiative de la BnF depuis la saison 2010-2011. Ce n'est pas le but de notre travail ici mais il serait intéressant d'étudier comment cette publication durable influe sur la publication orale des lectures, leur enlevant leur caractère éphémère (la question se pose de façon aiguë pour les improvisations que Jacques Jouet a entrepris<sup>253</sup>).

<sup>248</sup> Entretien avec Paul Fournel p. 142-148.

<sup>249</sup> Poète lillois, Ludovic Degroote, a animé pendant deux ans un atelier artistique dans mon lycée et a bien voulu m'accorder un entretien, que j'avais sollicité pour avoir un contrepoint aux propos oulipiens. Cf annexes p xxx

<sup>250</sup> <http://blogs.ouliipo.net/ariane/>

<sup>251</sup> *Potjenleesch*, avec Jacques Jouet, Hervé Le Tellier, Ian Monk, Lille : La Nuit Myrtilde, 2007

<sup>252</sup> *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris : Fayard, 2010

<sup>253</sup> Cf. D. 1. 2. L'art de l'improvisation p. 97.

## D. Le travail de l'atelier

L'atelier n'est pas toujours un lieu d'écriture pour les oulipiens. Cette abstention est plutôt la règle commune en atelier. Aleph-écriture<sup>254</sup>, par exemple, préconise à ses animateurs de ne pas écrire en atelier. Et tous<sup>255</sup> les oulipiens s'accordent à dire qu'avec un public plus en difficulté face à l'écrit ils s'abstiennent d'écrire pour donner toute l'attention nécessaire aux stagiaires. Mais la doxa oulipienne (expression ô combien oxymorique) semble aller du côté de l'écriture : « Évidemment on ne se pose pas en tant que professeur par rapport à des élèves, c'est-à-dire que les exercices que nous proposons, nous sommes les premiers à les faire, et nous les faisons en même temps que les autres<sup>256</sup>. » Cependant Paul Fournel, actuellement, explique ne pas écrire pour privilégier la phase d'écoute, éviter que son propre texte ne fasse obstacle à la réception des textes des participants (mais nous verrons qu'il trouve pourtant aussi des bénéfices dans l'atelier pour son écriture). Hervé Le Tellier craint aussi quelquefois une inégalité dans l'approche de la contrainte : lui, la maîtrisant parfaitement pour l'avoir beaucoup pratiquée, s'en emparera beaucoup plus aisément, produisant un texte qui risque peut-être d'écraser les participants. Cependant la majorité des oulipiens écrit en même temps que les stagiaires, pour des motifs qui recroisent ceux des lectures et que nous avons déjà étudiés (faire ses gammes, exécuter une commande, accumuler du texte) mais aussi pour deux raisons spécifiques et principales : la stimulation du temps contraint et l'expérience collective, qui constitueront les deux premiers axes de notre réflexion dans cette dernière partie et qui mettront en valeur, selon les problématiques, tel ou tel oulipien. Nous montrerons enfin toute la parenté existant entre l'atelier et l'ouvrage.

---

<sup>254</sup> Centre de formation à l'écriture depuis 1985.

<sup>255</sup> Sauf peut-être Jacques Jouet qui ne s'abstient d'écrire qu'en conditions extrêmes.

<sup>256</sup> BENS Jacques, FOURNEL, Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *Action Poétique*, n°85, 1981, p. 85.

## D. 1.

### Un temps

#### D. 1. 1. À vos marques, prêts ? Partez !

L'écriture en atelier dure selon la proposition entre quinze minutes et une heure. La publication orale du texte suivra quasiment immédiatement cette écriture. La première contrainte qui y règne est donc le temps et comme toute contrainte, elle libère et stimule, y compris celle qui la refuse comme cette jeune femme qui, lorsque Paul Braffort rappela qu'il ne restait qu'une minute pour finir la boule de neige demandée, quitta l'atelier en laissant sa feuille et ce qu'elle y avait écrit : I do not like clocks<sup>257</sup>.

Nous avons déjà évoqué<sup>258</sup> le « coup d'adrénaline » qu'apporte cette contrainte temporelle. Elle joue aussi bien pour l'invention de contraintes que pour l'écriture elle-même. On retrouve ici un phénomène que Jacques Jouet a développé avec d'autres protocoles que l'atelier, comme les poèmes de métro : « C'est la compression du temps au moment où ça se détend qui va faire l'invention. C'est assez agréable, c'est un moment d'un grand dynamisme à la fois intellectuel et esthétique<sup>259</sup>. » À Pirou, après un poème de marche\* composé (silencieusement et sans papier) en trente minutes dans un trajet jusqu'à la plage, Jacques Jouet doit ramener sa troupe jusqu'au lieu de départ : que faire ? Il décide de garder la procédure du poème de marche mais d'y ajouter une contrainte : chaque vers commencera par le nom d'un même personnage (au choix de l'auteur), à travers les yeux duquel le paysage sera vu.

Dans ce cas, l'écrivain se retrouve face à cette nouvelle contrainte aussi vierge que les stagiaires dans un « moment d'excitation intellectuelle ». De même à Bourges, en 2011, beaucoup des propositions de réécriture de Mallarmé sont neuves, inventées sur place.

Dynamisme, excitation intellectuelle et esthétique qui touche ici à l'écriture dans sa réalisation mais aussi dans sa conception. On retrouve ici la contrainte du couteau sous la gorge qui touche à la fois l'inventeur et le scripteur. Cette excitation me semble également liée aussi au plaisir de voir l'énigme de la sphinge qu'est la contrainte résolue de différentes manières par les différents stagiaires.

---

<sup>257</sup> Comme le raconte Jacques Roubaud dans les *Moments Oulipiens*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>258</sup> Cf. B. 3. D'une pierre deux coups p. 58.

<sup>259</sup> Propos recueillis lors d'un entretien au Lycée Pasteur de Lille avec une classe de seconde, le 16 mai 2013.

L'écriture d'atelier est quelquefois disqualifiée par ce temps d'écriture court qu'elle impose. C'est une critique qu'on retrouve actuellement dans un livre anglophone qui voulait répondre à la parution du livre de Daniel Levin Becker sur l'Oulipo.

« Je ne les ai lus qu'en traduction mais les poèmes de métro me paraissent d'une faible valeur littéraire, leur qualité est si médiocre que je veux bien croire que Jouet les ait écrits à la hâte dans le métro. Ils ont ce côté hésitant du premier jet, cette satisfaction facile et cette superficialité qui caractérise la prise de notes<sup>260</sup>. »

Cette critique va dans le sens d'une vision couramment répandue d'une littérature sacralisée, notamment par le travail, Flaubert en étant l'exemple-type avec ses brouillons et retouches sans fin. Or les oulipiens substituent au temps de l'écriture du texte, gage de qualité, le temps du métier : l'écriture rapide est possible quand on connaît son métier, quand on écrit toujours et depuis longtemps.

« Autant pour les poèmes de métro que pour l'épisode quotidien de Mek-Ouyes, c'est un gros travail, mais c'est un travail dont je sais clairement la durée », dit Jacques Jouet, « c'est vingt ans de métier, mais c'est un concept qu'on dirait inadmissible en poésie<sup>261</sup>. » Ce qu'il dit ici des poèmes de métro ou des épisodes de Mek-Ouyes s'applique tout aussi bien à l'écriture en atelier. Le temps de retravail du texte est présenté par certains comme un temps d'épuration que Jacques Jouet me semble rejeter (sans que cela soit systématique) comme il rejette cet absolu de pureté. « Le roman n'est pas pur (la poésie non plus), la langue n'est pas pure, même les origines ne sont pas pures<sup>262</sup>. » Il n'est pas seul dans cette posture à l'Oulipo, Ian Monk notamment s'inscrivant dans cette littérature impure et désacralisée (nous avons vu comment il écrivit en une heure une partie de *Plouk Town*).

#### D. 1. 2. L'art de l'improvisation

Cependant jusqu'à maintenant seul Jacques Jouet a poussé ce travail d'écriture en temps contraint jusqu'à l'improvisation orale. Abigail Lang nomme d'ailleurs déjà ce travail écrit en temps contraint « improvisation écrite<sup>263</sup> » où il faut « renoncer à se retourner et à corriger<sup>264</sup> ». Comme Jacques Jouet l'explique pour les poèmes de métro, ce qui l'intéresse « c'est de réduire le moment d'écriture au maximum, puisque chaque vers est écrit dans ma tête pendant que le métro roule, puis retranscrit pendant la période d'arrêt. C'est donc un vers

<sup>260</sup> ELKIN, Lauren, *The End of Oulipo? : An Attempt to Exhaust a Movement*, Ropley: ZERO BOOKS, 2013.

<sup>261</sup> LAPPRAND Marc, *L'Œuvre ronde : Essai sur Jacques Jouet*, Lambert-Lucas, 2007, p. 166.

<sup>262</sup> JOUET Jacques, « Préface générale à *La République roman* », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.

<sup>263</sup> Ce que Jacques Jouet appelle « écriture en flux tendu » (cf. *Agatha de Metz*, p. 92).

<sup>264</sup> LANG Abigail, « Oulipo et oralité », *Oulipo@50, Formules n°16*, New Orleans/LOUI : Presses universitaires du Nouveau Monde, 2012.

écrit en temps réel, il n'y a pas de reprises<sup>265</sup>. » Mais jusqu'en 2013, il n'avait pas abordé l'improvisation orale, cette « composition ex tempore - sur-le-champ, improvisée - » qui, comme l'écrit Abigail Lang (citant Mary Carruthers), « était considérée comme « l'expression la plus haute de maîtrise et de culture dans les arts » à l'Antiquité et au Moyen-Âge<sup>266</sup> ».

La tentation de l'improvisation orale a dû être renforcée chez Jacques Jouet par une expérience de lecture publique en 2010 avec deux slameurs.

C'était à la fois une discussion et il fallait que j'explique des choses sur le sens. Dans cette situation, je n'ai dit que des choses que je savais par cœur. J'ai fait une conférence sur le sens, sans papier, puis j'ai lu, plutôt dit, des textes de moi que je sais par cœur, mon capital. Je ne pouvais faire autrement sinon je me plantais. J'allais sur leur terrain mais je ne faisais pas la même chose qu'eux. C'était excitant<sup>267</sup>.

Peut-être est-ce aussi un désir né de la lecture de juin 2012 au titre mensonger : « Ce soir, on improvise » puisque cette soirée fut consacrée à l'Oumupo et à de la musique savamment composée et dont le mensonge du titre fut souligné dès l'introduction, par Paul Fournel, président de l'Oulipo et par Valentin Villenave de l'Oumupo. Et pourtant Jean-François Piette y propose une grille de 10 sur 10, où les chiffres permutant selon une pseudo-queenine d'ordre 10 offrent dix contraintes d'improvisation, 7 incombant aux musiciens et 3 aux oulipiens. Il n'est pas nécessaire d'expliquer davantage le système car les réalisations ne furent en fait pas improvisées mais préparées pour réaliser un des possibles : les oulipiens lisent leur texte et ne me semblent pas même toujours réaliser la contrainte de lecture qui leur était imposée (et qui était en effet difficile, par exemple, à la fois émotive, sèche et en apnée !). À leur décharge, Jacques Roubaud affirme que « pour improviser, il faut commencer à douze ans<sup>268</sup>. »

Finalement en juillet 2013, c'est en atelier que Jacques Jouet, qui a un peu plus de cinq fois douze ans, finit par travailler l'improvisation. Avec un groupe stable pendant cinq jours à Bourges, avec un groupe quasi stable pendant cinq demi-journées à Pirou, Jacques Jouet met en place des protocoles de création et des entraînements. Comme le décrivait Abigail Lang pour les poèmes de métré « si la préméditation peut être réduite à presque rien au moment de la composition, c'est qu'elle a été investie dans la conception de la machine, la procédure de composition<sup>269</sup> ». De même ici il s'agit de creuser le métier de la composition sur des formes

---

<sup>265</sup> JOUET Jacques, Entretien avec Xavier Person, « Peint à l'encre quotidienne », *op.cit.*

Jacques Jouet avait à d'autres lectures réduit cette intervalle entre écriture et publication, lisant le jeudi 5 avril 2001 des poèmes portraits réalisés le jour-même sur les présents (Michèle Grangaud, Olivier Salon, Hervé Le Tellier, Ian Monk).

<sup>266</sup> LANG Abigail, « Oulipo et oralité », *op.cit.*

<sup>267</sup> Entretien avec Jacques Jouet p. 149-154.

<sup>268</sup> Entretien avec Jacques Roubaud p. 130-136.

<sup>269</sup> LANG Abigail, « Oulipo et oralité », *op.cit.*

fixes ou dialoguées. À Pirou en 2013 les participants ont présenté, à la soirée finale du vendredi, quatre formes : morale élémentaire\*, chronohaïku\*, gestomètre\* et une forme malgache dialoguée, le hain-teny<sup>270</sup>. D'autres formes avaient été travaillées comme le haïku ou la contrainte temporelle utilisée par Cage pour répondre à une série de questions : se donner x temps sur tel sujet<sup>271</sup>. Si Jacques Jouet n'a pu participer à la présentation finale de Pirou pour des raisons techniques, il avait « mouillé sa chemise<sup>272</sup> » à Bourges.

Assister à l'improvisation, c'est assister à la fois à l'énoncé de la contrainte (telle forme et tel thème), à la conception (dans le temps de réflexion qui est accordé) et à la publication du texte, lente et mesurée. C'est un moment poétique très fort, et dont le caractère exceptionnel tient aussi à l'éphémérité. Jacques Jouet se dit ainsi peu favorable à leur enregistrement ou à leur retranscription. On est encore ici dans cette idée d'une écoute qualitative, peu nombreuse, extrêmement limitée dans le temps mais d'une concentration extraordinaire.

Très concrètement, écrire ici « n'est pas un jeu solitaire<sup>273</sup> » : il ne peut y avoir improvisation sans auditeur. Chaque geste que fait l'auteur, la lectrice le fait en même temps que lui. L'improvisation orale réalise ainsi le souhait de Jacques Jouet : rapprocher autant que possible le moment de la création du moment de la publication (ce vers quoi il tendait déjà à l'écrit avec ses poèmes adressés, envoyés chaque jour à leur destinataire, et surtout avec l'écriture en direct de *Mek-Ouyes*).

---

<sup>270</sup> L'homme déclare sa flamme par une comparaison : « Je t'aime comme... », la femme le repousse en soulignant l'impropriété de l'image : « Tu ne m'aimes pas car... ». Jacques Jouet conseille pour découvrir la forme : *Les Hain-tenys merinas* (recueillis par Jean Paulhan)

<sup>271</sup> Présentée dans *Chronopoèmes*, La bibliothèque oulipienne, numéro 157, Paris: OULIPO, 2007

<sup>272</sup> selon sa propre expression.

<sup>273</sup> Pour reprendre l'image du puzzle développé par Perec dans la Vie Mode d'Emploi, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, p. 67 : « l'ultime vérité du puzzle : ce n'est pas un jeu solitaire, chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui. »

## D. 2.

### Un groupe

#### D. 2. 1. « Des affaires collectives »

L'atelier est un lieu de travail en groupe, autour des potentialités de la littérature et de leur actualisation. Peut-on y voir une extension du domaine de l'Oulipo ? Ce fut mon hypothèse de travail confirmée, me semblait-il, par ce qui concluait la *Rumination de l'atelier oulipien* de Jacques Jouet : « Je pense que les arts du poème, du roman, du théâtre sont des affaires collectives et non individuelles-géniales. Or, de ce point de vue, l'atelier (l'ouvroir) a plusieurs longueurs d'avance sur l'exercice intimo-intime<sup>274</sup>. »

Cependant, la réponse n'est pas si simple, l'atelier étant à la fois moins et plus que l'ouvroir. Il est moins que l'ouvroir parce qu'il est une entreprise plus pédagogique que littéraire, qu'il ne débouche pas sur de véritables collaborations, comme nous le verrons. Il est plus que l'ouvroir, parce qu'il est l'occasion d'expériences d'écritures collectives qui sont finalement rares au sein même de l'Oulipo (si ce n'est pour des commandes spécifiques, comme celles de Strasbourg ou de Rennes, ou bien dans le cadre d'un projet entre deux oulipiens, comme les *N/S* de Frédéric Forte et Ian Monk).

Ainsi pour Marcel Bénabou, « quelle que soit la proximité sémantique qui peut exister entre le mot « atelier » et le mot « ouvroir », l'Oulipo n'est pas et n'a jamais prétendu être un « atelier d'écriture », et il est toujours demeuré extérieur à cette nébuleuse aux contours encore mal définis<sup>275</sup>. » On se retrouve bien « pour se livrer collectivement à un travail d'écriture » mais « ces expériences [...] ne sont en fait que des retombées ou des dérivées de l'activité de l'Oulipo. » Et pourtant Marcel Bénabou est sensible à l'écriture collective comme le montre Camille Bloomfield dans sa thèse en le citant par deux fois : « Écrire à deux me semblait déjà, comme aujourd'hui, plus facile », « l'écriture partagée, je puis l'affirmer, porte en elle le fou rire comme la nuée l'orage<sup>276</sup>. »

Pour Étienne Lécroart, cette « envie d'expérimenter avec d'autres », cette dimension collective semble aller naturellement de pair avec les contraintes oulipiennes<sup>277</sup>.

<sup>274</sup> JOUET Jacques, « Rumination de l'atelier oulipien », *op. cit.*

<sup>275</sup> *Ateliers d'écriture*, (sous la direction de Claudette Oriol-Boyer), Actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle, 23 juillet - 2 août 1983, Ed. Atelier du texte / Ceditel, janvier 1993.

<sup>276</sup> BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, *op. cit.*, p. 472 (propos issus de l'entretien accordé par Marcel Bénabou et de Jacob... p 111-112

<sup>277</sup> Lécroart Étienne, Entretien avec Michèle Audin, CNRS, images des maths [publié e 8 juillet 2012], [en ligne] : <http://images.math.cnrs.fr/Contes-et-decomptes.html>

C'est aussi la première raison que revendique Ian Monk pour justifier son écriture en atelier. Il veut se mettre au même niveau que le groupe qu'il fait écrire. Il propose d'ailleurs souvent des contraintes collectives : haïkus imbriqués, morales élémentaires perpétuelles que je l'ai vu pratiquer en atelier artistique ...

Hervé Le Tellier y voit aussi le seul véritable intérêt d'écriture en atelier (hormis les gammes, qu'il ne pratique pas toujours) : s'inscrire dans un cycle d'écriture afin d'y éviter tout dérapage trop important, de vérifier et, le cas échéant, d'assurer son bon fonctionnement. Ainsi, en 2006, l'ai-je vu à Bourges animer un atelier d'écriture de romans à plusieurs mains, dont la contrainte était le « à la manière de... ». Sa participation permettait de relancer un récit qui manquait de dynamisme.

Frédéric Forte me semble avoir encore creusé ce processus coopératif avec le travail mené en 2009 autour de la tentative d'épuisement de la place Gordaine à Bourges. Chaque matin, pendant trois jours, lui et son groupe allèrent sur cette place berruyère pour y écrire des tentatives d'épuisement de la place, sur le modèle perecquien<sup>278</sup>. Chacun tapait et imprimait ensuite son texte. Tous étaient mis en commun, comme matière d'une écriture à venir. On est ici dans une expérience collective originale où, au sein de la langue, un matériau commun est extrait dont il s'agira pour chacun de s'emparer selon les consignes de l'animateur, qu'elles soient thématiques (liées aux couleurs par exemple) ou formelles (haïku ou « à supposer »). Frédéric Forte participait bien sûr à cette écriture collective qui est devenue, notamment, la source de « 99 notes préparatoires ». Chaque stagiaire (ils étaient huit, auxquels s'ajoutait Frédéric Forte) écrivait onze notes que Frédéric Forte se chargeait ensuite d'ordonner pour composer un texte de sa série des « 99 notes préparatoires » : « 99 notes préparatoires à la place Gordaine ». Ce processus d'écriture pose bien sûr la question du pôle auctorial qui s'éparpille entre l'inventeur de la contrainte, les scripteurs, et le compositeur final. C'est le seul cas à ma connaissance, parmi les oulipiens, d'utilisation d'un matériau écrit par des stagiaires, pour une écriture personnelle<sup>279</sup>. Habituellement, les textes écrits collectivement le sont en présence et pour ce moment d'échange éphémère.

#### **D. 2. 2. Vers la collaboration ?**

Voici que des écrivains rencontrent des gens qui écrivent. Bien sûr ils parlent d'écriture, ils sympathisent même quelquefois. Comment ne pas imaginer naïvement que les oulipiens, qui refusent la posture solitaire de l'auteur et font partie d'un groupe de cinquante

---

<sup>278</sup> Perce Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris: C. Bourgeois, 1982.

<sup>279</sup> Alors qu'on retrouve, semble-t-il, cette forme d'utilisation de l'atelier chez Isabelle Rossignol et François Bon (par exemple, dans *Prison: récit*, Lagrasse: Verdier, 1997). cf. aussi les propos d'Isabelle Rossignol, Annexes p. 179.

ans d'âge, ne saisissent pas l'occasion de nouvelles collaborations, suscitées par ces rencontres en atelier ?

Le coup d'éclat d'un des premiers stages oulipiens, la découverte par Georges Perec, Jacques Roubaud et Paul Fournel de la pépite Jacques Jouet, « ce mec » qui pouvait « tout écrire<sup>280</sup> », semblerait confirmer cette hypothèse. Le stage a lieu en 1978, à Royaumont, Jacques Jouet est invité d'honneur en 1982 et coopté en 1983. Un de ses textes figure dans le « volume II de l'Oulipo<sup>281</sup> » avant même sa cooptation.

C'est oublier que les stages n'ont pas attiré beaucoup d'écrivains (et c'est une des raisons de la déception et même du désintérêt de certains oulipiens pour ceux-ci, fréquentés plus par des professeurs ou des lectrices que par les destinataires premiers de l'Oulipo, les auteurs censés s'emparer des contraintes et formes inventées). Rares sont les stagiaires qui sont dans un projet d'œuvre, dans une posture d'écrivain<sup>282</sup>.

Peu d'oulipiens rendent compte de rencontres ayant débouché sur des collaborations littéraires. Seul Jacques Jouet évoque le nom de Robert Rapilly, rencontré en 2004 en co-animant un atelier d'écriture géant (cinquante personnes) à Roubaix. Depuis ce coup de foudre amical et littéraire, ils entretiennent un dialogue littéraire soutenu : un poème de Robert Rapilly est intégré à l'*Histoire Poèmes* et Jacques Jouet a préfacé l'ouvrage de Robert Rapilly, *El ferrocarril de Santa Fives*<sup>283</sup>. C'est le même Jacques Jouet qui vient d'inviter Benoît Richter à écrire quelques épisodes dans la dernière série de Mek-Ouyes. Les deux se sont rencontrés autour du théâtre de Jacques Jouet que Benoît Richter mit en scène, après avoir rencontré l'Oulipo en atelier avec Paul Fournel à Censier, il y a vingt ans. Fidèle de Bourges et de Pirou, Benoît me semble avoir tissé ainsi une partie de son lien d'écriture avec Jacques Jouet.

Enfin Ian Monk explique avoir poursuivi avec un des stagiaires de Bourges le travail sur les haïkus imbriqués commencé en juillet 2011, sans savoir pour l'instant si cette collaboration débouchera sur une publication car « l'écriture est quand même un peu différente ».

<sup>280</sup> *Atlas de Littérature potentielle, op. cit.*, p. 251. cf. Paul Fournel au Colloque Jacques Jouet, *Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître]

<sup>281</sup> BENS Jacques, FOURNEL Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *Action Poétique*, n°85, 1981, p. 59

<sup>282</sup> À quoi attribuer ce désintérêt ? Les écrivains seraient-ils attachés à l'écriture solitaire où il spensent avoir toute maîtrise ? Peut-être aussi auraient-ils l'impression de s'éloigner de leurs projets en cours ? N'aiment-ils pas ce qu'ils pensent être « l'arbitraire de la contrainte » ?

<sup>283</sup> RAPILLY Robert, *El ferrocarril de Santa Fives: voyage poèmes*, La sentinelle, Lille: la Contre-allée, 2011

## D. 3.

### Un ouvrage

#### D. 3. 1. Une source de réflexion

Nous avons vu en divers endroits comment la pratique de l'écriture dans l'atelier nourrit la réflexion de l'écrivain, inventeur et scripteur. Mais le temps de l'atelier même s'il n'est pas consacré à l'écriture peut être source de réflexion sur celle-ci. « Tout ce qui touche à l'écriture apporte à l'écriture<sup>284</sup> » affirme Paul Fournel. Comment se passe cette réflexion ? Elle peut consister, à travers l'écriture diverse des stagiaires, à « mettre la contrainte à l'épreuve du sens », à « réfléchir sur la relation de la contrainte au contenu ». L'exemple développé par Paul Fournel a pris place pendant un atelier d'écriture dans un jardin communautaire de Lille. Paul Fournel avait lancé, pour un récit, une phrase de départ où deux hommes entraînent dans une pièce. Or ce qui en ressortit et ce qu'il put percevoir car lui-même n'avait pas écrit, c'est la violence, présente dans tous les textes.

Cette réflexion de Paul Fournel sur la relation contrainte-contenu s'inscrit dans une démarche plus ancienne.

L'atelier est pour moi, un lieu de réflexion sur ce qui « sort », ce que « ça » provoque, comment « ça » se passe. Qu'est-ce que l'acte d'écrire ?

Cette question recroise mes premiers choix de recherche. D'un côté j'ai fait une maîtrise sur Raymond Queneau qui répond à la question : qu'écrit-on quand on peut tout écrire ? Et de l'autre côté j'ai travaillé sur Guignol, qui pose la question : qu'écrit-on quand on ne sait pas écrire ?

Tout cela n'est certainement pas sans lien avec les métiers qu'il a exercés : éditeur et attaché culturel. Comment cette réflexion infuse-t-elle ensuite l'écriture personnelle ? Difficile de le savoir vraiment, tout se fait « de manière discrète pas méthodique. »

La réflexion naît ainsi de l'observation mais aussi de l'explicitation que suppose l'atelier. Georges Perec explique<sup>285</sup> que parler de sa méthode modifie aussi ses « idées ». Et même si cet entretien précède toute animation d'ateliers, on peut supposer que ceux-ci par le dialogue qu'ils imposaient furent fructueux, et on sait que Georges Perec s'y prêtait avec grand plaisir et énergie. De même Harry Mathews semble y trouver son compte : « Ils sont plus doués que moi. Je ne fais que conseiller les participants sur ce qu'ils pourraient faire et en

---

<sup>284</sup> Entretien avec Paul Fournel p. 142-148.

<sup>285</sup> Georges Perec dans l'émission *Chemins* du 22 mars 1976, disponible en ligne : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I09365757/georges-perec-et-la-methode-de-travail.fr.html>

même temps, je me parle, explique-t-il simplement. C'est une découverte collective. On crée tous ensemble quelque chose qui profite à tout le monde, y compris à moi<sup>286</sup>. »

### D. 3. 2. Les bébés-contraintes des ateliers

#### *Création de contraintes par les oulipiens*

Dès le début des « stages », ceux-ci apparaissent comme des lieux de création de contraintes comme en témoignent les propos de Marcel Bénabou : « diverses contraintes nouvelles sont nées au cours de ces journées, divers textes y ont été rédigés, diverses recherches longtemps différées par manque de temps y ont été menées. Georges Perec en particulier y faisait preuve d'une productivité plus étourdissante encore que d'habitude<sup>287</sup>. »

C'est ce dont témoignent aussi les notes publiées autour du stage de Villeneuve lès Avignon en 1981<sup>288</sup>, rédigées par Jacques Roubaud mais contenant des remarques également de Georges Perec et Marcel Bénabou. Y apparaissent par exemple des variantes autour de la boule de neige (comme la houle\* où chaque vers contient des mots de respectivement deux, trois, quatre et cinq lettres) ou des contraintes de classement : les oulipiens cherchent des mots bien rangés où les lettres se présentent dans l'ordre alphabétique. La réflexion semble partir dans tous les sens et les notes font autant ressortir un travail oulipien de recherche que des propositions concrètes d'atelier, soulignant l'intrication entre les deux types de réflexion. Dans le même numéro d'*Action poétique*, Paul Fournel explique que l'idée de *L'hôtel de Sens*<sup>289</sup>, écrit avec Jacques Roubaud, est née pendant un stage à Villeneuve.

Frédéric Forte a, lui, développé de nouvelles contraintes autour de l'écriture sur le motif. À Bruxelles, dans le cadre du mini-festival Bruxelles ma belle, il propose en mars 2012 des poèmes orientés<sup>290</sup> (ou d'orientation) : il s'agit de se placer en un endroit, d'observer, d'écrire un poème de sept vers, chacun orienté dans une direction (haut, bas, gauche, droite, devant, derrière) et l'un centré sur soi. L'idée était née d'une invitation reçue par Frédéric Forte et Ian Monk à La Septaine, communauté de communes du Cher, dont le nom les avait

<sup>286</sup> MATHEWS Harry, propos recueillis par Alizée Golfier, *Le Berry*, 14 juillet 2012.

<sup>287</sup> Rencontres nationales des ateliers d'écriture, *Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture: interventions et actes*, Aix-en-Provence, février 1993, Paris: Retz, 1994.

<sup>288</sup> BENS Jacques, FOURNEL Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *Action Poétique*, n°85, 1981, p. 77-80.

<sup>289</sup> Le texte de *L'Hôtel de Sens* est « un exemple triple de cylindre syllabique » où une suite de lettres engendre (« contraint ») une phrase, elle-même justifiant toute une scène. Les lettres étant disposées en cercle sur un cadran et la lecture pouvant se faire dans un sens ou dans l'autre, en commençant par où l'on veut, on obtient autant de phrases « contraintes » par ces lettres et autant de scènes composant le terrible drame qui se joue dans l'hôtel. Présentation en ligne :

<http://talusite.free.fr/artistes/travailAuteur.php?idTravail=34%20%20&auteurTravaux=99&mois=mars&annee=2002>

<sup>290</sup> Cf. Poème d'orientation, Annexes p. 123.

poussés à travailler autour du 7 (mais la forme ne fut pas exploitée à La Septaine). À Bourges en 2012, il explore les rhumbs<sup>291</sup>, sortes de monostiques qui épousent les perspectives ouvertes par la rose des vents.

D'autres formes sont restées encore à l'état de projet comme l'idée de lire circonstances d'écriture (par exemple météorologiques) et contraintes formelles : « C'est quelque chose qui serait comme mélanger des protocoles à la Jacques Jouet liés à l'observation, à la temporalité et des contraintes classiques : de mesures, de nombre de vers, etc. », explique Frédéric Forte. Enfin peut-être inspiré par les rebonds que les *Bristols* avait connus en lectures<sup>292</sup>, Frédéric Forte a en juillet 2013 à Bourges travaillé sur cette forme et créé un chôka\* combinatoire. Le chôka est une forme japonaise alternant vers de 5 et de 7 syllabes ad libitum pour se conclure par deux vers de 7 syllabes. Il s'agissait dans l'atelier de créer 49 bostols de 5 syllabes et 50 de sept syllabes afin d'obtenir un chôka combinatoire. C'est l'exemple d'une création de contraintes par recroisement de deux contraintes existantes. Il est à noter que Frédéric Forte fut le seul à réaliser la proposition durant l'atelier (sans parvenir à la terminer, le travail est en cours).

#### *Création de contraintes par les stagiaires*

Stimulé par la situation d'ateliers, les oulipiens inventent de nouvelles contraintes, de nouvelles procédures d'écriture. Mais l'atelier voit aussi naître des propositions des stagiaires qui sont quelquefois ensuite investies par les oulipiens.

La plus ancienne de ces contraintes est la contrainte de Delmas\* qui apparaît au cours d'un stage d'août 78, elle porte alors le nom de cryptobole mais prendra le nom de son inventeur, M. Delmas, et trouvera même sa place dans les *Moments oulipiens*<sup>293</sup>. Il s'agit d'écrire un texte comportant des lettres blanches pouvant être remplacées par telle ou telle lettre et produisant à chaque fois un énoncé valide<sup>294</sup>. L'une des plus récentes et peut-être des plus impressionnantes, car inventée par des enfants, est l'acrostiche brivadois\*, né dans la classe de sixième C du collège La Fayette de Brioude qui recevait Jacques Jouet. Cette contrainte « répond à un sentiment d'insatisfaction devant la forme acrostiche, trop peu contraignante »

<sup>291</sup> Dans le cadre d'un atelier liant photographie (avec Hermance Triay) et poésie et qui me semble logiquement lié à cette écriture sur le motif.

<sup>292</sup> Cf. B. 3. 5. Rebondir p. 67.

<sup>293</sup> *Moments oulipiens*, *op. cit.*, p. 13-14

<sup>294</sup> Ainsi la phrase : « C'est la \_ouleur, le goût musqué de la \_ivette »  
Peut se lire de quatre façons différentes selon que l'on choisit le *c* ou le *d*.

et impose de poursuivre chaque vers par des mots dont l'initiale progresse dans l'ordre alphabétique<sup>295</sup>.

Exploitant cette tendance naturelle de l'atelier à susciter de nouvelles contraintes, Olivier Salon en a fait le but d'un des après-midis d'écriture à Pirou pendant l'été 2013. Les participants étaient invités à créer de nouvelles formes. Floriane Durey a par exemple créé dans la veine de l'écriture sur le motif un poème de perspective aux contraintes complexes (où, par exemple, le nombre de plans délimités par le regard indiquent le nombre de strophes et de mots par strophes<sup>296</sup>) et qui illustre bien la double tendance discernable dans la création de contraintes : fabriquer de nouvelles contraintes en en entrecroisant deux anciennes et soumettre la contrainte à la circonstance (ici, ce sont les objets que croise le regard qui délimiteront l'initiale des mots de chaque strophe). Encore faut-il savoir si les oulipiens s'empareront pour autant de ces formes. Beaucoup restent en jachère y compris celles créées au sein de l'Oulipo.

Frédéric Forte, malgré son envie d'en faire une BO, n'a par exemple pas encore exploité celles qui ont été inventées lors de son atelier à Bourges en 2007 consacré à la poésie japonaise. Furent ainsi créés : le tankoum, inventé par Gérald Casteras (il combine le schéma 5-7-5-7-7 du tanka avec les répétitions de strophe en strophe du pantoum) et le chôka provisoirement définitif inventé par Philippe d'Anfray (il s'agit de le « développer sous la forme d'un tireur à la ligne\* où on respectait la métrique<sup>297</sup> »).

Comment ne pas voir dans ce travail d'atelier un prolongement de celui de l'ouvroir, quand Daniel Levin Becker qui assiste à l'atelier le décrit ainsi : « The room is a miniature version of what one imagines the earliest Oulipo conclaves might have been like: men hunched over pencil and paper, gritting their teeth and scribbling new things that, if successful, they'll show the other men in the circle<sup>298</sup> » ?

---

<sup>295</sup> Par exemple, le début de l'acrostiche consacré à Jacques Jouet par deux élèves :

Jeunes koalas lents / Allez bouquiner correctement / Comme des enfants / Quelle rime soudera / Une volée würmienne ? / Eh, fabuleux gentleman / Savourez ton univers.

<sup>296</sup> Cf. Poème de perspective, Annexes p. 124.

<sup>297</sup> Entretien avec Frédéric Forte p. 170-174.

<sup>298</sup> « La pièce est une version miniature de ce qu'ont dû être les premiers conclaves de l'Oulipo : des hommes sont penchés sur leur papier et leur crayon, serrant les dents et griffonnant leurs créations, qu'ils montreront, s'ils les trouvent réussies, à leurs camarades. » LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, *op. cit.*, p. 105.

# Conclusion provisoirement définitive et définitivement provisoire

Nous reprenons ici les termes employés pour qualifier le secrétaire de l'Oulipo, provisoirement définitif et définitivement provisoire. Ils s'imposent face à un travail oulipien en perpétuelle évolution (un *work in progress*, par définition). Le labyrinthe voit en permanence de nouveaux couloirs surgir et cela dans toutes les directions.

La difficulté de s'y repérer tient avant tout à l'indétermination de certains termes cardinaux pour notre travail comme ceux d'exercices ou d'œuvre, comme si les murs du labyrinthe se mettaient à bouger au fur et à mesure de notre parcours.

Cependant des certitudes émergent.

Les activités publiques ont trouvé leur place dans le travail oulipien aussi bien anoulipique que synthoulipique. C'est d'une part, l'exploration, par l'écriture ou la lecture anthologique, des plagiaires par anticipation, d'autre part l'invention et l'écriture. Car les ateliers et les lectures, visiblement producteurs de textes, le sont aussi de contraintes. Celles-ci semblent avoir poussé dans des voies spécifiques et diverses : l'oralité, le spectaculaire, l'humour et le collectif. Toutes voies qui sembleraient éloigner la production oulipienne du littéraire pur et reconnu, et dévoyer l'énergie du groupe vers ce que les oulipiens ont eux-mêmes appelé l'Oulipo light.

Or, peut-être faut-il voir dans cette légèreté dont on les taxe, non une critique, mais l'exploration assumée ou à assumer de nouvelles potentialités qui, pour être éloignées des premières pistes de travail de l'Oulipo (autour des mathématiques et des contraintes dites dures) n'en sont pas moins dignes. D'une part elles inscrivent le travail de l'Oulipo dans une tradition ancienne (celle des conteurs et des troubadours entre autres), d'autre part la légèreté et l'éphémérité auxquelles elles se rattachent sont des valeurs revendiquées depuis l'origine par l'Oulipo (Harry Mathews y voit même un système de protection propre à éloigner l'Oulipo des « disputes théoriques<sup>299</sup> »).

Il semble ainsi difficile d'opposer les rubriques action et création dans le travail oulipien, l'une nourrissant l'autre. Les activités publiques contribuent à réaliser ce que Paul Fournel disait de l'Oulipo en général : « L'Oulipo, en réalité, c'est un peu l'apologie du « métier » et c'est un moyen de l'exercer non pas mieux mais plus<sup>300</sup>. » Elles constituent peu à

---

<sup>299</sup> Entretien avec Harry Mathews p. 139-141.

<sup>300</sup> BENS Jacques, FOURNEL Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *op.cit.*

peu le grand Texte, elles actualisent du potentiel, dans « une affirmation modeste et désinvolte de la potentielle application au monde réel de la littérature potentielle<sup>301</sup>. »

Les activités oulipiennes tiennent donc clairement leur rôle dans le travail d'oulipien de l'écrivain de l'Oulipo. Elles peuvent même être dans certains cas considérées comme une extension de ce travail, accroissant même, me semble-t-il, « une « atmosphère », ou selon l'expression de Marcel Bénabou (intw), « un bain, un milieu porteur » qui serait « ce que la majorité des oulipiens tirent de l'Oulipo dans leur pratique littéraire<sup>302</sup> ». Il faudrait maintenant se lancer dans un recensement organisé de l'énorme quantité de textes produits à ces occasions pour en faire émerger les caractéristiques et confirmer ces premières hypothèses de travail.

Cependant, la vraie complexité de l'analyse réside dans la façon dont ces activités s'inscrivent dans les projets personnels de chacun des écrivains de l'Oulipo. Elles rejoignent des préoccupations communes de conscientisation des processus de l'écriture, de formation du lecteur et de l'écrivain, mais résonnent très différemment dans les œuvres des uns et des autres : gammes pour Hervé Le Tellier, réflexion sur l'écriture pour Paul Fournel, moteur premier de l'écriture pour Olivier Salon, travail sur l'oralité d'une langue seconde pour Ian Monk, écriture débarrassée du prétexte de non-écriture pour Marcel Bénabou, formes ludiques éloignées de l'écriture intime pour Michèle Audin, exploration et création de formes pour Frédéric Forte et Jacques Jouet.

Quand Jacques Roubaud affirmait : « L'auteur oulipien, qui naît dans ce texte <la Disparition>, est un oulipien radical, qui vit avec la contrainte, l'investit entièrement, en un effort de grande ampleur. [...] Aujourd'hui, un autre auteur oulipien apparaît : Jacques Jouet<sup>303</sup> », il ne fait que souligner l'adéquation apparente entre un projet personnel et le projet oulipien<sup>304</sup>. Le projet de Jacques Jouet semble bien être « une œuvre de vie, une œuvre qui se confonde avec la vie<sup>305</sup> », dont celui-ci voit plus le modèle chez des plasticiens comme Sophie Calle et Opalka ou chez Bartlebooth, le personnage de *La Vie Mode d'Emploi* de Perec. Et alors qu'il semblait celui pour lequel l'atelier et la lecture auraient le plus d'influence, on peut se demander si, pour lui, ces activités ne sont pas que la logique affirmation, confirmation, continuation de son projet préexistant.

Dans ces façons divergentes de s'appropriier les activités publiques, on retrouve ici la richesse du groupe qui progresse de manière centrifuge, à l'image de la galaxie projetée

<sup>301</sup> LEVIN BECKER Daniel, Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature, *op.cit.*, p.38

<sup>302</sup> GUIDOUX Valérie, Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo, *op.cit.*, p. 91-92

<sup>303</sup> ROUBAUD Jacques, « L'auteur oulipien », L'auteur et le manuscrit, *op.cit.*

<sup>304</sup> Dans son journal, en 1978, après le stage à Royaumont : « recopier ici le recueil oulipien, comme un poisson dans l'eau de ce journal qui parla dès le début des contraintes » in Jouet Jacques, Journal [inédit], *op. cit.*, vol. 6, p. 5, cité par Virginie Tahar, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », *op.cit.*

derrière eux à la BnF. Lorsque Jacques Roubaud a formulé son hypothèse et décrit les oulipiens comme les personnages d'un roman de Raymond Queneau<sup>306</sup>, c'était pour donner sens à « un rassemblement disparate (concept cher au Président Le Lionnais, dont les « mémoires » devaient s'intituler *le Disparate*) ». Or il ne faudrait pas que la belle image du roman vienne occulter celle du disparate qui me semble fondatrice aussi bien pour le groupe que pour chaque oulipien. Chaque oulipien est « en marge de l'Oulipo<sup>307</sup> », dans une démarche personnelle qui l'éloigne du centre initial à la recherche de nouveaux potentiels, dans un respect (sceptique, admiratif ou mâtiné d'incompréhension) des pistes explorées par les autres. « On s'aime tous », disent-ils. L'entreprise oulipienne est humaniste au plus haut point, revendiquant la diversité des approches de chacun et leur coexistence non seulement possible mais recherchée pour l'exploration de la potentialité littéraire. Chaque oulipien est lui-même une image du disparate, s'essayant à des formes d'écriture très différentes les unes des autres mais qu'il traite sur un pied d'égalité de principe.

Deux remarques sont à faire encore sur la manière dont les oulipiens appréhendent les activités publiques. Leur réflexion me semble dépendre du moment où ils ont connu l'Oulipo et de leur rapport à la pédagogie. Jacques Jouet, Ian Monk, Frédéric Forte, par exemple, n'ont jamais enseigné et ont découvert l'Oulipo alors que le groupe menait déjà des activités publiques : celles-ci leur apparaissent comme intrinsèques au travail oulipien. À l'inverse, Paul Fournel, Marcel Bénabou ont connu l'Oulipo bien avant ses activités publiques et ont été professeurs. Pour eux la dimension pédagogique de ces activités est beaucoup plus forte, éloignant celles-ci de leur démarche personnelle d'écriture : « Cette activité demeure occasionnelle : le travail oulipien ne saurait bien entendu être confondu avec l'usage pédagogique qui peut en être fait<sup>308</sup> », expliquait Marcel Bénabou.

Ainsi la façon même de s'emparer de ces activités indiquent qu'elles s'inscrivent dans le projet personnel de chacun, qui n'est pas toujours entièrement dédié à l'écriture. Paul Fournel porte ainsi un regard d'écrivain mais aussi d'éditeur sur la façon dont on écrit en atelier. Marcel Bénabou reste un professeur. Olivier Salon est de plus en plus comédien. Pour tous, au-delà de l'image mécanique liée à la contrainte, au-delà de l'image lisse du groupe, le rapport à l'écriture et aux ateliers me semble en partie déterminé par ce qu'ils sont, n'en déplaise à Anne F. Garréta, qui en appelait, au colloque de Buffalo en 2011, à une critique moderne débarrassée du biographique.

---

<sup>305</sup> Jouet Jacques, Entretien avec Xavier Person, « Peint à l'encre quotidienne », *op.cit.*

<sup>306</sup> ROUBAUD Jacques, « L'auteur oulipien », *op.cit.* ; repris sous d'autres termes dans *le grand incendie de Londres*, *op.cit.*, p. 1934.

<sup>307</sup> Cf. Prologue, Un Oulipo, des oulipiens p. 17.

<sup>308</sup> BÉNABOU, Marcel, « Manifestations oulipiennes », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 11

Quel que soit le point de vue critique qu'on choisisse, aussi artisanale que se veuille l'écriture oulipienne, la réponse à la question « Un oulipien, comment ça marche ? » me semble achopper sur un point. Si l'écriture d'exercice est explicitable par un discours extérieur, raisonné et méthodique, le discours qui vise à expliquer la naissance d'une œuvre me semble progresser dans un mouvement spiralaire infini, qui n'atteindrait jamais son centre, laissant intacte une part de mystère que seule la lecture de l'œuvre elle-même peut peut-être éclaircir. Aussi près que la lectrice soit de l'auteur, elle ne comprend pas tout à fait comment il marche.

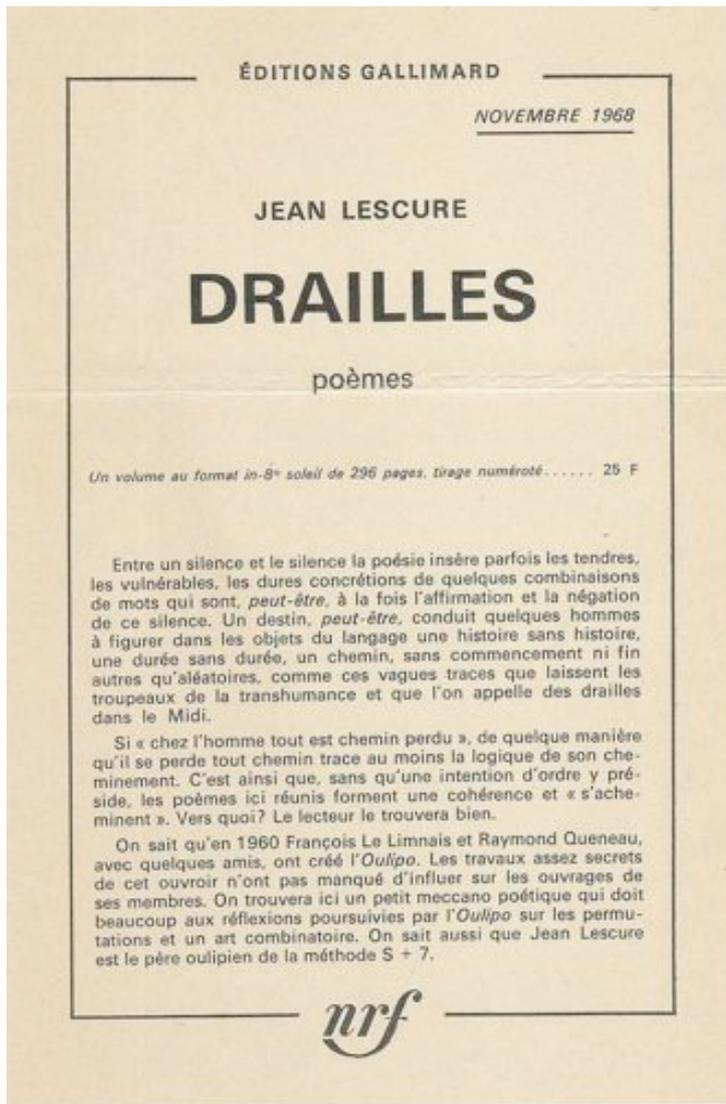


# Annexes

## Table des matières

<b>ANNEXES.....</b>	<b>112</b>
<b>A. DRAILLES, JEAN LESCURE, PRIÈRE D'INSÉRER .....</b>	<b>113</b>
<b>B. UN EXEMPLE DE COMPLICITÉ ÉRUDITE : LA RÈGLE DES TROIS ADJECTIFS DE MME DE CAMBREMER, SELON OLIVIER SALON.....</b>	<b>114</b>
<b>C. PRÉSENTATION DES BRISTOL(S) DE FRÉDÉRIC FORTE À LA GALERIE ABOUCAYA .....</b>	<b>117</b>
<b>D. LISTE DES CONTRAINTES PRATIQUÉES LORS DES ATELIERS DE JACQUES JOUET À BOURGES EN 2010 ET 2011 ET CONSACRÉS À VICTOR HUGO PUIS STÉPHANE MALLARMÉ.....</b>	<b>118</b>
<b>E. TEXTE ÉCRIT PAR HERVÉ LE TELLIER POUR PRATIQUER LES AUTO-PORTRAITS EN ATELIER ET ADAPTÉ DU TEXTE-SOUCHE DE PAUL FOURNEL.....</b>	<b>119</b>
<b>F. L'AIR DE L'AIRE DE LA GRANDE BUCAILLE, SUR L'A26, PRÈS DE BÉTHUNE .....</b>	<b>120</b>
<b>G. POÈMES DE MÉTRO ET BISTRO .....</b>	<b>121</b>
<b>H. SANDY'S AT WAIKIKI : PRÉSENTATION DU PROJET SUR LE SITE DE LA MAISON ROUGE .....</b>	<b>122</b>
<b>I. POÈME D'ORIENTATION .....</b>	<b>123</b>
<b>J. POÈME DE PERSPECTIVE .....</b>	<b>124</b>
<b>K. LISTE DES THÈMES JEUDIS DE L'OULIPO DE 2000 À 2013 .....</b>	<b>126</b>
<b>L. ENTRETIEN AVEC LES OULIPIENS .....</b>	<b>130</b>
L. 1. ENTRETIEN AVEC JACQUES ROUBAUD .....	130
L. 2. ENTRETIEN AVEC MARCEL BÉNABOU .....	137
L. 3. ENTRETIEN AVEC HARRY MATHEWS .....	139
L. 4. ENTRETIEN AVEC PAUL FOURNEL.....	142
L. 5. ENTRETIEN AVEC JACQUES JOUET .....	149
L. 6. ENTRETIEN AVEC HERVÉ LE TELLIER.....	155
L. 7. ENTRETIEN AVEC IAN MONK .....	160
L. 8. ENTRETIEN AVEC OLIVIER SALON.....	164
L. 9. ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC FORTE .....	170
L. 10. ENTRETIEN AVEC MICHÈLE AUDIN .....	175
<b>M. PROPOS D'ÉCRIVAINS HORS OULIPO .....</b>	<b>179</b>
M. 1. LE POINT DE VUE DE L'ÉCRIVAIN ISABELLE ROSSIGNOL, FORMATRICE ET ANIMATRICE D'ATELIERS D'ÉCRITURE.....	179
M. 2. ENTRETIEN AVEC LUDOVIC DEGROOTE .....	180

A. *Drailles*, Jean Lescure, Prière d'insérer



## B. Un exemple de complicité érudite : La règle des trois adjectifs de Mme de Cambremer, selon Olivier Salon

*Ce texte lu par Olivier Salon à la lecture « Ô les chœurs » d'octobre 2011 est un exemple parfait de la complicité érudite que l'oulipien sait tisser avec le public. Dans une mise en abyme, l'auteur se transforme en animateur de jeu pour évoquer les relations artiste-public. Entremêlées à ces propos, les citations de Proust viennent éclairer la règle des trois adjectifs que l'auteur s'amuse à magnifier, développer, appliquer (et nous avec lui).*

Chers amis, bonsoir,

Comme cela fait plaisir de vous retrouver dans cette charmante petite bourgade du centre nord de la France, tout près de la rivière que l'on entend glouglouter, accrochant follement aux herbes des haillons d'argent.

Et vous êtes venus chaleureux et nombreux, acclamer nos candidats du soir dans une joute dont personne ne doute qu'elle soit empreinte d'harmonie.

Merci d'abord à vous d'être ici présents pour soutenir les candidats qui ont bien besoin de l'être, on imagine aisément leur état fébrile, inquiet, ému même, si j'ose utiliser ici la règle des trois adjectifs propre à Madame Cambremer. Tenez, laissez-moi vous parler de Madame Cambremer, car elle en vaut la peine. C'est dans *Sodome et Gomorrhe*, de *la Recherche*, de notre bon Marcel.

« C'était l'époque où les gens bien élevés observaient la règle d'être aimables et celle dite des trois adjectifs. Mme de Cambremer les combinait toutes les deux. Un adjectif louangeur ne lui suffisait pas, elle le faisait suivre (après un tiret) d'un second, puis (après un deuxième tiret) d'un troisième. Mais ce qui lui était particulier, c'est que, contrairement au but social et littéraire qu'elle se proposait, la succession des trois épithètes revêtait dans les billets de Mme de Cambremer l'aspect non d'une progression, mais d'un diminuendo. Mme de Cambremer me dit dans cette première lettre qu'elle avait vu Saint-Loup et avait encore plus apprécié que jamais ses qualités "uniques - rares - réelles", et qu'il devait revenir avec un de ses amis [...], et que si je voulais venir avec ou sans eux dîner à Féterne, elle en serait "ravie - heureuse - contente". Peut-être était-ce parce que le désir d'amabilité n'était pas égalé chez elle par la fertilité de l'imagination et la richesse du vocabulaire que cette dame, tenant à pousser trois exclamations, n'avait la force de donner dans la deuxième et le troisième qu'un écho affaibli de la première. Qu'il y eût eu seulement un quatrième adjectif, et de l'amabilité initiale il ne serait rien resté. »

Alors, chers amis, (là, c'est moi qui parle, ce n'est pas Proust, peut-être s'en rend-on compte au changement de ton dû à l'invective). Êtes-vous bien venus pour soutenir nos candidats ? Est-ce que vous vous sentez bien ce soir ?

Pour ma part, je ne sais pas ce que vous en pensez, mais personnellement, j'ai une sainte horreur des artistes qui depuis la scène, invectivent leur public en réclamant une ovation, ce qui me paraît une démarche particulièrement nauséabonde, malsaine, douteuse. Ils

commencent par tenter de chauffer leur salle en regroupant les voix du public, puis en le poussant à donner plus encore de voix.

Est-ce que vous êtes bien, là, ce soir ?

Comment ? Mais je n'entends rien. Hier, ils étaient autrement plus chauds que vous.

À ce moment, ils tendent le micro vers le public, démarche scandaleuse, honteuse, vilaine, aurait dit Madame Cambremer.

Tiens, à propos de Cambremer

« Enfin ces Cambremer ont un nom bien étonnant. Il finit juste à temps, mais il finit mal ! dit-elle en riant. [Elle, c'est Oriane, princesse des Laumes, plus tard duchesse de Guermantes.]

— Il ne commence pas mieux, répondit Swann.

— En effet cette double abréviation !...

— C'est quelqu'un de très en colère et de très convenable qui n'a pas osé aller jusqu'au bout du premier mot.

— Mais puisqu'il ne devait pas pouvoir s'empêcher de commencer le second, il aurait mieux fait d'achever le premier pour en finir une bonne fois. »

Un autre moyen de gagner le public de façon frauduleuse, flagorneuse, facile est de le faire participer au show. En témoignent les « Tous en chœur avec moi ! » « Tous ensemble, tous ensemble ! » « Reprenons en chœur ! »

Et je vous tends le micro (geste que je suppose à destination des sourds et des malentendants).

Non, franchement, c'est quand même trop facile ! Au lieu de faire le show, vous demandez au public de le faire à votre place. De la sorte, le public s'applaudira-t-il vigoureusement, énergiquement, fortement, et c'est vous qui profiterez sur scène des applaudissements surabondants, nourris, appuyés que le public s'adresse à lui-même. De qui se moque-t-on ? Qui est encore dupe ? Personne, je suppose, porté plutôt à penser que le public *aime ça*. Le public demande à entendre le public. Le public aime à s'entendre et à se congratuler. Le public est bon. Le public est bon public pour lui-même. L'artiste n'est qu'un faire-valoir du public. Un simple prétexte. L'artiste est le succédané du public. Certes, il est vrai qu'il n'y a pas sur scène de place pour le public tout entier. Alors l'artiste se dévoue, il monte sur scène, il meuble la place et il laisse jouer le public. Je dis jouer, ce pourrait être aussi bien chanter, car c'est bien souvent le cas. Le public est là : qu'on le fasse chanter, dit l'artiste, moi je suis fatigué. Je me repose, du reste je ne suis là qu'à titre de meuble. Quant au public, eh bien, je vais le faire chanter, car j'ai les moyens de le faire chanter.

C'est un peu comme si on vous convoquait dans un lieu immense, vaste, grand, disons un grand auditorium, si on vous y convoquait pour vous proposer un spectacle, disons pour l'exemple une lecture, mais qu'en guise de lecture, les soi-disant artistes-chanteurs depuis la scène vous projetaient un texte sur écran géant, immense, grand, et vous demandaient carrément de le chanter ! Quelle goujaterie ce serait !

Mais à propos, justement, il me semble avoir là dans ma sacoche, dans ma trousse, dans ma clef usb un charmant petit texte. Il s'agit de comptines que tout le monde connaît bien et je pense qu'en cette période de premiers froids, tout le monde aura à cœur de les chanter. Pour d'évidentes raisons de sécurité, les parties censées être chantées en canon ont été supprimées. Ne restent que de simples couplets, ou portions de couplets qui ont vocation à être chantées à l'unisson. J'ai repris là une idée de ce talentueux trio lillois qui se nomme Trois jeunes tambours et que nous avons invités un lundi ancien au théâtre du Rond-Point. Mais le traitement que nous allons en faire est très différent.

Car ici, c'est tout simple, le texte va être projeté sur l'écran et il vous suffit de le lire et de le chanter tous en chœur. Certes, il n'est pas impossible que ça se complique de temps en temps, il n'est pas impossible que cela se rapproche plus de la cacophonie que du chœur, le plus simple pour en avoir le chœur net serait de tenter l'expérience. Aussi : place à la musique sublime, magnifique, belle !

## C. Présentation des *Bristols* de Frédéric Forte à la galerie Aboucaya

Bristol(s)  
Poème combinatoire de 1 à 99 vers sur bristols  
Frédéric Forte

Pour lire Bristol(s)

1. Saisissez les 99 bristols et mélangez-les comme vous feriez d'un jeu de carte.
2. Sur chaque bristol est imprimé un vers du poème. Mais ne lisez pas encore. Tirez du bloc (en partant du dessus de la pile) le nombre de bristols qui vous plaît (soit en les comptant, soit en extrayant « à l'œil » la quantité qui vous semble adéquate) : de 1 à la totalité.
3. Affichez les bristols sélectionnés sur la plaque de métal en vous aidant des aimants. Vous pouvez choisir de les présenter de gauche à droite ou de haut en bas, selon le mode lecture que vous préférez.
4. Maintenant vous pouvez faire votre lecture du poème Bristol(s).
5. Une fois la lecture achevée, retirez les bristols et reposez-les à leur place.
- 5bis. Éventuellement, recommencez.

Galerie Martine Aboucaya, Exposition Oulipo, 16 décembre 2005-21 janvier 2006 [en ligne]. Disponible sur internet : [www.martineaboucaya.com/expos\\_louliipo\\_66.html](http://www.martineaboucaya.com/expos_louliipo_66.html)

## D. Liste des contraintes pratiquées lors des ateliers de Jacques Jouet à Bourges en 2010 et 2011 et consacrés à Victor Hugo puis Stéphane Mallarmé

### **TOTOR :**

- Tirer à la ligne d'après « Les pauvres gens »
- Octosyllabe
- Terzine
- Lipogramme en e & antonymie d'un poème de "demain, dès l'aube ..."
- Poème à double écho (ex : un vers se termine par : "Rome" puis écho isolé "Hommes !", le vers suivant commence par "au milieu ...")
- Quinze avec art poétique
- Traduction homocallique de « 1 janvier »
- Monostiques, puis Haïkaiisation, puis Limerickisation, puis Sonnétisation, puis Onzain de rimes issues de, puis Petitbelittisation d'"Aymeryllet"
- D'après « La Sieste », bémistiches de droites greffés d'autres poèmes du même auteur
- Poème dialogué, avec un vers contenant 12 répliques
- D'après sons de la rue & réminiscences d'un poème de V.H.

### **MALLARMÉ :**

- Tombeau, sonnet vers libre autour de 12 pieds, abba, abba, cd, ed, onzème vers alexandrin avec épandiphore sur le nom propre, comme dans le tombeau de Verlaine
- Gonflement du sonnet « le vierge, le virux et le bel aujourd'hui » au moyen de questions qui transformeront, in fine, le poème en dialogue
- Redondance proposée par Queneau, d'après le tombeau d'Edgar Poe
- Monostiques, cathédrale St Étienne
- Variation sur le sonnet « en x » de Mallarmé, sonnet régulier, alternance de deux rimes masculines devenant féminine & fixerre, alexandrin ou tournant autour de l'alexandrin
- Les loisirs de la partie
- À rapposer, sonnet d'octosyllabes, abba abba cd ed, alternance masculine-féminine
- Sextine d'ordre 5 « quinize », en faisant tourner les mètres au lieu des mots-rimes, rimes interdites
- Vers octosyllabes en marchant dans le marais, de mémoire
- Traduction antonymique du tombeau d'E. Poe
- Traduction lipogrammatique de « Mes bouquins reformés sur le nom de Paphos »
- « coup de dés » : Titre énoncé cardinal de 13 pieds, présentation typo à 4 niveaux

## E. Un chasseur

Texte écrit par Hervé Le Tellier pour pratiquer les autoportraits en atelier et adapté du texte-souche de Paul Fournel<sup>309</sup>

### Un chasseur

Chasser **me rassemble**. La chasse **réunit** le moine bouddhiste **et** le guerrier massai **qui sont en moi**. **Il y a de longs moments** d'inaction, où le temps se fige, **et des** fulgurances, **lorsque** le lièvre ou le lion jaillit du néant et nous éclabousse de surprise ou de peur.

**Un bon chasseur possède une connaissance profonde de** l'anatomie **et de** la géographie. **La première suppose** une complicité de savoir avec les médecins de l'Institut, **la seconde** un sens de l'orientation infallible. **Chaque** animal a ses logiques, **chaque** fourré sa topologie.

**Tout** chasseur **est un instinctif**. Entrer dans la forêt à l'heure où la nuit prend ses quartiers exige que l'instinct remplace les yeux. **Tout** chasseur **est un rêveur**. **Qui ne sait** se projeter dans l'animal **ne sera jamais** qu'un appuyeur de gâchette qui fait du bruit.

Chasser est un **état d'esprit**. Je chasse **à temps plein**. **Quand je dors**, je chasse, **quand je mange**, je chasse. J'épaule sans un geste, je vise sans un regard. J'ai chassé dans les vallées du Tibet et la jungle amazonienne. J'ai chassé dans le supermarché et jusque dans mon bain. Plisser les yeux suffit pour créer le sanglier derrière la gondole des tomates en promotion, le crocodile géant sous la mousse du bain. **C'est affaire de tempérament**.

**Tout compte dans** la chasse. **Un jour, ce peut être** la longueur de la visière. **Vous avez choisi** la casquette large plutôt que la trappeur, celle dont le bord rigide s'abaisse pour protéger du soleil de dix heures, vous l'avez abaissée sur votre front un millimètre trop bas, et vous avez raté le canard pour ces trois degrés d'arc perdus dans votre champ de vision.

Le grand chasseur **est un être bizarre dont il faut apprendre à se méfier**. **Il y a quelques hommes** qui traquent **quand tous les autres** se promènent. **Il faut le savoir**.

**Bien sûr, il y a eu de grands** chasseurs **avant moi**. Gilgamesh, Hercule, et Tarzan (dit-on). **Pour eux, chaque** chasse est unique. **Il y a aussi** des chasseurs **qui vous font honte**. Le chasseur industriel, sans noblesse ni éthique. L'un chasse d'un mirador dans la forêt, l'autre construit une tourelle dans son 4x4. Et Tintin assassine cent gazelles, incapable qu'il est de les distinguer entre elles.

**Parfois**, les éléments **s'en mêlent**. La fatigue **est le pire ennemi**. **Je me souviens** d'une chasse à l'élan près de Kiev par un fort vent glacé qui m'a laissé tétanisé, **incapable** de me réchauffer, **incapable – ce qui est encore pire – de retrouver** la moindre trace du plaisir de la souffrance.

---

<sup>309</sup> « Autoportrait de l'homme au repos », *Les athlètes dans leur tête*, Paris, Ramsay, 1988

## F. L'air de l'Aire de la grande Bucaille, sur l'A26, près de Béthune

**Manuscrit de Jacques Jouet<sup>310</sup>, écrit pour l'émission de France Culture *Les Papous* dans la tête**

À l'aire de la Grande Bucaille / on s'ra là  
Qu'il fasse chaud ou bien qu'on caille / ( on ira !) mais pourquoi ? (chœur fin)

parc'qu'on y fera un phalanstère  
et qu'on aura nos ministères  
pour la République des Papous

On ira à la Grande Bucaille/changer d'air  
On y chant'ra des passacailles / même Muller

On y mettra l'feu aux voitures  
On n'écout'ra que France Culture  
et Minet sera parmi nous ...

Et si jamais les CRS  
Nous suppliaient pour que cela cesse  
On saura les recevoir / au calva ...

On hiss'ra sur la Grande Bucaille / L'drapeau vert  
On y fêt'ra les funérailles / de l'hiver

Ce s'ra plus chaud qu'à Hawaï  
Ce s'ra plus grand qu'la Grande muraille  
Ce s'ra l'univers des Papous

On ira à la grande Bucaille / c'est si beau  
On croquera des gousses d'ail / même Cueco

On n'aura pas d'premier ministre  
on sera les derniers sinistres  
On vivra d'humour et d'vin blanc ... (chœur sur les deux dernières)

On lancera l'dix-huit juin  
un appel à tous les zinzins  
Pour qu'ils arrivent à toute berzingue / Place aux fous

---

<sup>310</sup> Dossier orangé d'une lecture publique des *Papous*, non daté, [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal]

## G. Poèmes de métro et bistro

**Jacques Jouet, *Poèmes de métro*, P.O.L., 2000**

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.

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.

**Ian Monk, *Poème de bistro*, in *Oulipo: pièces détachées*, La petite collection, Paris: Éd. Mille et une nuits, 2007**

Qu'est-ce qu'un poème de bistro ?

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

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

Un poème de bistro est un poème composé dans un bistro, pendant le temps d'une beuverie.

Un poème de bistro compte autant de vers que votre beuverie compte de verres moins un.

Le premier vers est composé dans votre tête entre les deux premiers verres de votre beuverie (en comptant le verre de départ).

Il est transcrit sur le papier quand le coude redémarre au verre deux.

Le deuxième vers est composé dans votre tête entre les verres deux et trois de votre beuverie.

Et ainsi de suite.

Il ne faut pas composer quand le coude est en marche.

Il ne faut pas transcrire quand le coude est arrêté.

Le dernier vers du poème est transcrit sur le banc du fourgon de police.

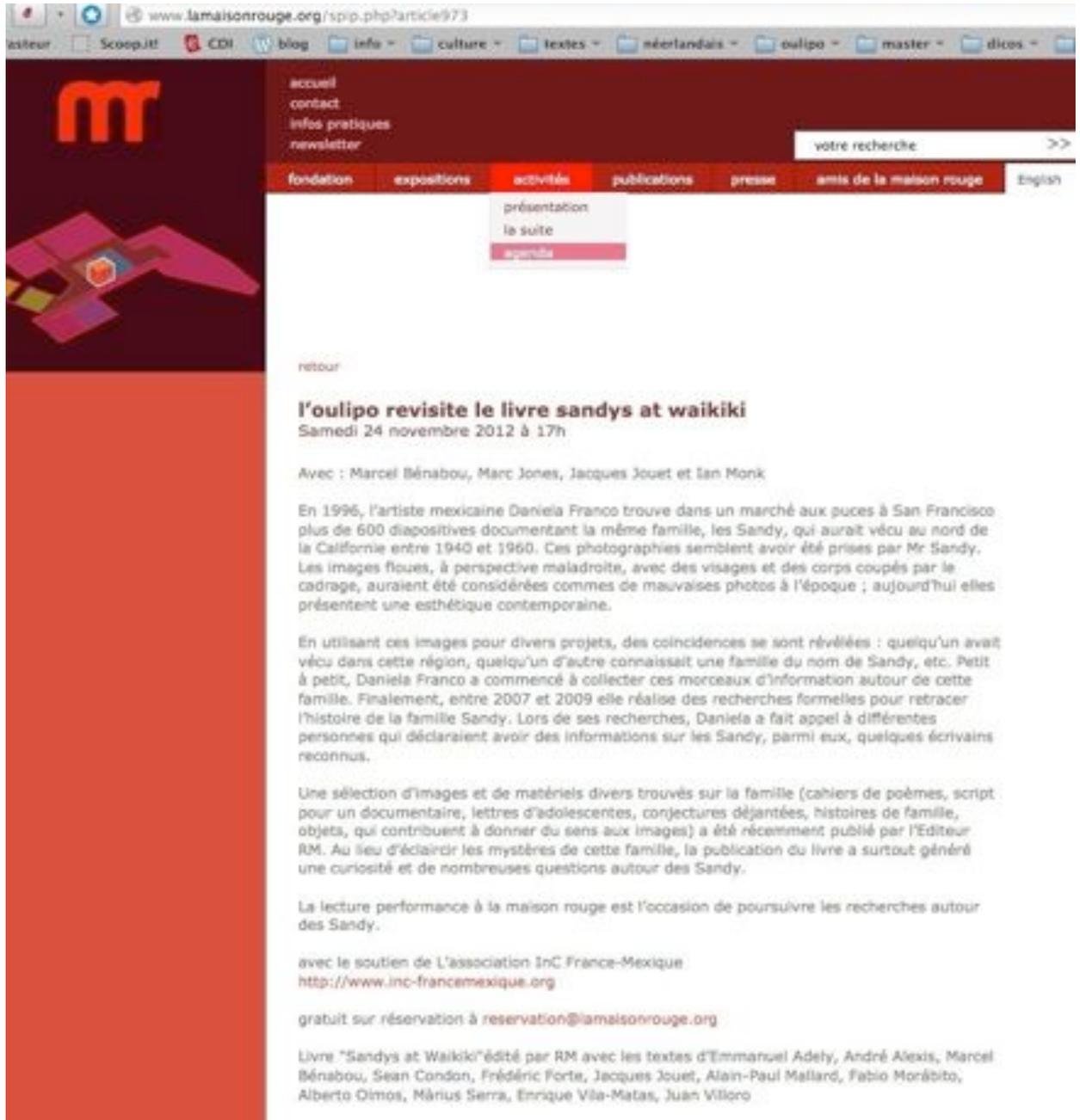
Si votre beuverie impose un ou plusieurs changements de tabouret, le poème comporte deux strophes ou davantage.

Si par malchance le coude redémarre entre deux verres, c'est toujours un moment délicat de l'écriture d'un poème de bistro.

Avertissement : le poème de bistro est strictement interdit aux mineurs. À composer avec modération.

## H. Sandy's at waikiki<sup>311</sup> : Présentation du projet sur le site de *la maison rouge*

<http://www.lamaisonrouge.org/spip.php?article973>



The screenshot shows a web browser window with the URL [www.lamaisonrouge.org/spip.php?article973](http://www.lamaisonrouge.org/spip.php?article973). The page features a dark red header with a logo 'mr' and a navigation menu. The main content area is white with a red sidebar on the left. The article title is 'l'oulipe revisite le livre sandys at waikiki' dated 'Samedi 24 novembre 2012 à 17h'. The text describes the discovery of a family's photographs in San Francisco and the subsequent research and publication of a book.

accueil  
contact  
infos pratiques  
newsletter

vos favoris : Scoop.IT, CDI, blog, info, culture, textes, néerlandais, oulipe, master, dicos

recherche : votre recherche >>

fondation | expositions | **activités** | publications | presse | amis de la maison rouge | English

présentation  
la suite  
agenda

retour

### l'oulipe revisite le livre sandys at waikiki

Samedi 24 novembre 2012 à 17h

Avec : Marcel Bénabou, Marc Jones, Jacques Jouet et Ian Monk

En 1996, l'artiste mexicaine Daniela Franco trouve dans un marché aux puces à San Francisco plus de 600 diapositives documentant la même famille, les Sandy, qui aurait vécu au nord de la Californie entre 1940 et 1960. Ces photographies semblent avoir été prises par Mr Sandy. Les images floues, à perspective maladroite, avec des visages et des corps coupés par le cadrage, auraient été considérées comme de mauvaises photos à l'époque ; aujourd'hui elles présentent une esthétique contemporaine.

En utilisant ces images pour divers projets, des coïncidences se sont révélées : quelqu'un avait vécu dans cette région, quelqu'un d'autre connaissait une famille du nom de Sandy, etc. Petit à petit, Daniela Franco a commencé à collecter ces morceaux d'information autour de cette famille. Finalement, entre 2007 et 2009 elle réalise des recherches formelles pour retracer l'histoire de la famille Sandy. Lors de ses recherches, Daniela a fait appel à différentes personnes qui déclaraient avoir des informations sur les Sandy, parmi eux, quelques écrivains reconnus.

Une sélection d'images et de matériels divers trouvés sur la famille (cahiers de poèmes, script pour un documentaire, lettres d'adolescentes, conjectures déjantées, histoires de famille, objets, qui contribuent à donner du sens aux images) a été récemment publié par l'Éditeur RM. Au lieu d'éclaircir les mystères de cette famille, la publication du livre a surtout généré une curiosité et de nombreuses questions autour des Sandy.

La lecture performance à la maison rouge est l'occasion de poursuivre les recherches autour des Sandy.

avec le soutien de L'association InC France-Mexique  
<http://www.inc-francemexique.org>

gratuit sur réservation à [reservation@lamaisonrouge.org](mailto:reservation@lamaisonrouge.org)

Livre "Sandys at Waikiki" édité par RM avec les textes d'Emmanuel Adely, André Alexis, Marcel Bénabou, Sean Condon, Frédéric Forte, Jacques Jouet, Alain-Paul Mallard, Fabio Morábito, Alberto Omos, Márius Serra, Enrique Vila-Matas, Juan Villoro

<sup>311</sup> Franco, Daniela, Juan Villoro, and Emmanuel Adely, avec Frédéric Forte, Marcel Bénabou, Jacques Jouet, *Los Sandy en Waikiki = Sandys at Waikiki*, México, D.F.: RM, 2010

## I. Poème d'orientation

Semelles détrempées sur le pavé sale  
Le dos que des voix sans visage frôlent en s'éloignant  
Alors qu'à l'Est, phares blancs et cyclistes défilent  
Une porte entrouverte où deux hommes me font face  
Au coin de l'œil gauche se reflètent dans la vitre éteinte  
Des arbres qui n'en finissent pas de pleurer  
Dans la solitude du froid mouillé

*Myriam*

Texte d'une stagiaire de Bruxelles ma belle, en mars 2012, Disponible en ligne :  
<http://bmb2012.blogspot.fr/>

## J. Poème de perspective

**Contrainte et exemple proposés par Floriane Durey, en atelier avec Olivier Salon à Pirou (festival Pirouésie), le jeudi 1er août 2013**

La perspective sera ici une manière d'observer une situation ou un événement.

Pour écrire un poème de perspective, il faut choisir un lieu ayant plusieurs plans. (Intérieur ou extérieur). Puis il est nécessaire de déterminer X-plans, allant du plus proche de soi (le sol si l'on est dehors) au plus lointain. Chaque plan est nommé par ce qui le représente le plus.

Pour exemple :

Assise dans un jardin, je vois dans l'ordre huit plans :

- 1-Herbe
- 2-Ruines
- 3-Mur
- 4-Toit
- 5-Clocher
- 6-Pigeon
- 7-Nuage
- 8-Ciel

Le poème contiendra huit strophes de huit mots, c'est-à-dire autant que de plans. Chaque strophe sera écrite à l'aide de huit mots, les sept premiers débutant par la première lettre du mot-plan. Pour la première strophe, on utilisera le H d'herbe. Le dernier mot sera une annonce de la strophe suivante et commencera déjà par la première lettre du second mot-plan. Ici, le « R ». La structure de chaque strophe sera de trois mots pour les deux premiers vers et deux pour le dernier.

Chaque strophe doit évoquer le plan choisi.

Le nombre de plans peut varier. Il peut être intéressant de le faire sur un événement que l'on perçoit en en déterminant les différentes étapes (entendre les sons, puis voir des gens, remarquer qu'ils se parlent à l'oreille...)

### **Exemple**

#### **Poème de perspective**

Héler hélianthes hémisphériques  
Herbeux humus héroïque  
Heures ruinées

Réveiller ravissements ravis  
Revivre rêves retracés  
Risquer moins

Mourir mornes modelages  
Modernes mobilités meurtries  
Mouille-toi

Tête territoriales tenues  
Tirant tensions tangibles

Terrain caché

Calendes circulaires colériques  
Chahut curieux condensé  
Collage pittoresque

Plume pour philosopher  
Petitement pourvue  
Patience nuancée

Notre nuée native  
Nage naturellement naïve  
Net changement

Curieuse contrée cernée  
Centre capital, censuré  
Cieux hennissants

## K. Liste des thèmes Jeudis de l'Oulipo de 2000 à 2013

### Saison 2000-2001

Mercredi 25 octobre 2000, à 20h00 : À boire  
jeudi 9 novembre 2000, à 20h00 : Les infos du 9  
jeudi 7 décembre 2000, à 20h00 : Boîte aux lettres  
jeudi 11 janvier 2001, à 20h00 : Le jeu d'Hugo  
jeudi 8 février 2001, à 20h00 : L'Oubliipo  
jeudi 8 mars 2001, à 20h00 : Cosmogonies  
jeudi 5 avril 2001, à 20h00 : On verra bien  
jeudi 10 mai 2001, à 20h00 : La pluie et le beau temps  
jeudi 31 mai 2001, à 20h00 : Monuments

### Saison 2001-2002

Jeudi 11 octobre 2001, à 20h00 : Jacques Bens, fondateur (excusé)  
Jeudi 22 novembre 2001, à 20h00 : Monter à l'arbre  
Jeudi 13 décembre 2001, à 20h00 : Silence dans les rangs !  
Jeudi 10 janvier 2002, à 20h00 : Alphonse Allais de la mer  
Jeudi 14 février 2002, à 20h00 : À travers le miroir  
Jeudi 14 mars 2002, à 20h00 : Diablement vôtre  
Jeudi 11 avril 2002, à 20h00 : Devinez quoi ?  
Jeudi 16 mai 2002, à 20h00 : Dormir, rêver peut-être...  
Jeudi 30 mai 2002, à 20h00 : Noms propres (non communs).

### Saison 2002-2003

jeudi 10 octobre 2002, à 20 h 00 : De l'Un  
jeudi 7 novembre 2002, à 20 h 00 : Conjectures des graphes parfaits (hommage à Claude Berge, excusé)  
Jeudi 12 décembre, à 20 h 00 : OuPeinPo et OuTrapo dans l'Hôtel de Sens  
Jeudi 9 janvier 2003, à 20 h 00 : Sainte Catherine (ou ce que voudra Harry)  
Jeudi 13 février, à 20 h 00 : Je naquis au Havre un vingt-et-un février  
Jeudi 6 mars, à 20 h 00 : Laissez venir à nous les petits enfants  
Jeudi 15 mai, à 20 h 00 : Orient extrême  
Mercredi 28 mai, à 20 h 00 (tiens, un mercredi ?) : La philharmonie oulipienne en concert

### Saison 2003-2004

jeudi 9 octobre 2003, à 20 h : Les mille et une contraintes oulipiennes  
jeudi 13 novembre 2003, à 20 h : Pas de deux, pièce booléenne (par la compagnie Christophe Galland)  
jeudi 18 décembre 2003, à 20 h : François Le Lionnais, encyclopédisparate  
jeudi 15 janvier 2004, à 20 h : Mélodies en sous-sol  
jeudi 12 février 2004, à 20 h : Secrets (plus ou moins) partagés  
jeudi 18 mars 2004, à 20 h : Va chez la voisine

jeudi 8 avril 2004, à 20 h : De près ou de loin  
jeudi 13 mai 2004, à 20 h : Eden, Athènes, Eden  
jeudi 17 juin 2004, à 20 h : Une nuit sur l'Acropole

### Saison 2004-2005

7 oct : Hommage à Julio Cortazar (trace en ligne *Lettre de Julio Cortázar à l'Oulipo*, de Jacques Jouet, qui a donné lieu à une BO)  
18 nov : La première fois (bis)  
2 déc : Brumaire  
6 janv : Métamorphose(s)  
3 fév : Humour noir (trace en ligne Paul Fournel, *1000 manières de cuire un chaton*, et Jacques Jouet, *Pantoum*)  
3 mars : OuPeinPo  
14 avr : Style colonial... (trace en ligne : la conduite, les textes introductifs d'Harry Mathews et Jacques Roubaud, moments oulipiens et le sonnet d'Hervé Le Tellier)  
19 mai : Oulipo rococo  
9 juin : Oh ! l'Ostrogoth (trace en ligne : des sonnets homovocaliques de Harry Mathews et un texte de Frédéric Forte écho à « What a man » et consorts (les cinq voyelles se succédant continuellement))

### saison 2005-2006

6 octobre 2005 : Bande FM (trace en ligne : les textes de François Caradec, Frédéric Forte et Michelle Grangaud)  
17 novembre 2005 : Ce que je sais le mieux  
1 décembre 2005 : Nos vies secrètes (conduite en ligne)  
12 janvier 2006 : Ralentir frontières  
23 février 2006 : CEKOIKCEKILDIZ (par le théâtre de l'Éveil, futur spectacle *Pièces détachées*)  
16 mars 2006 : La fin des temps  
27 avril 2006 : Les pères laconiques  
18 mai 2006 : Carte blanche à l'OuBaPo  
22 juin 2006 : Romans à foison  
À noter une séance spéciale OuLiPo d'Adieu au [forum des Images](#) le dimanche 30 octobre

### Saison 2006-2007

12 octobre 2006 : Infrarouge (au petit auditorium)  
16 novembre 2006: Théoulipo (par les Cies Public chéri et Bougre de Singe)  
21 décembre 2006 : Rouge et noir (trace en ligne : les textes de Marcel Bénabou et Jacques Jouet, « Les remplaçables de Dora », repris dans *Histoire poèmes*)  
18 janvier 2007 : Rose, c'est la vie  
8 février 2007 : Représentation exceptionnelle de l'Amour au travail (pièce de Jacques Jouet)  
15 février 2007 : Orange mécanique  
8 mars 2007 : Amour jaune  
5 avril 2007 : Le rayon vert  
3 mai 2007 : Le bleu du ciel

14 juin 2007 : Ultraviolet (trace en ligne : Paul Fournel, « Variations homophoniques »)

**Saison 2007-2008** : l'année ne figure pas du tout en ligne

Cette année-là, les oulipiens assurèrent aussi des lectures un lundi par mois au théâtre du Rond-Point, où ils reçurent chaque fois un invité d'honneur

25 octobre 2007 : Morale élémentaire (en ouverture : Paul Braffort)

22 novembre 2007 : Musique et poésie (avec l'Ensemble *Szene Instrumental* de Graz)

6 décembre 2007 : Chansons de gestes

17 janvier 2008 : Espaces d'espèces

14 février : L'amour toujours...

13 mars : Le Paris de Pascal (et François)

10 avril : Texticules

15 mai : Momies oulipiennes

5 juin : Oulipolyglotte

**saison 2008-2009**

2 oct 2008 : En pleines formes

27 nov : LHOOQ

11 déc : Présidentielles (qui a été l'Arlésienne et n'a eu lieu finalement qu'en février)

15 janvier 2009 : Autoportraits

5 février : Le train traverse la nuit (trace en ligne, conduite, affiche, Olivier Salon, récit à étapes homophoniques, Frédéric Forte, révélation sur le sonnet de Jean Queval)

19 mars : Chercher la petite bête

9 avril : Les secrétaires

14 mai : Prose liquide

18 juin : Les grands hommes

**Saison 2009-2010**

15 octobre 2009 : Mille fleurs (présentation de l'Anthologie)

5 novembre 2009 : « Annette entre deux pays » (représentation d'une pièce de Jacques Jouet par la Cie L'amour au travail)

3 décembre 2009 : Les premiers outrages

21 janvier 2010 : Créer, disent-ils (création)

11 février 2010 : L'herbe et le verbe (ruminant)

11 mars 2010 : Et nunc erudimini (érudition)

8 avril 2010 : Assez de paroles, des actes ! (action)

20 mai 2010 : Le crochet à phynances (finances)

10 juin 2010 : Menus propos

**Saison 2010-2011**

*Les lectures, filmées, deviennent systématiquement disponibles sur le site de la BnF*

21 octobre 2010 : Jours

4 novembre 2010 : Vème millénaire, un jeudi exceptionnel à Rennes  
25 novembre 2010 : « Oulipo, mode d'emploi », Arte, un film de J-C Guidicelli et F. Forte  
2 décembre : Nains  
13 janvier 2011 : Notes  
10 février : Péchés  
10 mars : Merveilles  
28 avril : Familles  
19 mai : L'Oulipo invite l'OuTraPo  
9 juin : Orifices

**Saison 2011-2012**

20 octobre 2011 : Ô les chœurs  
10 Novembre 2011 : En avant la zizique (hommage à Boris Vian)  
15 décembre 2011 : Opéra  
12 Janvier 2012 : L'Oulipo invite l'Ousonmupo  
9 février 2012 : BWV  
22 mars 2012 : Couplains et refrets  
12 avril 2012 : Morceaux en forme de poire  
10 mai 2012 : Rock and roll  
7 juin 2012 : Ce soir on improvise

**Saison 2012-2013**

25 octobre 2012 : Égales, Égaux  
8 novembre : Peu à peu  
20 décembre : Théâtre : *L'augmentation* de Georges Perec  
31 janvier 2013 : Arithmétique  
28 février : Un plus petit que soi  
28 mars : Fondants  
25 avril : L'Oulipo invite l'Oubapo  
30 mai : Le zéro...  
Enfin le 20 juin : ... et l'infini

## L. Entretiens avec les oulipiens

L. 1. Entretien avec Jacques Roubaud

**lundi 14 novembre 2011**

**Au Petit Poucet, Place de Clichy, Paris**

*Jacques Roubaud reçoit habituellement au Wepler mais le prix du même nom s'y remettait ce jour-là et nous chassa. Au café voisin où nous nous réfugiâmes, un écran silencieux projetait des images de Dalida qui donnèrent à Jacques Roubaud une idée pour le prochain Jeudi de l'Oulipo consacré à l'opéra : il présenterait ces mêmes images comme une forme novatrice d'opéra silencieux, Sans son et Dalida.*

*L'entretien commença donc de manière joyeuse et se poursuivit pendant une heure, autour de son rapport aux ateliers et lectures mais aussi autour de l'histoire et la vie du groupe.*

CS – Le sujet de mon master est l'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des oulipiens. C'est sur cette question générale que j'aimerais vous poser quelques questions.

JR - Je ne fais plus d'ateliers. Je n'en fais plus du tout, je suis trop fatigué. J'ai d'ailleurs un peu le même problème avec les lectures. Animer un atelier signifierait faire le travail en même temps que les stagiaires, mais cela devient difficile avec l'âge, me mettrait dans une situation désagréable.

CS - Pour vous, il n'est pas envisageable de ne pas écrire en atelier ?

JR - Je ne sais pas comment je ferais. Depuis au moins dix ans, le seul atelier auquel j'ai participé, c'était avec Marcel, qui faisait le travail d'atelier et moi j'examinais les résultats avec lui ou bien je circulais dans des groupes animés par d'autres oulipiens et j'allais regarder ce qui se faisait. Mais ce n'est pas idéal.

Cela me pose aussi un problème sérieux avec les lectures. Cela fait quinze ans que nous faisons des lectures. Pendant longtemps j'ai essayé de participer quasiment à toutes, ce qui m'obligeait à trouver quelque chose à chaque fois. Et puis c'est devenu dur pour moi et je ne sais pas comment faire pour y aller sans avoir rien préparé...

À la rigueur je peux trouver un texte ancien, comme pour la lecture Vian, avec ce sonnet très joli, une sorte de préparation au poème bègue<sup>312</sup> mais en dehors de cela je ne sais plus quoi faire. Comme cela me prend de plus en plus de temps d'essayer de trouver quelque chose et de le réaliser, j'ai de plus en plus de difficultés pour aller aux lectures. Je n'y suis pas allé du tout l'an dernier et je ne suis allé ni à la première ni à la seconde cette année. Pour la troisième sur l'opéra, je vais faire cette idée que je viens d'avoir sur Dalida sans le son, à condition que l'on puisse projeter les images.

Nous ne lisons pas qu'aux Jeudis. Nous allons aussi à Berlin, par exemple. Là, j'ai été obligé de travailler. Et on devrait être invités de nouveau l'an prochain, puisque cela a lieu tous les trois ans. La semaine prochaine nous allons à Rennes, la lecture est associée à une exposition sur

---

<sup>312</sup> Les vers de onze syllabes écrits par un bègue y deviennent de parfaits alexandrins.

*Alice aux pays des merveilles*. Pour celle-ci, j'ai quelque chose, qui est même assez long. C'est une nouvelle écrite il y a un certain temps pour une commande du Macval : « Alice et les 36 garçons ». À Rennes, nous avons fait l'an dernier une lecture pour les cinquante ans du groupe, une lecture un peu trichée puisque c'était une sorte de best-of, qui a pu créer une illusion. Elle était de plus orchestrée par Marcel Bénabou, c'était transcendant. Alors, avec beaucoup d'enthousiasme, on nous a demandé de revenir. J'espère qu'ils ne seront pas déçus cette fois-ci. Ils espéraient qu'on serait tous là mais nous ne serons que cinq ou six.

Pour ce qui est des résultats, il est vrai que j'ai fait beaucoup de choses pour les lectures. Beaucoup. Je suis en train d'essayer de rassembler une sorte de bilan du travail oulipien pour le mettre sur le site. Mais j'ai malheureusement des façons de travailler sur écran qui sont impossibles à transposer sur le site. J'essaie d'apprendre à le faire.

Je fais donc un bilan des choses que j'ai faites et cela, presque toujours à l'occasion des lectures. Dans un volume de ma grande prose<sup>313</sup>, j'ai fait un gros chapitre sur l'Oulipo, où j'ai introduit non pas des textes mais des moments oulipiens.

Certains sont dans le livre de poèmes sur Paris, dans *La Forme d'une ville...* Certains viennent d'un travail oulipien, pour partie issu des réunions mensuelles, pour partie dû aux présentations aux lectures.

Il y a aussi des choses qui vont dans les fascicules de la BO ou quelquefois ailleurs. J'avais fait pour une lecture « L'histoire d'un amour », un récit de passion entièrement composé de titres de films, qui a été publié dans la revue *Vacarme*<sup>314</sup>.

CS - J'ai raté la grande époque des baobabs. Est-ce une forme née pour la lecture ?

JR - Comme j'oublie tout, je ne suis pas sûr, mais certainement. La lecture oriente l'écriture. On réfléchit à une durée relativement brève et à l'aspect de transmission orale indispensable du texte. Cela favorise forcément ce genre de travaux.

CS - La dimension orale, vous y étiez de toute façon sensible ?

JR - Oui, mais dans quelle mesure ne vient-elle pas de là ? Elle a toujours existé certes mais elle s'est considérablement renforcée avec le passage à l'oral de l'Oulipo, dès qu'on a commencé à faire des lectures publiques, c'est-à-dire en 1978. Il y a plus de trente ans. Les vingt premières années de l'Oulipo étaient centrées sur le travail sur la page.

Cependant, très curieusement, par exemple, *La disparition* de Georges (Perc) qui est un texte évidemment écrit, fait un tabac à l'oral. C'est absolument irrésistible. On pourrait penser que c'est un texte qui ne peut a priori exister que pour l'œil mais ce n'est pas du tout ce qui se produit. On a fait deux ou trois fois des lectures d'extraits. C'est encore plus efficace que pour l'œil. Je ne sais pas à quoi ça tient. Mais c'est hors de doute.

CS - Il me semble que vous avez animé des ateliers au début, comme celui de Royaumont ?

JR - J'ai animé au tout début des ateliers avec enthousiasme. Mais, très rapidement, j'ai senti que je n'avais plus la souplesse pour travailler les contraintes en temps limité. Du coup cela orientait nécessairement vers des versions de contraintes trop douces. Comme je ne suis pas allé dans des ateliers depuis des années, je ne sais pas si mon impression est correcte.

---

<sup>313</sup> *le grand incendie de Londres*, Paris: Seuil, 2009

Ça ne doit pas être le cas à Bourges, où les gens sont déjà expérimentés, on peut avec eux présenter des contraintes difficiles, impossibles à présenter à des débutants. Mais j'ai l'impression qu'on tend, en général, vers plus de facilité. Dans les derniers temps où je faisais des ateliers, outre ma propre difficulté, j'avais le sentiment d'un affaiblissement des exigences. Et j'ai le même sentiment par rapport aux lectures. J'ai assisté à l'une d'entre elles dans le public et il n'y avait rien d'oulipien dans cette lecture. Ça m'a beaucoup gêné. J'ai fait une sortie assez vive sur ce sujet mais cela n'a rien changé. Ils sont portés par une dynamique qui ne peut pas changer. J'imagine qu'on ne peut pas, pour le prochain mois, reprendre beaucoup de temps pour préparer une nouvelle lecture. C'est fatigant.

CS – À part peut-être si on a une stratégie d'intégration de ces textes dans son propre travail, comme Jacques Jouet ou Frédéric Forte, par exemple.

JR - C'est cela qu'il faut. C'était le cas, je pense, de François Caradec, qui présentait toujours quelque chose, qui était très apprécié et qui visiblement faisait partie de son travail plus général. Comme il était loin d'avoir tout publié, il pouvait toujours trouver quelque chose, mais je ne suis pas sûr qu'il l'avait préparé spécialement pour la lecture.

Moi, si on me donne un programme, j'essaie de faire quelque chose mais j'y arrive de moins en moins. Je peux, à la rigueur, trouver un texte dans les choses que j'ai lues, anciennes et qui ne sont pas de moi.

CS – Dans *Dire la poésie* vous parlez d'une professionnalisation de la poésie américaine tellement « audience oriented ». Est-ce un risque pour l'Oulipo aussi ?

JR - C'est un risque pour l'Oulipo, un risque d'être absorbé par quelque chose d'universel en ce moment qui est le spectacle vivant, par les exercices athlétiques sur la scène.

CS – Ce que vous avez appelé récemment le vroum-vroum<sup>315</sup> ?

JR – Oui, c'est le risque d'être un peu absorbé par le vroum-vroum et de perdre sa spécificité. Mais je suis exagérément pessimiste, car, de ce que j'entends dire des séances où j'étais absent, il semble qu'il y ait toujours quelque chose d'intéressant dans ces Jeudis.

CS – Par exemple la séance des Chœurs<sup>316</sup> a été particulièrement créative, vivante, l'on voyait les oulipiens se poser des questions sur scène.

JR - Je pense que, pour cette première séance, Marcel Bénabou avait réussi à imposer qu'ils travaillent ensemble en amont. Ce qui nous éloigne des quelques cas limites où Hervé Le Tellier finit son texte sur scène, ce qui n'est pas forcément mal mais dangereux pour la cohérence.

Un des effets des lectures plus que des ateliers d'écriture, c'est d'affaiblir la possibilité de développer des contraintes de type strictement écrites, des choses qu'il est impossible de lire. Cela ne peut pas aller pour une lecture, mais cela peut fonctionner pour un atelier, cependant... donc j'ai peut-être tort.

---

<sup>314</sup> *Vacarme*, n°33, automne 2005.

<sup>315</sup> Roubaud Jacques, « Obstruction de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, disponible en ligne : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>

<sup>316</sup> 20 octobre 2011 : Ô les chœurs.

CS – Les lectures ont-elles pu changer quelque chose par rapport à la place que prend le lecteur ?

JR – Je n'en sais rien. La conception de certains oulipiens est que les lectures et les ateliers ont un aspect pédagogique et forment un lectorat de l'Oulipo. On apprend aux gens à regarder un texte différemment de ce à quoi ils sont habitués par l'école, la presse... Plus il y aura d'ateliers, de lectures, plus les gens sauront lire, plus ils auront un regard critique. Oui, on forme le lecteur pour l'Oulipo.

CS – Y a-t-il eu d'autres exemples de la contrainte de Delmas ? A-t-elle été utilisée ?

JR – Oui, elle l'a été un peu mais pas beaucoup. Mais c'est surtout un moment oulipien, la fable de ce couple au bord de l'ennui à cause de la retraite de monsieur et qui est sauvé par l'Oulipo. Certainement des variations de contraintes sont apparues dans les ateliers, c'est hors de doute. C'est noté dans les compte-rendu de réunions.

CS – Les ateliers vous semblent-ils aider à penser/classer les contraintes ?

JR - On n'y est pas arrivés. Il y en a beaucoup et il y en a de plus en plus. C'est un phénomène qui ressemble au phénomène de la mathématique ; la prolifération des résultats en mathématiques est telle qu'il est de plus en plus difficile d'avoir une saisie de l'ensemble de la discipline... De même pour l'Oulipo, et la possibilité de classer les contraintes. On a essayé plusieurs classements sans succès.

Il n'est plus non plus possible pour les oulipiens de prendre la mesure de ce que les oulipiens écrivent. Je ne peux pas lire tout ce qu'a écrit Jacques Jouet. Et moi aussi j'écris beaucoup. Si on prend l'ensemble des livres, des textes écrits par les oulipiens, on ne le maîtrise plus. Il arrive de plus en plus dans les réunions qu'une des contraintes présentées soit refusée. Un oulipien objecte par exemple : « Cela a été fait il y a quatre ans... par toi-même ». Il y a un problème de maîtrise dont je ne sais pas comment l'Oulipo se dépatouillera.

CS – Pensez-vous donc que l'Oulipo a abandonné ses tâches de départ comme Penser/Classer ?

JR - Penser/classer n'a jamais été une des tâches de départ. C'était une idée de Georges Perec. François Le Lionnais ne s'est jamais posé la question de classer. Raymond Queneau a essayé de faire une table, Marcel Bénabou aussi. C'est infaisable. D'autant qu'il y a des directions de contraintes qui étaient imprévisibles à la fondation, notamment la famille des contraintes introduites notamment par Jacques Jouet : poèmes de métro, poèmes paysagers, chronopoèmes. Les contraintes qu'on appelle, pour simplifier, pragmatiques, qui font intervenir les conditions dans lesquelles les choses se passent.

Il y a bien sûr la tentation de faire intervenir d'autres arts que l'art du langage dans les champs des contraintes, ce que récusait fortement François Le Lionnais. Je ne sais pas ce que ça va donner. Il ne serait pas impossible de voir des contraintes faire intervenir un tableau, de la musique, c'est très possible.

Il y a, d'une part, une augmentation immense des contraintes et d'autre part, beaucoup de choses qui devraient être développées ne le sont pas. Georges Perec avait commencé avec un musicien un opéra dont le texte était fait de notes de musique « L'art effaré », et le musicien

devait employer les mêmes notes, au moins pour la base mélodique : texte et musique étaient identiques. C'est un peu ce qu'ont fait Harry Mathews et Oskar Pastior avec des mots s'écrivant avec les mêmes lettres mais ne signifiant pas la même chose en allemand et en anglais.

J'ai suivi récemment un séminaire de métrique. Je leur ai demandé s'ils pouvaient me proposer des contraintes. On m'a proposé quelque chose de plus complet que la proposition de Georges Perec en utilisant toutes les notations mondiales. Je l'ai proposé à Frédéric Forte mais il ne le fait pas. Il y a des choses très riches à faire, qu'on ne fait pas parce qu'on est débordé par l'immensité de la tâche ; il faudrait un Hilbert, comme en mathématiques, pour faire un programme pour dire dans quelle direction il faut aller.

CS – Mais chacun s'empare de la contrainte selon ce qu'il souhaite ?

JR – C'est alors la question des effectifs qui se pose. François Le Lionnais avait dit qu'on proposerait les contraintes et que les autres écriraient. Mais ce n'est pas beaucoup le cas après cinquante ans. Enfin, on voit apparaître des choses, soit des caricatures soit des choses qui vont dans un sens intéressant. Par exemple, dans le dernier livre de Sébastien Smirou<sup>317</sup>, publié chez POL, il y a quelque chose d'oulipien, qu'il a fait sans même réfléchir à l'Oulipo. Frédéric Forte l'a lu et l'a emmené à l'Oulipo, mais ce n'est pas sa visée du tout. Il y a donc une diffusion de l'Oulipo même si on est avant tout sensible au caractère médiocre de la réception. Il y a maintenant des gens qui font des choses sous contrainte sans avoir peur de le faire, parce qu'il y a l'exemple de l'Oulipo.

CS – Est-ce que les lectures ne participent pas à ces erreurs dans la perception de l'Oulipo ?

JR – Les gens qui posent des questions sur l'Oulipo imaginent l'Oulipo comme une branche des Papous dans la tête. Pour eux, c'est du divertissement, mais pas de la littérature sérieuse. Les Papous, c'est du divertissement, de l'excellent divertissement ! Mais ce n'est pas l'Oulipo, même s'il y a des points de contact (des exercices inspirés de l'Oulipo, des oulipiens qui y participent). Et oui, les lectures peuvent avoir un peu le même effet.

CS – Est-ce que les lectures sont un temps de travail en groupe ?

JR – C'est sûr. Peut-être y avait-il moins de travail collectif avant les lectures régulières. Mais l'évolution que je sens est différente. Peut-être ce travail collectif en est-il une conséquence mais cette évolution se manifeste de manière un peu plus générale et différente. Avant la mort des fondateurs à peu près, on ne savait rien de la vie privée de autres. On avait les réunions, éventuellement les lectures, on allait voir Raymond Queneau dans son bureau chez Gallimard. Maintenant c'est une famille. Chacun connaît l'essentiel de ce qui arrive aux autres.

CS- Est-ce que ce n'est pas l'évolution normale des personnages d'un roman, ce rapprochement ?

JR – Oui, oui, les personnages d'un roman évoluent comme cela.

---

<sup>317</sup> *Un temps pour s'étreindre*, Paris : POL, 2011

CS – Ce qui me semble intéressant c'est que, dès le début du groupe, on ait pensé à diffuser les compte-rendu du groupe, cela lui donne tout de suite une dimension humaine.

JR – Raymond Queneau a aussi imprimé sa marque. Il intervenait pour qu'on ne parle pas politique, qu'on évite de critiquer tel écrivain, il avait une position éthique.

Il y a un ciment de l'Oulipo qui ne vient pas de la littérature. Quand Jacques Jouet et Olivier Salon ont décidé de partir au camp de Dora sur les traces de François Le Lionnais, c'est quelque chose qui est essentiel dans la constitution de l'Oulipo et qui est en-dehors de l'Oulipo. Ce n'est pas par hasard qu'il y avait cela chez les fondateurs : Noël Arnaud, par exemple, était dans les services anglais de résistance. Il y a une façon de réagir à la seconde guerre mondiale, qui n'est pas le ridicule de grandes déclarations qui n'aboutissent à rien. Ce ne sont pas des gens qui ne s'intéressent pas à ce qui se passe dans le monde, mais des gens qui ont une manière éthique de concevoir les choses. Le choix de prendre à l'Oulipo des gens comme Madame Audin va tout à fait dans ce sens-là, ce n'est plus la seconde guerre mondiale, c'est la guerre d'Algérie. Ça a été une réaction de groupe immédiate quand je l'ai présentée comme mathématicienne.

CS – Michèle Audin évoque, dans l'entretien qu'elle m'a donné, une frontière de l'intime : elle écrit des choses spécifiques pour les lectures car son rapport à l'écriture est trop grave et elle-même trop sensible pour pouvoir lire ses autres textes en public.

JR – Ça a été comme ça pour moi. Le travail oulipien que j'ai fait avant l'Oulipo et qui fait que je suis devenu membre de l'Oulipo était quelque chose qui pour moi n'était pas communicable. Et c'est Raymond Queneau qui m'a dit que ce que je faisais ressemblait à quelque chose qu'il faisait avec quelques amis. Ça a été un traumatisme. Ça m'a amené à changer un peu. Une partie du rapport à la composition poétique ou littéraire en général devient Oulipo. Il s'agit de garder des choses qui ne vont pas être visibles, publiques.

CS – Qu'en est-il de cette histoire de contraintes secrètes et du secret à l'Oulipo ?

JR – François Le Lionnais aurait voulu qu'il y ait des contraintes secrètes mais cela a échoué. Et cela veut dire quelque chose sur la nature du groupe : on ne cache pas. Moi cette idée-là m'avait séduit à cause du Japon. Pour n'importe quelle activité, là-bas, le thé, la poésie, il y a ce qu'on enseigne et ce qui reste secret et n'est transmis que dans certaines conditions. L'Oulipo n'est absolument pas sensible à cela.

CS – Ce que vous gardez hors Oulipo, alors c'est ce qui est lié à l'intime, au secret ?

JR – La division n'est pas vraiment claire.

CS – Au colloque de Buffalo, Marcel Bénabou a distingué trois types de textes, rappelant que la critique devrait les différencier : les textes écrits pour exemplifier une nouvelle contrainte, les œuvres appuyées sur des contraintes, les textes écrits pour les lectures.

JR – Il est prudent, ça permet d'avoir des textes de lectures sans contraintes ! C'est un vieux conciliateur.

CS – Dans une bibliographie dactylographiée figurant dans les archives, François Caradec utilise les rubriques érudition, création, ruminant pour classer ses textes. Quelle classification pourriez-vous adopter pour vos textes ?

JR – Il faut que j’y pense. C’est une distinction intéressante, je n’y avais pas pensé : il y a beaucoup de menus propos.

CS – Il y a énormément de textes produits pour les lectures, ou en ateliers. Gênent-ils pour vous le travail du groupe ?

JR - François Le Lionnais trouvait qu’on perdait du temps, qu’on perdait de vue la nécessité de faire de la grande littérature et surtout qu’on ne travaillait pas assez vite.

La potentialité c’est ce qui va émerger de cet océan dont la plus grande partie est périssable. C’est là que l’Oulipo rejoint un peu la tradition des improvisateurs.

Parmi les choses que je regrette, il y a ma tardive découverte des ressources de la création orale. J’étais déjà trop vieux pour devenir improvisateur. Improviser sous contrainte est très difficile. Dans le séminaire de métrique auquel j’ai assisté, il y avait deux improvisateurs qui s’appuient sur la structure du *Roland Furieux* de l’Arioste, rythmes et rimes qu’ils réutilisent. L’un des deux se promènent avec une calebasse et doit réutiliser les mots qui y figurent. Mais pour improviser, il faut commencer à douze ans.

CS – Les lectures ont-elles renforcé l’écriture collaborative à l’Oulipo ?

JR - Elle existe dès les débuts de l’Oulipo. On fait beaucoup de choses à plusieurs au point de ne plus savoir qui a fait quoi, comme Marcel et moi pour le texte de présentation de l’Oulipo. Dans les commandes publiques, il y a très clairement un abandon de la revendication individuelle. Au contraire Michèle Métail avait une vision plus XIXème siècle : c’est à moi et ça ne se partage pas. C’est la chose contre laquelle François Le Lionnais, comme dans les sciences, luttait.

L. 2. Entretien avec Marcel Bénabou

**Bourges, 13 juillet 2011**

*L'entretien eut lieu pendant un déjeuner d'oulipiens et d'oulipophiles passionnés, mais peu studieux. Il fut difficile de se concentrer mais Marcel Bénabou a eu la gentillesse de répondre à l'essentiel de mes questions ce jour-là et en bien d'autres occasions.*

CS- Marcel, tu connais donc mon sujet de recherche : l'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des oulipiens. Quel est ton rapport aux ateliers ?

MB - Ce que j'aime dans les ateliers, ce n'est pas tant l'aspect littéraire que l'aspect pédagogique et humain. C'est pour moi une occasion de rencontre, de contact avec un public curieux et intéressé.

CS - Est-ce que tu écris pendant les ateliers ?

MB – Oui, même si je ne le fais pas aussi systématiquement que certains de mes amis oulipiens. J'essaie, le plus souvent possible, de faire moi-même les exercices que je propose aux stagiaires.

CS - Hervé Le Tellier a employé l'image des gammes, t'y reconnais-tu ?

MB - Oui, cette image, que Perec avait d'ailleurs déjà employée, me convient tout à fait. Je retrouve avec plaisir des exercices que j'ai faits les années précédentes.

CS - Tu ne les as jamais intégrés dans ton œuvre ?

MB - J'avoue que j'ai eu la tentation de le faire à plusieurs reprises. Mais ma tendance à la procrastination en a chaque fois repoussé la réalisation. Je ne désespère pas de pouvoir le faire un jour !

CS - Est-ce que les lectures ont une place plus importante dans ton écriture ?

MB – Oui. J'accorde une certaine importance à la rédaction des textes pour nos lectures publiques des jeudis. Elle me prend un certain temps, un temps que je ne consacre pas à mes autres projets d'écriture. Par ailleurs, il arrive que certains des textes que j'ai commencés pour ces lectures deviennent des textes plus importants pour moi. Je les reprends, les réécris, le plus souvent pour les développer, les allonger. Par exemple, la BO *Saturations* contient trois textes dont chacun est la version développée d'un texte initialement fabriqué pour une lecture. C'est le cas aussi de *Premier mai unitaire* : la BO est le fruit du retravail sur un court texte (une page et demie) destiné à une lecture.

CS – J'aurais tendance à parler pour ces textes des lectures d'auto-commande de l'Oulipo aux oulipiens ?

MB – Oui, je considère ces textes, moi aussi, comme des textes de commande. Et je suis heureux que ces commandes existent...

CS – Dans cette mesure, est-ce que le programme de lecture n'est pas aussi un programme de travail pour l'Oulipo ?

MB – Je ne dirais pas tout à fait cela. En fait, le plus souvent, on ne s'occupe du thème de la lecture qu'à la dernière minute. Le programme que nous nous donnons ne nous contraint pas tellement à l'avance, nous avons tendance à tout faire dans l'urgence. Au dernier conclave, Paul Fournel a proposé que nous nous y prenions un peu plus à l'avance pour préparer nos textes. Je ne sais pas si nous allons réussir à le faire. Mais pour l'instant, nous arrivons souvent à la lecture sans savoir exactement ce que les autres vont lire, ni même qui sera là.

CS - Les ateliers et les lectures te semblent-ils avoir une importance aussi dans la démarche plus « théorique » du groupe , « penser, classer les contraintes » ?

MB – Oui, d'une certaine façon. En ce domaine, c'est le travail en atelier qui est utile, en ce qu'il nous donne l'occasion d'affiner nos classements des contraintes. Il y a eu comme tu sais, dans l'histoire de l'Oulipo, diverses tentatives de classement. Pour ma part, j'ai longtemps été partisan d'un classement par « objets linguistiques » et « opérations », en travaillant sur le croisement de ces deux éléments. Mais, à l'usage, ce classement n'est pas totalement satisfaisant. Certaines contraintes ne peuvent pas y trouver leur place, alors que des figures de rhétorique, qui ne sont pas vraiment des contraintes au sens oulipien, y rentrent tout à fait. Il faudrait, idéalement, un classement à plus de deux entrées. Valérie Beaudouin et Anne F. Garréta sont en train d'y travailler.

CS – Comment s'est effectué ce passage de l'Oulipo d'une société secrète à un groupe public ?

MB – Cela s'est fait tout naturellement, car c'était une évolution quasi inévitable. Raymond Queneau lui-même avait dit que l'entrée de nouveaux membres entraînait le passage à une plus grande visibilité dans l'espace public. Les « jeunes », comme il les appelait en pensant surtout à Roubaud et Perec, avaient besoin que leurs travaux oulipiens soient connus et reconnus. Du coup, dès la fin des années 60, l'Oulipo a évolué : la partie « production de textes » est devenue plus importante. Les « jeunes » étaient plus actifs que les anciens. Cela se fait sentir dans le déroulement même de nos réunions mensuelles. La rubrique « Création » reste bien entendu la plus importante, mais la rubrique « Publication » a pris une place de plus en plus grande. Quant à la rubrique « Action », elle est devenue, ces dernières années, tellement importante qu'on a dû en supprimer la sous-partie « actions passées », pour ne garder que les toujours plus nombreuses « actions futures ».

L. 3. Entretien avec Harry Mathews

**Brasserie Le Cujas, en terrasse, Bourges, le 12 juillet 2011**

*Ce fut un bonheur et un bonheur de rencontrer Harry Mathews et de pouvoir l'interviewer. Son regard distancié sur les ateliers et les lectures a ouvert d'autres perspectives.*

CS – Harry, je ne vous ai pas encore parlé de mon sujet d'ensemble qui est l'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des oulipiens.

HM - Les ateliers, je ne peux pas en parler vraiment car je n'en ai fait qu'un dans toute ma vie d'oulipien, qui a commencé en 73. Et puis, maintenant, ici à Bourges. Mais ici, c'est tout à fait exceptionnel, c'est un atelier qui s'étale sur toute la semaine, on connaît des gens différents, c'est très riche en possibilités.

Au départ, j'étais contre l'entrée dans le monde public de l'Oulipo. J'aimais bien avant, ça restait confidentiel mais ça avait le grand avantage qu'on pouvait se consacrer beaucoup plus à la création. C'est un des effets des ateliers, des lectures, des jeudis, on doit consacrer beaucoup de temps des réunions et de sa vie d'oulipien à des activités publiques. Je ne suis pas violemment contre mais je regrette toujours un peu.

CS – Comment est-ce venu ?

HM - C'est surtout les gens comme Marcel ou, dans un certain sens, Jacques Roubaud qui ont cherché plus d'exposition dans le monde. Ça a marché.

Un autre effet, c'est le rôle de l'Oulipo dans le monde littéraire français. Pendant deux décennies nous étions considérés comme loufoques, pas sérieux, au mieux des amuseurs, sans grande importance littéraire, et puis, je ne sais pas comment, au début des années 80, nous sommes devenus très visibles : le mot « oulipien », souvent déformé par rapport à son sens réel, fait maintenant partie du jargon des critiques, des commentateurs littéraires.

L'effet principal de nos lectures, surtout les jeudis, c'est que nous avons tendance à faire un peu plus ce qu'on appelle l'Oulipo light. C'est-à-dire qu'on fait des choses qui doivent marcher en tant que représentations. Hier, je me rendais compte que je devais faire des choses qui doivent faire rigoler, et puis toi et d'autres m'ont dit : non, vous pouvez lire ce que vous voulez. Je sais qu'aux Jeudis j'ai fait parfois la lecture de textes que j'aime beaucoup mais qui exigent une attention très soutenue et ça n'a pas vraiment marché. C'est plutôt de la lecture que de la performance. Et Jacques Roubaud, qui est un oulipien très sérieux et qui a fait des choses extraordinaires, a fait les baobabs. Je n'ai rien contre mais ce n'est pas vraiment des textes majeurs dans son œuvre. On fait ça pour les lectures, pour les parutions sur scène. Et en même temps, on continue à faire l'Oulipo lourd. Il y a une espèce de dévoilement d'une partie de l'énergie de l'Oulipo pour faire des trucs amusants plutôt que des textes plus complets, plus difficiles d'accès.

CS – N'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal ? Il me semble qu'avec ces lectures l'Oulipo est considéré comme quelque chose de très léger au sens négatif du terme ; l'Oulipo est

quelquefois réduit à des jeux de langages, à des ateliers, à des visions galvaudées du mot « oulipien ».

HM – C'est bon signe, c'est une protection. Si on commençait à nous prendre au sérieux, on serait engagé dans des disputes théoriques. C'est très intéressant la théorie à l'Oulipo, en commençant par les premiers textes de François Le Lionnais.

Dans l'Ouvroir, il y a toujours eu l'idée de donner à des écrivains en général des nouveaux moyens d'écrire. La plupart n'en voulaient pas. Je suis actuellement heureusement surpris que des écrivains, surtout à l'étranger, commencent à profiter des inventions de l'Oulipo.

CS - Quels ateliers animes-tu aux USA ?

HM – Ce ne sont pas des ateliers oulipiens. Ils ont connu un assez grand succès.

Ils sont fondés sur une technique très terre à terre. Je propose des exercices plutôt consternants (Je fais beaucoup d'écriture automatique, ce qui n'est pas du tout oulipien). Par exemple : Est-ce qu'il y a quelqu'un parmi vous qui n'a jamais eu un phantasme érotique ? Vous faites comme les autres fois (on avait fait une dizaine d'essais d'écriture automatique) mais vous mettez les détails de votre rêverie en termes les plus crus possibles, sans recherche de charme littéraire. Faites cela sur la page gauche de votre cahier. Maintenant on va faire toute autre chose. On va créer un lexique à partir d'une activité banale : manger, cuisiner, la bouffe... et tout ce qui est autour. J'écris au tableau le lexique donné par les participants. On accumule un assez grand vocabulaire ; maintenant vous allez revenir à votre rêverie érotique et vous allez remplacer toutes ces expressions tellement vulgaires par le vocabulaire de la mangeaille. Quel est le texte le plus érotique des deux ? Il y en a toujours quelques-uns qui le sentent dès le début. Mais, très vite, tous peuvent s'imaginer qu'avec plus de temps, ils pourraient créer un texte plus érotique avec le vocabulaire de cuisine. Et là, ils comprennent que ce que désigne le langage écrit n'est pas forcément ce dont il parle. Ils entrent dans leur expérience d'écrivains cette connaissance que le langage en ce qu'il dénote est souvent mensonger.

En 78, un atelier durait trois semaines de cinq jours, quinze heures par semaine avec des devoirs. Maintenant c'est deux jours, quatre fois deux heures, et j'obtiens exactement les mêmes résultats.

CS - Et ça pour toi ce n'est pas oulipien ?

HM - Non, c'est un truc qui est créé ad hoc. Mais ce n'est pas du tout anti-oulipien. Au début je leur donne un passage d'Homère à traduire. Vous trouverez des repères, des lettres qui se ressemblent. Cet atelier est le fruit d'un long raffinement à travers des années. Au départ c'était en grande partie oulipien, maintenant il n'y a rien qui soit strictement oulipien. Je cherche quelqu'un qui pourrait reprendre ce que je fais, je voudrais le suivre. C'est comme ici, j'aimerais beaucoup venir comme participant, travailler avec mes collègues.

Au début à l'Oulipo, j'étais surtout impressionné d'être dans la même pièce que Georges Perec et Italo Calvino. Puis j'ai commencé à faire des exercices en pensant que je n'écrivais pas, ce

n'était pas mal comme exercice mais cela n'avait rien à voir avec mon but vital d'écrivain. J'ai appris à écrire en français, de manière personnelle. Dans mes premières BO, il n'y avait pas un mot de moi, tout était à base de permutations de proverbes, de textes français existants. Et puis Georges était formidable, il me disait si c'était bon ou non. C'est d'abord sur la poésie que je me suis dit que l'Oulipo était utile, qu'on pouvait faire des choses intéressantes à partir des contraintes oulipiennes. Et puis j'ai réussi à écrire *Cigarettes*, mon seul et unique roman entièrement oulipien, dont j'ai perdu d'ailleurs les contraintes. À cette époque je jetais tout. Pour Georges aussi, c'est le livre qui comptait, le livre achevé. Il ne gardait pas grand chose comme ébauche ; j'ai suivi son exemple.

#### L. 4. Entretien avec Paul Fournel

*Nous avons commencé l'entretien à Buffalo lors du colloque pour les cinquante ans de l'Oulipo. Nous l'avons repris à Paris, ce qui nous a permis d'aborder sa pratique en atelier mais aussi plus largement la réflexion sur l'écriture, qui y est liée.*

#### **Colloque Oulipo@50**

**le 7 octobre 2011**

CS – Dans les derniers ateliers où je t'ai vu, tu n'écrivais pas.

PF - Dans la plupart des cas, je n'écris pas en atelier. Si je suis en atelier, je suis au service des gens qui suivent l'atelier et qui, eux, écrivent. Animer un atelier d'écriture avec des gens peu expérimentés requiert énormément d'attention, l'essentiel de mon énergie est donc tourné vers l'écoute et pas vers ma propre production : les regarder physiquement écrire est déjà pour moi un enseignement, écouter ce qu'ils ont produit ensuite, puis tenter de l'analyser à chaud, requiert toute mon énergie. Ma démarche est une démarche d'enseignement et pas de production. Je ne voudrais pas que le souci de mon propre texte me tienne à distance des leurs.

En outre, je n'aime pas les effets de compétition qui peuvent éventuellement s'installer entre l'animateur et les participants, les effets de faux jugement ou d'admiration forcée que cela peut induire. Entendons-nous, je ne me cache pas, je n'ai pas peur de me planter, je m'en fiche complètement, mais c'est plutôt du contraire que j'ai peur : si, par expérience j'écrivais vraiment quelque chose de bien, cela générerait l'atmosphère qui doit s'établir entre eux, ils forment un groupe, qui a ses compétences de groupe. Il ne faut pas perturber le groupe, il faut l'écouter de toutes ses oreilles pour le faire avancer.

CS – Hervé Le Tellier a employé l'image des gammes, t'y reconnais-tu ?

PF – Oui, j'appelle cela des exercices d'atelier. Je me mets du côté pictural, lui musical, mais cela veut dire exactement la même chose.

CS – Est-ce que cela apporte à ton écriture ?

PF – Pas directement puisque je n'écris pas, mais tout ce qui touche à l'écriture apporte à l'écriture. Il n'y a pas de situation de sous-écriture.

CS – Mais il y a une écriture qui prend place dans l'œuvre ou non ?

PF - L'écriture est au service d'entreprises différentes voire paradoxales. En atelier il ne s'agit jamais de faire une « œuvre ». Il serait grave d'entretenir l'illusion du contraire. Le projet d'écrire un bouquin, un essai, ou même un recueil de poèmes ou de nouvelles est un projet différent d'un projet d'atelier. C'est un projet de vie. En atelier, c'est un projet de travail, on travaille plutôt sur des séquences courtes, on est plus dans le fragment, la tentative, l'ébauche que dans l'écriture. C'est de la technique pure qui un jour, dans le cadre d'une entreprise plus vaste et plus personnelle, peut s'avérer utile.

CS – As-tu eu des rencontres avec des stagiaires avec qui les liens auraient pu continuer ?

PF – Il y a eu le cas Jacques Jouet, bien sûr que nous avons recruté à l'Oulipo et qui fait l'œuvre qu'on sait. Sinon, je n'ai jamais élaboré de projet d'écriture avec des gens rencontrés en atelier. Il faut dire que je fais beaucoup moins d'ateliers que beaucoup de mes camarades oulipiens. Si j'excepte ceux que j'anime à Sciences Po qui entrent dans le cadre d'un cursus, les ateliers que je fais sont courts. Certains sont tournés vers les enfants avec lesquels il me semble difficile d'élaborer un vrai projet d'écriture.

J'ai gardé, au fil du temps, des relations avec certains stagiaires mais pas forcément des relations d'écriture.

CS - Les ateliers et les lectures te semblent-ils avoir une importance aussi dans la démarche plus « théorique » du groupe « penser, classer les contraintes » ?

PF - Oui. L'atelier peut être une mise à l'épreuve de certaines contraintes. Ça permet d'en hiérarchiser les difficultés, de voir quand on atteint le point de désarroi chez les stagiaires.

Cela permet aussi d'évaluer la contrainte par les formes répétitives qu'elle provoque.

J'aime beaucoup ouvrir un atelier par un logorallye. Le scénario est le suivant : je demande aux gens leur mot préféré. Je refuse les mots trop marqués comme « archiprêtre » et « anticonstitutionnellement ». Après cinq mots, je m'arrête et fais remarquer qu'on n'a eu que des noms, ce qui nous permet d'avoir ensuite des mots plus variés, des verbes, des adjectifs. Les mots viennent d'eux. Je leur demande ensuite d'écrire un texte avec les mots dans l'ordre. Après la lecture, j'analyse la typologie. Il y a ceux qui n'ont pas respecté la contrainte, un petit 5%. Parmi ceux qui ont réussi, environ 80% du groupe se sont fait absorber par la liste, ils ont mis un maximum de mots dans un minimum de texte. Les derniers 20% ont mesuré l'espace de leur liberté et ont su dominer leur liste dans le cours d'un récit. Ça me permet d'évaluer rapidement les capacités de liberté et de création de chacun. Ensuite je fais un exercice très abstrait : un homosyntaxisme, par exemple (NAV). Je les plonge brusquement dans un bain d'abstraction. Et je mesure leur capacité à sauter d'une contrainte à l'autre. Ensuite, au travail ! J'ai eu une belle et instructive expérience avec des enfants de grande section de maternelle. Je leur ai fait faire un logorallye oral puisqu'ils ne savaient pas encore écrire. Et j'ai constaté qu'ils faisaient une différence très claire entre langue orale et langue écrite parlée. Ils parlaient « comme les livres », ils écrivaient oralement et ils avaient une conscience d'écriture, avant même de savoir écrire. C'était passionnant. Ils savent déjà que les livres ne parlent pas comme papa et maman, ni même comme la maîtresse. Ils m'ont fait des histoires cinglées, parce que devoir les écrire oralement libérait des tas de choses imaginaires.

CS – Donc les surprises des ateliers t'apprennent des choses ?

PF – Oui, j'ouvre grand les oreilles et je suis parfois surpris.

Les surprises peuvent être de deux ordres :

Il peut y avoir une surprise, d'abord, parce que tu tombes sur des gens qui te font des textes formidables. C'est la surprise maximale.

Le deuxième cas de surprise est au niveau de la contrainte elle-même : je ne m'attendais pas obtenir ce genre de choses, je pensais que ça résisterait à cet endroit-là, je m'attendais à ce que ce soit difficile et ça ne l'est pas. Par exemple, le taux d'abstraction de la « morale élémentaire »

est fort élevé, c'est une forme très loin de l'horizon culturel des gens qui sont en face de toi, mais c'est une forme qui donne des choses très bien en quelques minutes.

CS - Est-ce que l'atelier a soutenu la réussite de la forme « morale élémentaire » ?

PF - Oui certainement. Cette forme est devenue populaire par le nombre de productions – y compris celles des ateliers.

À ce propos, on sent bien que dans les ateliers on fabrique d'abord des lecteurs. Écrire en atelier c'est comprendre les formes, les apprivoiser et en découvrir les charmes. C'est particulièrement vrai pour la « morale élémentaire ». L'atelier ouvre les oreilles.

CS - Y a-t-il des blocages ?

PF - Parfois. Ce sont généralement des cas de non-production. Ce sont des choses qui arrivent et il est toujours intéressant d'essayer de comprendre pourquoi, sans mettre le stagiaire mal à l'aise.

Ça peut être un complexe : « je ne suis pas assez instruit, je ne me sens pas assez fort... »

À l'autre extrême, il y a aussi le blocage des forts, qui se mettent hors-jeu en refusant le travail, qui ne veulent pas être comparés, qui se pensent au-dessus ou à côté du débat.

Et puis il y a des blocages qui sont dus à la nature de la contrainte elle-même : quelqu'un peut avoir un blocage avec telle ou telle contrainte et être parfaitement à l'aise avec telle autre.

### **Suite de l'entretien avec Paul Fournel**

**Le 21 octobre 2011, à son domicile parisien**

CS - Paul, tu connais donc mon sujet de recherche : l'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des oulipiens. L'idée m'en est venue en partie en vous voyant travailler en atelier de manière si différente, toi et Jacques Jouet, par exemple. Lui écrit dans les ateliers, c'est comme cela qu'il y trouve son compte. Où trouves-tu, toi, ton compte dans les ateliers ?

PF - Il y a plusieurs façons de trouver son compte. À coup sûr, il ne s'agit pas du plaisir d'écrire puisque je n'écris pas. J'y trouve mon compte de deux façons. D'abord, dans le plaisir d'enseigner, de faire en sorte que les choses se passent bien. Plaisir classique.

Et puis, l'atelier est pour moi, un lieu de réflexion sur ce qui « sort », ce que « ça » provoque, comment « ça » se passe. Qu'est-ce que l'acte d'écrire ?

Cette question recroise mes premiers choix de recherche. D'un côté j'ai fait une maîtrise sur Raymond Queneau qui répond à la question : qu'écrit-on quand on peut tout écrire ? Et de l'autre côté j'ai travaillé sur Guignol, qui pose la question : qu'écrit-on quand on ne sait pas écrire ? Et il s'agit bien pourtant, dans le cas de Guignol, d'œuvres littéraires puisque ce sont des pièces de théâtre qui ont un retentissement mondial, à l'égal de pièces de Molière.

Qu'est-ce qu'écrire ? Qu'est-ce qu'on produit ici et maintenant avec l'outillage dont on dispose ?

C'est plutôt sous cet angle de la réflexion que de la création que j'aborde les ateliers. Je mets mon propre travail de création entre parenthèses. Pour moi, ce n'est pas le lieu.

CS - Comment se recrée ensuite le lien, s'il se fait, entre cette réflexion et ta création ?

PF - Rien n'est dissocié, bien sûr, parce que réflexion et création se passent au même endroit. Mais je ne tire pas de leçon qui serait ensuite applicable dans un projet X ou Y. Cela nourrit ma réflexion, cela intervient quand j'écris, mais de manière discrète pas méthodique.

CS – Comment s'est passé ce passage aux activités publiques de l'Oulipo ?

PF – Le premier problème était de rendre les travaux de l'Oulipo publics alors que le groupe travaillait en secret depuis 1960. Ce premier obstacle a été levé en 1972, quand j'ai publié *Clefs pour la littérature potentielle*. Je l'ai fait avec la bénédiction du groupe puisque ce livre est issu du classement du « dossier ex-cape » dans lequel les oulipiens jetaient leurs notes de travail.

Ensuite il y a toujours eu à l'intérieur de l'Oulipo des relations contrastées avec l'université, l'enseignement, les stages. Des gens comme Bens pensaient que ce n'était pas du tout notre affaire. Les choses ont évolué à cause de la deuxième génération qui était beaucoup plus d'origine universitaire.

Raymond Queneau avait déjà écrit dans son journal, dès 1965 que l'Oulipo serait le nouveau thème latin. Il y a eu les tout premiers ateliers, à l'invitation de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, puis le bel atelier de Royaumont où nous avons rencontré Jacques Jouet et décidé de l'adopter. Les choses se sont construites, je ne dirais pas malgré nous mais à la suite de sollicitations de plus en plus nombreuses. Jusqu'à ce que ça devienne pour certains d'entre nous un moyen de vivre : les ateliers ont permis à Jacques Jouet, à Frédéric Forte, à Ian Monk, de se professionnaliser, c'est une partie non négligeable de leurs revenus. Et puis ça marche, ça apporte une certaine satisfaction.

Pour moi ce n'était pas une nécessité mais j'ai considéré cela comme une expérience non pas pour mon écriture, mais pour les ateliers eux-mêmes et les projets de l'Oulipo. J'ai essayé de varier les approches, de classe maternelle à Sciences po, du français à l'anglais, stages longs, stages courts. J'ai mené des expériences très différentes. Là, il faut sans cesse adapter le projet et c'est ce qui est intéressant.

CS - Pensais-tu un jour animer des ateliers ?

PF - Non pas du tout. Mais je pensais très clairement à faire rentrer l'Oulipo dans le public sous forme de livre, de conférence, d'un enseignement, mais de type magistral, pas de pratique. Le reste n'est venu que par l'expérience. Les ateliers ne se sont pas imposés de façon théorique mais pragmatique.

CS – Considères-tu que les ateliers mangent le temps des oulipiens ?

PF – Sur ce sujet, tout est possible. On peut considérer que ça prend au travail, que ça apporte au travail. Tout peut être obstacle au travail. Mais sincèrement, je ne pense pas. Par bien des côtés, l'animation des stages est d'une grande fécondité. Nous les faisons aussi ensemble, à plusieurs, c'est un lieu où se crée des relations interpersonnelles au sein de l'Oulipo. C'est aussi un lieu où nous nous créons un lectorat fidèle, assidu et charmant. C'est très agréable. Et on voit bien comment ces ateliers forment des lecteurs oulipiens.

Je pense aussi que les stages de l'Oulipo influent beaucoup sur le fait que l'Oulipo est considéré comme un tout. Ce n'est plus Perec + Queneau + Calvino. Maintenant l'Oulipo est une entité, grâce en partie aux ateliers et aux lectures. On entretient un flou délibéré sur le

nom des animateurs qui seront présents, parce que souvent on ne le sait pas, et surtout parce qu'on veut que cela n'ait pas d'importance.

À la dernière lecture à la BNF, le thème, « le chœur », était l'occasion de parler d'une seule voix. Certainement les ateliers et les lectures ont créé cet esprit de groupe. On est obligés de travailler ensemble. Ça nous oblige à une communication qui n'est pas du type : « qu'est-ce que tu écris ? ». Ce sont deux lieux où l'on est ensemble. Jusque dans les années 70 et 80, faire ensemble c'était seulement se réunir en secret et parler en douce. Il a fallu très longtemps pour que les gens perçoivent une communauté réelle entre les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, *La disparition* de Perec, *Si par une nuit...* de Calvino et *Î* de Jacques Roubaud. La visibilité du groupe s'est affirmée de façon très forte. De plus, nos stagiaires sont de très fiables relais, car ils s'emparent aussi de nos propositions, les « font passer », toujours avec cet esprit de groupe qui se répand. C'est devenu un réseau.

Hier soir à la BNF, c'était formidable, c'était le premier jeudi de l'année, il faisait froid, et la salle était pleine. Il y a les mêmes têtes et des nouveaux. C'est le résultat de cette présence de terrain, de centaines de stages, de milliers de lectures.

Dans mon esprit, les stages et les lectures sont indissociables. D'une part les stagiaires doivent faire une publication orale de leurs productions. Nous aussi, on doit lire nos essais, qui peuvent marcher plus ou moins bien. Hier on a eu du mal pour les quatuors de Frédéric Forte qui n'était pas là. Il n'était pas facile d'imaginer ce qu'il voulait vraiment faire. On a eu beaucoup de mal avec les fugues de Michèle Audin qui étaient très savantes. On essaie, on propose, on sait que les gens sont aussi là pour nous voir sur une ligne de risque. Nous sommes aussi leurs stagiaires en quelque sorte.

CS - Est-ce que tu crois que cela se reflète dans vos écrits dans la place que vous faites au lecteur ?

PF – Quand j'écris, je pense toujours au lecteur. Quand on écrit pour les lectures, c'est évident. Olivier Salon en est l'exemple maximaliste. D'autres poussent à l'extrême cette relation, d'autres moins, Michelle Grangaud, par exemple, est plus sur la réserve, Anne Garreta ne souhaite pas lire. Une lecture de Jacques Roubaud en 1968 et une lecture du même en 2010, n'est plus du tout la même chose. La relation avec le public a modifié profondément la production. On sait désormais ce qui peut amuser ou ennuyer et on en joue.

À savoir si cela influe sur la production qu'on peut considérer comme privée ou personnelle, je pense que cela dépend des tempéraments. Je joue toujours avec mon lecteur, c'est un réseau de références, de connivence que j'établis. Je me suppose toujours un lecteur, ou plutôt des lectrices. C'est un de mes moteurs d'écriture. Je parle, j'écris à quelqu'un. D'abord on n'écrit pas toujours au même. On n'écrit pas toujours à autant. On peut avoir un projet plus intime, ou ambitionner un large lectorat. Il y a des membres qui écrivent plus près d'eux-mêmes. Mais quand Marcel Bénabou écrit *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, aussi intime que soit le livre, il est dans l'ambition d'un lecteur (et il en a eu bien davantage !). Globalement les stages et les lectures nous auront rapprochés du lecteur. Ils lui ont donné un visage. Peu d'écrivains peuvent dire cela.

CS - Au colloque de Buffalo, Marcel Bénabou a distingué trois types de textes, rappelant que la critique devrait les différencier : les textes écrits pour exemplifier une nouvelle contrainte,

les œuvres appuyées sur des contraintes, les textes écrits pour les lectures. Comment structurerais-tu ton œuvre ?

PF - La distinction que fait Marcel Bénabou est valide. Les trois critères ne sont peut-être pas nécessaires : les exemples de contrainte peuvent peut-être se fondre avec les textes des lectures parce que c'est souvent ce qu'on fait. Je mets à part tout ce qui est modèle, exemple. Quand je veux écrire un texte long et qui m'importe avec une contrainte, je mets toujours la contrainte à l'épreuve du sens. Il faut, pour que j'adopte la contrainte, qu'elle ait sa validité à l'intérieur de mon projet d'écriture. Je ne crois pas qu'on prenne une contrainte par hasard, on la prend parce que quelque chose résonne au plus profond. Je peux prendre n'importe quelle contrainte pour un travail court mais ce serait impossible pour un travail long.

Quand on a fait, à Lille, ce stage dans le jardin, avec l'exercice de vous faire écrire un texte avec deux hommes qui entraient dans la pièce. J'ai pu me rendre compte de ce qui se passait parce que je n'écrivais pas. À vous écouter, c'est la violence qui m'est apparue. Ce genre de choses-là me met en route et m'amène à réfléchir sur la relation de la contrainte au contenu. Dans un premier temps d'analyse, la contrainte met le sens à l'épreuve. À l'inverse mettre la contrainte à l'épreuve du sens, c'est aussi un temps du travail.

CS – Nous avons déjà évoqué ton rapport à la commande, et tu n'étais pas d'accord avec le terme d'auto-commande que j'employais pour les Jeudis.

PF - Pour moi, une œuvre de commande c'est l'irruption de l'autre dans mon travail. Il peut avoir plusieurs visages : un chèque, une collection qui préexiste. Tout ce que je me commande moi, tout ce que je vais faire même pour gauchir la commande, ça c'est mon travail. Pour moi, c'est une différence radicale. Le moteur de départ est complètement différent même si le résultat n'est pas forcément différent. C'est un peu comme adopter une contrainte, quand tu as adopté une commande, il n'y a aucune raison de la faire mal. Les « Poulpe » d'Hervé et Jacques sont du Hervé et du Jacques. Et toutes les commandes ne sont pas liées à des ateliers ou des lectures : Strasbourg, Rennes, Paris VII, ce sont strictement des commandes d'écriture.

CS – Et ce que tu as écrit sur les Papous se situe où ?

PF – Ça ressemble plus à des exercices oulipiens ou à des choses qu'on fait pour les lectures. Ce sont des lectures. C'est intermédiaire. C'est une commande, mais tellement dans la connivence.

D'une façon générale, les commandes sont rarement étonnantes. La personne qui commande sait à qui elle le demande et pourquoi elle le demande à lui. Il y a quelques exceptions : demander à Roubaud de traduire une partie de la Bible, est une commande étonnante, mais c'est très rare.

CS – Penses-tu que les lectures ont poussé à la création de certaines formes ?

PF - Le baobab est né pour les lectures, il n'existerait pas autrement. Les autoportraits, c'est un acte individuel d'Hervé Le Tellier pour des lectures, dont tout le monde a fait son jeu et son profit. Les animaux-valises sont vieux comme Hérode, et ont resurgi dans nos lectures parce qu'on attrape quelque chose qui passe et qu'on l'explore dans tous les sens. Ce sont les épidémies oulipiennes.

CS – Il y a également une piste apparue au colloque, c'est ce rapport au caractère éphémère de l'écriture.

PF – Je ne sais pas ce qu' « éphémère » signifie. Quand on voit qu'un roman, tiré à deux mille exemplaires, vendu à trois cents, peut être pilonné six mois après sa sortie, on ne peut pas dire qu'il soit coulé dans le béton de l'éternité. L'éphémère est devenu la marque des publications en général. Un livre qui n'a pas de presse dans les deux semaines qui suivent sa sortie est condamné. L'ensemble de l'édition est éphémère.

Il y a peut-être une prise de conscience, ou d'inconscience : on écrit du texte et on le donne. Cela rejoint l'idée qu'on connaît quelquefois l'Oulipo plus par les oreilles que par les yeux. On entend quelque chose, on le retrouve plus tard, sans avoir à passer par la supposée pérennité du livre. Je ne sais pas si c'est triste ou joyeux.

De toute façon tout ce qu'on propose ne mérite pas tout de suite l'éternité, on peut patienter et s'accorder le bénéfice de l'éphémère pour quelques siècles.

L. 5. Entretien avec Jacques Jouet

**Dans l'avion Paris-Philadelphie, 5 octobre 2011**

*J'aurais pu interviewer Jacques Jouet à Bourges, ou bien à Pirou mais je n'ai réussi à l'attraper que dans la carlingue de l'avion qui nous emmenait au colloque de Buffalo Oulipo@50. Jacques Jouet est l'un des oulipiens les plus actifs aussi bien pour les ateliers que pour les lectures. C'est aussi un des plus productifs éditorialement parlant. J'ai eu la chance de suivre des ateliers avec lui, d'en co-animer ainsi que de le recevoir dans mes classes.*

CS - J'ai l'impression que tu écris quasiment toujours pendant les ateliers ?

JJ - Toujours. Toujours, cela me permet d'écrire le poème du jour... Quand je suis en atelier, je fais souvent des poèmes du jour.

CS – Oui mais comment fais-tu pour les procédures spéciales ?

JJ - Ce n'est pas grave car toutes les procédures antérieures du poème du jour sont réutilisables dans le poème du jour. C'est tout bénéfique. Ça peut être un poème de métro, une petite boîte.

CS - Il va sans dire que, pour toi, les textes écrits en atelier ou sur commande ont la même valeur que les autres textes.

JJ - Cela va sans dire mais ça va mieux en le disant.

CS - Dans quelle mesure les textes en atelier peuvent-ils influencer ton écriture ? Comme des lectures pourraient influencer ton écriture ? Par système de rebond aussi.

JJ - Non. Je cherche des situations... Ça ne se pose pas comme ça, on est vraiment dans l'exercice et il peut y avoir des choses très bien. Et je ne le cherche pas. Il peut y avoir des idées de contraintes, ça oui. C'est assez rare mais ça peut arriver.

CS - Qui surgissent de textes entendus ?

JJ - Oui, quelqu'un qui détourne un peu la contrainte et en crée une nouvelle. L'exemple est ce que les mômes ont fait avec l'acrostiche<sup>318</sup>. Ils ont fait un petit livre... Ils ont développé leur idée, sont allés beaucoup plus loin. C'est très exceptionnel. Il y avait eu la contrainte de Delmas autrefois. C'est un stagiaire, M. Delmas, qui l'avait inventée.

Sinon, je ne pense pas du tout à ça. Je peux être surpris par ça mais ce n'est pas du tout une recherche. Il y a un peu de déontologie aussi à savoir qu'on ne pique pas un texte.

CS - Y a-t-il des gens que tu as rencontrés en atelier et avec qui tu as continué des échanges et écrit des choses ?

---

<sup>318</sup> Il s'agit de l'acrostiche brivadois, mis au point par la classe de 6e C du collège La Fayette de Brioude, sous la férule de Mme Ouardia Touahri voir le site de l'Oulipo : <http://www.ouliipo.net/contraintes/docs/acrostiche-brivadois> et notre travail p. 105.

JJ - Ça ne s'est pas tellement fait, ça. Si, il y a Robert<sup>319</sup>. Je l'ai rencontré en atelier, Robert. Là aussi, c'est très exceptionnel. Ça fait partie de ces stagiaires très inventifs, il n'y en a pas des kilomètres.

CS - Je voyais aussi les ateliers comme une espèce d'extension du domaine de réflexion de l'Oulipo ?

JJ - Bien sûr.

CS - Pour Hervé Le Tellier, les textes produits sont des gammes. C'est rare qu'il les intègre dans son œuvre.

JJ - Moi comme j'ai le déversoir du poème du jour, ça va tout seul. Plutôt que de repasser une heure à faire le poème du jour, je le fais en atelier, je le fais en pensant poème du jour aussi. C'est rigolo.

Quand je suis sur un projet, ça m'arrive de dire : « Tiens, je vais travailler sur mon projet pendant l'atelier ». Je le dis aux stagiaires : « En ce moment je travaille sur tel personnage. » J'intègre mon exercice à ce projet. À ce moment-là le texte n'est pas abouti. Par exemple. Il y a un texte dans mon Poulpe<sup>320</sup> qui sort, il y a un poème beau présent sur le prénom Claire, le nom de mon personnage. Si ça marche, je le mettrai dans le roman<sup>321</sup>. Mais ça je l'explique aux stagiaires.

CS - Est-ce que ce sont des exercices dans une répétition ou est-ce que ça peut être des exercices qui sont dans une exploration ?

JJ - Tu veux dire formelle ou de sujet ?

CS - Je pensais plutôt à formelle mais ça peut être de sujet aussi.

JJ - Oui ça m'est arrivé souvent, en écrivant un roman ou une pièce de théâtre. Je fais cet exercice pour creuser mon affaire.

C'est le moyen de faire deux choses en même temps, de rentabiliser le temps de travail. Il y a des pages entières de *Bodo* qui viennent d'atelier, en tout cas que j'ai démarrées en atelier.

CS - Quelle était la consigne alors ?

JJ - Ça peut être un dialogue entre deux personnages... Ça m'est arrivé de faire des « À supposer » en atelier parce que j'avais des commandes, qu'il fallait que je fournisse et que je faisais en atelier. Le texte va être quasiment abouti. Il peut y avoir de l'exploration mais aussi de l'exécution.

Ça m'arrive souvent, à Bourges par exemple de tester de nouvelles contraintes. Souvent j'ai l'idée sur place. J'aime bien. Il y a un moment d'excitation intellectuelle qui est très bien pour l'invention. C'est pour ça que je prépare très peu les ateliers.

CS - Hervé Le Tellier parle de l'écart qu'il peut y avoir entre l'écrivain qui maîtrise la contrainte et le stagiaire qui la découvre et du manque d'interaction consécutif. Mais toi, dans

---

<sup>319</sup> Robert Rappilly, poète, fondateur de l'association lilloise oulipophile Zazie Mode d'Emploi et du festival Pirouésie.

<sup>320</sup> *Cris de mes chats le dimanche*, Paris : La Baleine, collection Le Poulpe, 2011.

<sup>321</sup> Le poème y figure effectivement p. 100. Cf. B. 3. 2. Exécuter p. 61.

ce cas-là, tu pars ex-aequo. Je me disais alors que dans ton approche de la contrainte, ce que tu entends des autres pouvait faire évoluer ta façon d'envisager la contrainte.

JJ - Dans cette situation-là, c'est excitant. Ce sont les premiers textes produits sur cette contrainte. Par exemple à Pirou, en rentrant de la plage, je cherchais quelque chose de différent, je leur ai proposé de prendre un personnage, de faire un poème à amorce avec personnage. Je ne l'avais jamais fait. On était tous au même niveau effectivement de démarrage. Brigitte en particulier a fait deux trucs extraordinaires. Là, c'est le bonheur.

Tu inventes une nouvelle procédure. Les gens aiment bien aussi : « Ça, je ne l'avais jamais fait » se disent-ils. Sur Mallarmé, il y a aussi plein de choses que je n'avais jamais faites. C'est indispensable pour ne pas m'emmerder. C'est pour ça qu'à Bourges j'aime bien prendre ceux qui reviennent. On s'est fait accuser d'être la secte.

Dans la classe de Myriam<sup>322</sup>, on avait décidé de faire un opéra, à partir de là, la situation est neuve, il faut inventer des manières de faire, faire un scénario. On a fait un très beau moment de scénario, c'est extraordinaire, avec distribution des rôles. Ce sont des volontaires, ce n'est pas une classe. C'est un atelier artistique.

Et puis, décider de faire cinq jours sur Mallarmé, à Bourges cette année, c'est pareil.

C'est lié beaucoup à la lecture. Je crois que l'atelier est fait pour décourager les gens d'écrire, profondément. Par contre, ça doit les encourager à lire.

CS - Ce que tu as fait sur Mallarmé, est-ce que ça va prendre place quelque part dans ton œuvre ?

JJ - Pas directement. Hugo, Mallarmé ce sont des projets poétiques très puissants, très pensés, ce qui m'intéresse c'est que ça permet de les étudier collectivement, du point de vue de l'exécution, ce qu'on ne fait jamais, à la fois par la lecture active et par la tentative de faire pareil. Il y a un repère qui est plus clair. Les gens renvoient plein de choses aussi.

C'est très égoïste tout ça. L'atelier ne peut marcher que si on y trouve vraiment son compte. Comme toute situation pédagogique.

Il y a des poèmes de l'*Histoire poèmes* que j'ai faits en atelier.

CS - Celui de Pirou dans la lande pirouaise, par exemple ?

JJ - Les sextines aussi. En tout cas dans les quatre ans où j'écrivais l'*Histoire poèmes*, je me préparais même un sujet. Par exemple, il y a longtemps que je voulais faire une sextine sur, disons, la bataille de Marignan, eh bien, je me décide à la faire en atelier. Je l'explique aux gens, je profite de l'atelier pour le faire. Ce qui n'est pas inintéressant non plus, ça donne un réel enjeu.

CS – Pour toi, il y a l'écriture en direct en atelier, l'écriture en direct en festival. Est-ce que tu as écrit des choses que tu pensais écrire de toute façon ? ou bien est-ce que tu as écrit des choses spécialement liées à la commande ?

JJ – Oui, pour les *Mek-Ouyes*, puisque chacun se passe dans la ville de la commande.

CS – As-tu eu d'autres expériences d'écriture en direct ?

---

<sup>322</sup> Myriam Marrache-Gouraud, collègue François Viète à Fontenay-le-Comte, Vendée

JJ – Oui, les poèmes de métro à Medellín. C'était une situation un peu différente. J'ai travaillé avec deux poètes colombiens. Donc, c'était une sorte d'atelier, avec deux poètes qui ont accepté ma procédure, c'était vachement bien. Ce n'était pas du tout des oulipiens d'esprit, ça les a passionnés. À chaque voyage, il y avait trois poèmes, puisqu'on était ensemble tout le temps. C'était le même voyage mais chacun écrivait son poème.

CS - Est-ce que ce que tu fais pour les Papous dans la tête sur France Culture peut prendre place dans ton œuvre ?

JJ - Ça peut, ce n'est pas arrivé si souvent que cela. C'est arrivé de temps en temps. Mais quand même l'origine de *La république de Mek-Onyes* c'est un air d'une aire d'autoroute. Pour moi il n'y a aucune barrière et je ne demande jamais l'autorisation. Théoriquement on vend les droits à Radio France. Je n'ai jamais eu de problème particulier.

CS - Est-ce que tu trouves que les ateliers d'écriture et les lectures publiques ont transformé l'Oulipo ?

JJ - Moi, j'ai rencontré l'Oulipo en atelier, en 78. C'est l'image que j'ai de l'Oulipo depuis le début, Royaumont en 1978. C'est la logique, la pure logique de l'affaire, que certains n'ont pas voulu entendre : Lescure, Caradec...

CS - Et pourquoi ?

JJ - Certainement parce que c'était pour les profs, parce que c'est de la pédagogie, ce n'est pas de l'art.

CS - Que leur réponds-tu ? que tu leur apprends à être lecteurs ?

JJ Oui, c'est ça.

CS - Est-ce que tu crois que ça a changé l'image du groupe ?

JJ - Oui, sans doute, la perception extérieure.

CS - Positivement, ou négativement ?

JJ - À mon avis, ça l'a changé très négativement aux yeux de plein de gens. Ceux qui ne veulent pas que l'exercice de l'art ou de la littérature soit quelque chose de sale, d'impur, de populaire, ils ont réglé leurs problèmes avec l'Oulipo : l'Oulipo n'est pas sérieux, n'est pas de l'art. Moi je trouve ça très bien. Plus c'est impur, plus ça me plaît.

CS – Hervé Le Tellier, dans *L'esthétique de l'Oulipo*, parle beaucoup de l'esthétique de la complicité, les lectures et les ateliers te semblent-ils avoir une grande part dans cette esthétique de la complicité ?

JJ - Oui, énorme. J'ai terminé une postface d'un roman oulipien en disant que je cherchais un lecteur aussi formaliste que moi. Pour moi le formalisme est une valeur, je suis entièrement formaliste. Le mot formaliste est une injure, depuis Staline. C'est une injure stalinienne. Dès que Staline a décrété que l'écrivain était un ingénieur des âmes, le formalisme a été pourchassé, pourchassé avec violence. C'était comme ça, c'était la formule, les écrivains n'avaient pas le droit d'être formalistes. Le mot existait sous la plume des linguistes russes des années 20, des

formalistes russes, puis après c'est devenu une injure. En effet 99 % des gens qui m'accusent de formalisme, quand je leur dis que c'est une injure stalinienne, ils ne sont pas très contents. Mais c'est historiquement incontestable. La cantate anti-formaliste de Chostakovitch est extraordinaire, une pièce pour voix, pour s'amuser avec ses copains et dire ce qu'il ne pouvait pas dire en public. Il y a une voix pour Staline, une voix pour Jdanov. Ils argumentent sur l'anti-formalisme. C'est Olivier <Salon> qui m'a fait connaître cela.

CS - Tu cherches un lecteur formaliste, tu as l'impression que les ateliers et les lectures créent petit à petit ce lecteur ?

JJ - Oui, et la lecture des livres. Il y a une condition, c'est que le lecteur soit au courant de ce qui se passe. L'argument contraire c'est de dire que la partie du lectorat qui ne supporte pas cette idée ne lira pas ses livres. Je m'en fous.

CS - Il y a une crainte de l'ésotérisme alors que normalement les ateliers et les lectures doivent faire le mouvement inverse. Comment faire pour que la lecture soit accessible à un grand nombre et qu'elle garde une dimension oulipienne forte ?

JJ - Il n'y a pas de solution miracle. Cela dépend de chaque lecture. Globalement, il se passe plein de choses, on est nombreux, on est différents. Il y a quand même à boire et à manger pour pas mal de monde.

CS – Jacques Roubaud a dit récemment qu'il y avait très peu d'Oulipo dans les lectures de l'Oulipo, es-tu d'accord avec cela ?

JJ – Oh, il y a toujours des coups de semonce comme ça. Je crois que l'oulipien n'est jamais très loin de la contrainte. S'il est à côté, il y a des raisons, il y revient et il faut faire des écarts pour pouvoir apporter des choses. Quand j'ai écrit des poèmes de métro, personne ne pensait que c'était oulipien, il n'y avait que moi. J'étais surpris qu'on en discute. Pour moi il n'y avait aucun doute. Après, il faut théoriser un peu.

CS – À l'Oulipo, tu peux ramener plein de choses par la conscientisation et la théorisation du truc.

JJ - Pour Raymond Queneau, *Courir les rues* n'était pas oulipien, pareil pour Perec et le projet des *Lieux*, mais cela le devient, rétrospectivement. Les *Poèmes de métro*, des trucs assez rigoureux comme cela, ont transformé aussi des choses antérieures. Cela rentre aussi dans l'infra-ordinaire ; je n'aurais jamais fait les *Poèmes de métro* si je n'avais pas réfléchi sur *Courir les rues*, sur les *Lieux*, sur les poèmes de marche de Jacques Roubaud.

CS - Est-ce que, quantitativement, par le temps et l'énergie qu'ils prennent, les ateliers et les lectures peuvent avoir une influence sur le travail des oulipiens ?

JJ – Tu veux dire du temps perdu ?

CS – pas du temps perdu mais du temps passé à autre chose.

JJ – Pour moi, c'est le même travail. Cela peut être plus ou moins dur. Quand on a un public dur, on peut avoir l'impression de ramer, quand on tombe avec des gens qui n'ont pas envie.

CS - Est-ce que tu trouves que les ateliers et les lectures participent du travail de penser/classer les contraintes ?

JJ - Oui, ça peut aider. Quand on fait un programme d'atelier, on fait une suite d'ateliers, et forcément on réfléchit à une progression ou juste à changer de terrain. On pense forcément en terme de famille d'exercices. C'est pourquoi aussi je prépare très peu, parce que, selon la manière dont un groupe va faire une terine, l'exercice suivant ne sera pas forcément le même.

CS - Te sens-tu pataphysicien ?

JJ - Pas du tout. Je n'ai rien compris à la pataphysique. À chaque fois que j'ai interrogé les aînés, personne n'a voulu me répondre.

CS - As-tu l'impression que l'Oulipo garde une dimension mystérieuse ?

JJ - D'aucuns aimeraient bien. Jacques Roubaud a même écrit un texte sur le secret. C'est un texte secret. Cela me laisse totalement froid personnellement. Il théorise à partir de la tradition du secret au Japon, le théâtre No, la transmission de père en fils. C'est le paradoxe roubaldien à la fois sur les lumières et le secret. Il faut lire le très beau texte de Roubaud sur « l'Oulipo et les lumières », c'est un des textes les plus éclairants sur l'Oulipo.

Sur la question du formalisme, ce n'est pas un scoop, si la forme est la corde la plus tendue du sens, ce qui est ma conviction, il faut que la lecture en tienne compte, il faut que le lecteur en tienne compte. Ça ne se fait pas implicitement. Ce n'est pas subliminal, ça peut le devenir au bout d'un moment.

CS - Les lectures ont-elles une influence sur l'oralité ?

JJ - Tout écrivain a une dimension orale.

CS - Je ne te sens pas très influencé par les lectures ?

JJ - Si, forcément. L'année dernière, j'ai été invité avec deux slammeurs. C'était à la fois une discussion et il fallait que j'explique des choses sur le sens. Dans cette situation, je n'ai dit que des choses que je savais par cœur. J'ai fait une conférence sur le sens, sans papier, puis j'ai lu, plutôt dit, des textes de moi que je sais par cœur, mon capital. Je ne pouvais faire autrement sinon je me plantais. J'allais sur leur terrain mais je ne faisais pas la même chose qu'eux. C'était excitant.

L. 6. Entretien avec Hervé Le Tellier

**Restaurant japonais, Bourges, 12 juillet 2011**

*Notre discussion a commencé sur un exemple d'atelier mené par Hervé Le Tellier et a alterné moments drolatiques et sérieux.*

HLT – Je vais partir d'un exemple. Dans *Art*, la pièce de Yasmina Reza, il y a un monologue, le monologue du personnage d'Arditi, qui joue un des amis du possesseur du tableau. Ce monologue raconte une situation, simplement assez facilement résumable, la réalisation d'un carton d'invitation, qui pose des problèmes importants d'ordre familial. « Alors là, problème » (ça commence comme ça), et Arditi commence à débiter très vite un texte mêlant incises et conversation. Or à l'origine de bien des drames, il y a un « problème ». J'ai donc pris le principe que Rodrigue arrivait sur scène et disait à Chimène : « Alors là, problème ». Il essaie d'expliquer à Chimène en quatre minutes tout l'action : 1. il a tué son père, 2. il ne l'a pas fait exprès, c'est un simple accident 3. il a tué les Maures. Le tout très très rapidement. Ça marche assez bien.

CS - Donc tu l'as fait puis tu l'as fait faire en atelier.

HLT - Je l'ai fait faire une fois en atelier, avec des élèves comédiens en Belgique. Je montrais le monologue chez Reza (présent sur Youtube), et puis je lisais – très vite – le monologue équivalent que j'avais écrit sur *Le Cid*. Puis, ils écrivaient un monologue équivalent, en choisissant une pièce qu'ils connaissaient mais « alors là problème », le problème de la diction. Par ailleurs, ce qui est littérairement intéressant dans le monologue de Réza, et très drôle, c'est qu'Arditi va très très vite et n'arrête pas de digresser. Et il restitue des pensées intérieures, des discussions, des dialogues téléphoniques. Il y a beaucoup de personnages dans le monologue.

CS – C'est un peu du Caubère raccourci, du Caubère intense.

HLT – Oui, un peu Caubère...

CS - Tu vas le réutiliser en atelier ou dans ton écriture ?

HLT – Non, ça sent le pastiche, on sent l'imitation, ça n'empêche pas la chose d'être très drôle mais c'est difficile pour l'écriture. Quand quelque chose est très réussi et dans un mode donné, s'en inspirer est une resucée.

Pourtant, je n'en sais encore rien. Si on le transforme en une sorte de « forme fixe », ça devient intéressant, surtout si on en fait dix, quinze. Par exemple, je dois faire des « Jocondes<sup>323</sup> », un troisième volume de Joconde avec les anciens textes et une quinzaine de nouveaux textes. La « joconde » étant souvent un pastiche, je peux faire le point de vue du « monologue d'Arditi », où la Joconde arriverait en disant « Et alors là, problème » et c'est la Joconde qui alors explique un « problème ». Comme ces nouvelles Joconde sont destinées au théâtre, et que la

---

<sup>323</sup> Les réécritures d'Hervé Le Tellier ont connu en effet trois éditions : *Joconde jusqu'à cent* (1998), *Joconde sur votre indulgence* (2002) et la dernière édition qui regroupe les deux premiers livres et quelques inédits : *Joconde jusqu'à cent et plus si affinités* (2012).

forme est très énergique, on peut beaucoup s’amuser, même si les spectateurs n’ont pas tous la référence originelle en tête.

CS - Une autre dimension m’intéresse dans les ateliers : l’échange avec les stagiaires.

HLT - Ce qui me semble important dans les échanges, c’est ce qu’on trouve toujours dans sa propre élaboration. Les stagiaires eux-mêmes tirent assez peu des animateurs. Il me semble qu’on ne tire que de sa propre expérience. L’animateur arrive avec un sac de contraintes « validées », mais c’est le travail de « filtrage » du stagiaire qui lui apportera des choses. C’est la manière dont on retravaille sur l’idée d’un autre qui fait naître un projet. Par ailleurs, les textes que l’on produit sur place ne peuvent que rarement « servir », ils servent de point de départ à quelque chose que de toute façon on va devoir retravailler. Et encore, pas toujours. Quelquefois, tout est destiné à la poubelle.

Dans *Zindien*, il y a au moins deux textes qui viennent d’ateliers, dont la terine petite fourmi qui vient d’un atelier en Turquie.

Dieu ne t’a pas donné la parole, karınca  
Ta procession s’allonge et bouge en sessislik  
Et tu meurs, écrasée, sans même un piemanlik

Pourquoi ne pouvons-nous vivre sans piemanlik ?  
Pourquoi ne te ressemblons-nous pas, karınca ?  
De quoi son faits nos mots s’ils tuent le sessislik ?

Ton sac est refermé, tu pars en sessislik  
Je vais sur le balcon, mon cœur est piemanlik  
Tu traverses la rue, petite karınca.

Fourmi : *karınca*  
silence : *sessislik*  
regrets : *piemanlik*

CS – Y a-t-il eu des interactions qui t’ont fait bouger ? Des pistes dans lesquelles allaient les stagiaires qui t’auraient ouvert des voies.

HLT – Je ne sais pas. Quand j’ai écrit les « Jocondes » (c’est un bon exemple parce que ce sont des textes courts) j’avais déjà exploré, pris des notes, des idées et donc les idées qui venaient spontanément, en atelier, je les avais déjà eues et j’utilisais parfois le temps de l’atelier pour les formaliser. Il y a un autre problème, celui de la restitution : les stagiaires ont bien moins de temps que moi pour produire un texte qui s’approche du « modèle ». Je fais bien souvent « mieux », puisque sur une « Joconde » je peux y passer un après-midi complet. Un stage est assez injuste, à cause du temps limité de 30 à 45 minutes pour produire quelque chose. Donc il est assez rare, sauf sur des formes très courtes, que j’avance en atelier.

Contre-exemple : les haïkus<sup>324</sup>, qui sont des formes extrêmement courtes. J’ai eu l’idée en atelier de faire travailler les gens sur ce qu’ils avaient dans leurs poches. Et ça a débouché dans mon travail sur des haïkus créés à partir d’objets ramassés par terre. Pour autant, il y a une dimension supplémentaire dans le haïku de détritius, qui est le côté magnification de la ville,

qui a une dimension citoyenne, plus globale. Et puis, j'en fais 40. Or, il y a derrière l'accumulation quelque chose de touchant, de distancié, qu'il ne peut pas y avoir derrière le haïku d'objet isolé.

CS – L'atelier a quand même été un stimulant ?

HLT – Oui. Et il y a même un haïku, « le briquet », que j'ai replacé dans le livre, à peine réécrit, que j'avais écrit à Princeton dans le temps d'un atelier. « Briquet de plastique ... » C'est après quelques haïkus dont on est « content » qu'on se dit : « Allez, je vais faire une vraie série. » La bouteille d'Évian et le briquet sont nés en atelier, et ces deux-là m'ont donné envie de continuer. J'en ai construit neuf pour la galerie Aboucaya, avec une étiquette et un collage. Je les avais exposés chez moi au mur. Et Marianne Thery, de Textuel, les y lisant, m'a dit « Ah, c'est bien. Je le ferais bien en livre, mais il en faudrait plus parce que neuf, c'est trop peu. » C'est ainsi que j'en ai réalisé quarante, c'est le nombre minimal mais aussi je crois, optimal ; plus, je trouverais cela sans intérêt.

CS – Y a-t-il des stagiaires avec qui tu as gardé des échanges littéraires, créatifs ?

HLT – Non, mais j'avoue avec honte que j'ai assez peu d'échanges « créatifs » de manière générale, et même avec les oulipiens. On se retrouve aux réunions de l'Oulipo où on échange de l'information, des problématiques, des débuts de réalisation d'œuvres, mais on n'a pas d'échanges ; on travaille dans son coin et on confronte en réunion. Cela me convient, j'ai l'esprit de l'escalier. J'échange plutôt avec des gens qui ne sont hors du livre ou de la littérature. Je montre systématiquement mes textes à un copain qui est vidéaste, qui n'est pas dans mon univers du tout.

CS – L'ouvroir étant un atelier de travail pour moi, je voyais peut-être les ateliers comme des prolongements ?

HLT - Non, c'est un groupe de travail. On ne travaille collectivement que lors de commandes ou de projets. La réalité est que chaque oulipien travaille très individuellement. Je découvre les bouquins de chacun quand ils sont publiés, et j'en sais finalement assez peu avant. Il y a très peu de travail vraiment collectif. L'atelier joue son rôle individuel de gymnastique. Ici, à Bourges, je n'écris pas parce qu'on est trop nombreux. Je ne le fais que quand on est dix ou moins et que ça n'alourdit pas le groupe. La formule de Raymond Queneau est juste « C'est en écrivant qu'on devient écrivain ». Il ne faut pas considérer l'atelier comme un moment de création, on fait nos gammes. On n'expérimente pas tant qu'on voudrait.

CS – Ce n'est pas un moment d'expérimentation ?

HLT – Disons que c'est un moment d'expérimentation par rapport à une pratique collective, mais pas un moment d'expérimentation littéraire. Ainsi, on fait basculer des contraintes d'un format d'œuvre à un format d'atelier. Un exemple : les « autoportraits, » c'est un format d'œuvre « canonique », à partir de la nouvelle de Paul Fournel, qu'il a peut-être mis une semaine à écrire, voire plus. Pour réaliser un autoportrait<sup>325</sup>, cela me prend au moins deux à trois heures. voire un peu plus si je ne trouve pas les idées fortes. Alors, j'ai réécrit un

---

<sup>324</sup> *L'herbier des villes: choses sauvées du néant*, Paris: Textuel, 2010.

« autoportrait » pour atelier, qui ne prend que 45'. Sa distance est limitée. C'est un concept dont je ne connais pas d'autre exemple : le texte littéraire créé pour l'atelier, le texte-souche sans souche, créé uniquement pour servir de base à un travail formel.

La textée relève aussi de cette catégorie-là. Elle a été créée comme un principe mais il faut avouer qu'en fait elle ne sert qu'en atelier. Elle ne donne pas naissance à des œuvres, elle ne peut pas (a priori), c'est tellement long et complexe de réaliser une textisation... Ce que l'on expérimente, ce sont des contraintes d'ateliers, exemple textée–textisation–textée–textisation : tu reçois « l'homme est un loup pour l'homme », tu le textises et la personne suivante le reçoit et ne sait pas que c'est « l'homme est un loup pour l'homme ».

CS – Paul Fournel n'écrit pas en atelier, il se met dans une démarche de réception.

HLT – Je peux comprendre, car les deux sont possibles. Dans un atelier prochain, en Belgique, ils seront huit, professionnels du théâtre, et je ne pense pas écrire. Les stagiaires auront une attente critique plus forte. Car quand tu travailles avec l'atelier, cela peut être crispant : nous abordons l'exercice avec une connaissance absolue de la forme ; c'est un peu pervers, on peut être très « au-dessus » de l'atelier car on a beaucoup pratiqué une contrainte, voire on peut refaire, pour l'améliorer, un texte antérieur réalisé en atelier mais non satisfaisant. Dans ce cas, il vaut mieux être à l'écoute des autres que d'être dans la boucle. En revanche, il peut être intéressant, voire décisif, de participer quand on est dans un système interactif, quand on peut rattraper les coups, remettre droit des choses qui partent un peu dans tous les sens.

CS – Est-ce que tu penses que les ateliers et les lectures participent de l'esthétique de la complicité ?

HLT – Oui, puisqu'on fait partager un goût pour la contrainte. On prouve le mouvement en marchant. Mais cela participe autant à l'esthétique de la complicité qu'au partage. Cela s'entend quand il faut valider le texte : on écoute non seulement le texte créé mais la contrainte. Quand on fait des lipogrammes, tout le monde valide, est admiratif des solutions de contournement. Là, il y a une esthétique de la complicité, un plaisir partagé lié à l'écoute.

CS – Est-ce que tu trouves que les ateliers et les lectures participent du travail de penser/classer les contraintes ?

HLT – Oui. Par exemple, la pratique de l'atelier (mais je m'en doutais un peu), m'a suggéré la classification « culturelle » que je fais dans *L'esthétique de l'Oulipo*. C'est l'évidence, mais on travaille forcément mal sur une fable de la Fontaine si les stagiaires ne la connaissent pas. Le plaisir essentiel de la référence disparaît, et une partie du jeu n'existe pas.

Quelquefois aussi, la contrainte rentre en opposition avec le désir des participants. Je vais prendre l'exemple d'ateliers en prison. Les détenus avaient choisi de travailler sur les objets ramassés par terre. C'était une idée forte de se dire « la prison nous appartient, on peut se réapproprier des objets qui nous appartiennent en quelque sorte, ils ont été abandonnés ». Ça, c'est le contexte. On me demandait officiellement de reproduire ce que j'ai déjà fait auparavant. Je réponds, D'accord, on fera des haïkus. Mais, problème, comme dirait l'autre. Le

---

<sup>325</sup> *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris : Fayard, 2010.

haïku est fort court. Et le désir d'expression du prisonnier très supérieur à sa distance. Quand ils récupèrent un objet, ils ne veulent plus faire un haïku, et c'est douloureux de se limiter au haïku, c'est le deuil d'une fiction possible, d'un travail élaboratif possible. En même temps, être capable de se limiter au haïku, c'est un triomphe dont certains étaient très contents. Quand tu fais un haïku, tu t'en souviens indéfiniment. Quand tu écris une fiction, tu ne te souviens pas de tes phrases, de la dimension littéraire et poétique. Il y a une opposition entre le désir et la contrainte. Je leur ai dit : « Je ne suis pas là pour vous contraindre à faire des haïkus, faisons les deux. On va écrire une histoire et simultanément on va aussi écrire ce haïku pour que vous puissiez l'accrocher avec l'objet, pour que ça reste un objet mémoriel ». La libération fictive, fictionnelle, disons, de la prose entre en contradiction avec la création d'un objet littéraire. S'ils parviennent à écrire trois ou quatre haïkus, ce seront des objets maîtrisés qui les émanciperont plus que la prose. L'atelier m'a permis de comprendre que les gens attendent parfois de la contrainte autre chose. Si les contraintes résistent, traversent les siècles, c'est parce qu'elles ont en elles une puissance formelle.

L'atelier en prison serait un sujet en soi. Le discours sur la contrainte et la liberté y est encore plus fort. Je me souviens d'une morale élémentaire écrite par un détenu à Cherbourg.

lumière éteinte	maton bavard	gaz lacrymogène
	nuit blanche	
réveil difficile	pain rassis	café tiède
	déjeuner petit	
fonte soulevée	fonte posée	sueur prégnante
	douche cassée	

C'est le moment  
de la promenade  
je sors  
un oiseau  
dans le ciel  
il le traverse  
c'est fini

lumière éteinte	maton bavard	gaz lacrymogène
	nuit blanche	

Le détenu l'a écrite d'un jet unique, sans rature, et je m'en souviens encore (peut-être ai-je un peu transformé la prose) ! Il a réalisé une cellule de mots avec la morale élémentaire. Dans ces instants-là, tu te dis que tu as été socialement utile, humainement aussi. L'atelier en prison, c'est cela, apporter de l'extérieur, de l'humain et de la liberté, et la contrainte est la façon la plus puissante d'apporter de la liberté. Sinon, l'écriture, ce n'est parfois qu'une flaque d'eau. Et ce que tu veux, en prison, c'est un jet d'eau.

L. 7. Entretien avec Ian Monk

**Chez lui, à Lille Fives, le 3 février 2012**

*Ian Monk habite à Lille et j'ai eu le plaisir de le recevoir pendant deux ans pour un atelier artistique au sein de mon lycée. L'entretien a été très intéressant, révélant un fort contraste entre ateliers et lectures.*

CS – Les ateliers et les lectures ont-ils une influence sur ton écriture ?

IM – Les lectures, si. Les ateliers, non. C'est plutôt le contraire. En atelier, j'aime partager les idées que j'ai eues en écrivant moi-même. Et j'étais même frappé il y a quatre ou cinq ans à Bourges, pendant un atelier de poésie de trois jours, toutes mes propositions d'écriture venaient des idées que j'avais pratiquées. Ce ne sont pas tellement des idées qui me viennent en atelier et que je recycle dans mes propres écrits. C'est le contraire. De temps en temps j'ai une idée pour une nouvelle façon de faire et si je la trouve intéressante à pratiquer en atelier, je la propose.

Par exemple, la morale élémentaire perpétuelle ou les *N/S\** que j'ai faits avec Frédéric Forte, pour le côté texte collectif. Ou bien aussi la quinine à démarreur, que je fais souvent avec cinq démarreurs.

CS – Y a-t-il des déviations de la forme qui sont apparues avec des stagiaires ?

IM – Pas vraiment. Avec les quénines à démarreurs, oui, avec des propositions de démarreurs. Mais je ne pense pas en avoir réutilisé.

CS – Toi, tu écris souvent en atelier.

IM – Toujours, sauf quand je ne peux pas, pour des questions d'organisation ou de discipline. J'écris toujours sinon je m'emmerde.

CS – Et que deviennent ces textes ?

IM – Je mets systématiquement à la poubelle à la fin de l'atelier. Il y a des trucs aussi que j'ai écrits qui n'étaient pas mal mais je les ai perdus.

CS – Quel est le sens de cette écriture ?

IM – C'est de me mettre au même niveau que les autres. Par exemple, j'anime un atelier à l'École de la deuxième chance à Roubaix, et là, en général j'écris, neuf fois sur dix. Et j'exige que le formateur écrive aussi pour qu'il y ait un sentiment de partage.

CS – Certains écrivains ont peur d'écraser.

IM – Tu n'es pas sûr d'écrire mieux qu'eux.

CS – Oui, mais eux peuvent le croire.

IM – Il faut l'expliquer. Je dis qu'on se met tous au même niveau, que je ne vais pas écrire mieux que les autres, ni le prof. Il faut que le prof soit un peu complice dans cela. Je me souviens d'un atelier dans ton lycée avec un professeur qui a refusé d'écrire parce qu'elle était

intimidée, ne voulait pas se mettre en danger. C'est là qu'on fait la différence entre un vrai atelier d'écriture et un cours de français. Et à Bourges, je lis aussi avec mes stagiaires. Ici aussi, avec l'École de la deuxième chance, on fera une restitution au Café Morel et je lirai avec le groupe. Pour moi, ça fait partie d'un esprit de groupe, collectif. Même si je ne garde pas ce que j'ai écrit.

CS – Ces textes ont-ils quelque chose à voir avec la construction de l'œuvre ?

IM – Rien à voir.

CS – Hervé Le Tellier utilise pour en parler l'image des gammes, Paul Fournel celle des exercices d'atelier des peintres ?

IM – Quand on a une habitude d'écrire, c'est en effet facile de pondre un texte.

CS – Ce n'est pas non plus l'exploration d'une piste ?

IM – Je ne crois pas.

CS – Fais-tu des « gammes » hors des ateliers ?

IM – J'ai toujours essayé d'écrire tous les jours, et cela depuis l'âge de 16-17 ans et je dirais que 90 % de ce que j'ai écrit a fini dans la poubelle ou dans des archives à la cave. Ce qu'on peut lire de moi, c'est vraiment la partie émergée de l'iceberg. Je pense qu'un écrivain comme un pianiste, comme un peintre a besoin de travailler tous les jours, régulièrement.

CS – Y a-t-il eu des échanges poursuivis avec les stagiaires, et qui auraient pu même déboucher sur une écriture commune ?

IM – Oui, j'ai écrit avec un stagiaire de Bourges. Mais surtout j'ai l'impression que l'atelier change des vies, qu'il montre à des gens qu'ils peuvent faire quelque chose. C'est surtout un travail social, plus qu'artistique. Le travail à Bourges est très différent. Là, j'expérimente avec eux ce sur quoi je suis en train de travailler : les haïkus imbriqués, il y a deux ans, les sonnets en marchant il y a trois ans.

CS – Y a-t-il eu des retours qui t'ont fait changer d'avis sur une forme ?

IM – Non. En général, je pratique des formes assez simples. Par contre j'ai peu pratiqué la quenoume en atelier car c'est une forme assez compliquée. Il y a trois ans, à Bourges, on a écrit des sonnets hachés en marchant dans la ville. Chacun devait écrire l'équivalent de quatorze sonnets, mais constitués de poèmes qui n'étaient pas forcément des sonnets, c'est-à-dire qu'ils pouvaient enchaîner un poème de sept vers, puis un autre de huit mais en respectant le schéma de rimes d'un sonnet (dans mon exemple, le huitième vers du deuxième poème, quinzième vers en tout ne rime encore avec rien). Les alexandrins étaient à l'oreille. On marche, on se vide l'esprit, et puis on s'assoit et on compose. Ce n'est donc pas du tout comme un poème de métro ou un poème de marche.

CS – Est-ce que tu peux m'expliquer un peu plus ton travail avec le stagiaire de Bourges ?

IM – On ne sait pas encore si ce sera publié. On a continué ce qu'on avait commencé à Bourges. Ce sont des haïkus imbriqués. Tu écris un premier poème de 5-7-5. Tu peux

considérer le premier vers de ce poème comme le dernier vers d'un haïku précédent, le dernier vers du premier haïku comme le premier vers d'un nouveau haïku.

Puis tout le monde prend un haïku chez quelqu'un d'autre et recommence une série. Ce qui fait que cela peut partir en trois dimensions. L'idée était de le publier sur le web, mais Frédéric Terrier<sup>326</sup> fait tant de choses... J'ai écrit tout un livre comme cela et j'attends de trouver une solution pour mettre cela sur le web car cela n'a aucun sens sur papier. On pourrait même imaginer un truc où les gens pourraient rajouter des vers de manière infinie.

Et moi, je le fais en français et en anglais, qui s'entrecroisent. Je ne sais pas encore si les textes écrits en collaboration figureront dans l'édition, l'écriture est quand même un peu différente.

CS – Et les lectures alors ?

IM – Elles ont une énorme influence sur mon écriture, surtout en français. D'ailleurs quand je parle de mon écriture, je parle de mon écriture en français. Quand j'ai été coopté à l'Oulipo, je n'écrivais pas encore en français. J'ai hésité pendant un an à participer aux lectures de Jussieu à l'époque. Et si je voulais participer pleinement aux activités du groupe, il fallait écrire en français. J'ai commencé à écrire en français pour pouvoir lire aux Jeudis.

CS – Tu continues à écrire en parallèle en anglais. Est-ce qu'écrire en français a changé ton écriture en anglais ?

IM – Oui. Écrire dans une langue étrangère m'a libéré aussi dans ma propre langue. Beaucoup d'écrivains sont coincés par les idées reçues par rapport à leur culture, leur propre langue, ce qu'on peut dire ou ne pas dire. Comme tu as pu le constater, il y a peu de « barrières » dans mon écriture en français.

Quand tu commences à écrire dans ta propre langue, tu écris parce que tu as admiré untel ou untel. Tu traînes un bagage, j'ai le droit de faire ci, je n'ai pas le droit de faire ça. Je ne me compare pas à Beckett, que j'admire énormément, mais je crois qu'il s'est découvert en écrivant en français. Il est devenu un très très grand écrivain parce qu'il s'était libéré de l'influence de Joyce et compagnie. Il a trouvé sa propre voix, et même sa propre voie. Et c'est un petit peu ce qui m'est arrivé. Et quand on revient à l'anglais, on est plus libre, on a l'impression de faire ce qu'on veut.

CS – Tu as tout de suite écrit des textes courts, poétiques ?

IM – Oui.

CS – Les thèmes des lectures ont-ils aussi joué sur ton écriture ?

IM- Oui, j'essaie d'écrire des textes qui parlent du titre d'une façon ou d'une autre. Il y a un exemple : la partie de *Plouk Town* avec les étages vient d'un jeudi intitulé « Mélodies en sous-sol<sup>327</sup> ». Donc j'ai mis un personnage qui s'appelle Mélodie, en sous-sol. J'étais en Alsace. Il me restait deux, trois jours avant le jeudi. Je me suis mis dans un café, j'ai pensé sous-sol, donc immeuble. J'étais dans la partie 9 du bouquin, il y aurait donc neuf étages et, en une heure à peu près, le texte était fait. À la même époque, Hervé Le Tellier écrivait un bouquin de

---

<sup>326</sup> Responsable de l'association Les Mille Univers qui chaque année organise les Récollections de Bourges, une semaine d'ateliers d'écriture.

<sup>327</sup> Lecture du 15 janvier 2004.

nouvelles qu'il écrivait aussi à chaque fois pour un jeudi : *l'Encyclopaedia Inutilis*<sup>328</sup>. À chaque fois il écrivait une nouvelle qui parlait du titre du jeudi. C'est faire d'une pierre deux coups. Et ce texte je l'ai beaucoup relu ensuite car il a aussi été écrit dans l'esprit que ça allait marcher oralement. Tout le livre n'a pas été écrit comme cela.

CS – Est-ce que ce que tu fais avec ton groupe de rock fit aussi bouger ton écriture ?

IM – Non, je n'écris rien pour l'instant, j'avais le projet de faire quelque chose mais pour l'instant, on adapte des textes existants.

CS – Avec *La jeunesse de Mek-Ouyes* tu es passé au narratif, poussé par le testament de JJ ?

IM – J'avais déjà écrit trois romans et demi que j'avais finalement laissés tomber. C'était la tentation d'écrire et publier un roman.

CS – Et finalement tu le fais en français.

IM – La façon dont j'ai appris le français tient un rôle aussi. Je n'ai pas appris à la fac. Je me suis retrouvé en France un peu par hasard. Je me suis retrouvé à apprendre le français, comme j'aurais pu apprendre une autre langue. J'ai appris en lisant des livres avec un dictionnaire et en parlant avec des gens dans les cafés. J'ai une maîtrise de la grammaire car j'ai lu le *Bon Usage* de Grévisse mais j'ai aussi avec les discussions de café une grande connaissance du langage oral, qui est sous-exploité selon moi par les écrivains, qui écrivent toujours avec l'Académie Française. C'est précieux... et pourquoi pas ? mais il y a une richesse que moi j'essaie d'exploiter.

CS – Tu es un bon héritier de Queneau, donc.

IM – Frédéric Forte l'a bien identifié. J'adore Queneau, j'ai tout lu.

CS – On pourrait croire que les lectures renforcent cette dimension orale ?

IM – Oui. Il y a même des formes orales créées comme le baobab. Ou le *Bristols* de Frédéric Forte, par exemple, je l'ai mais ce n'est pas le truc dont tu te dis : « tiens je vais en lire un », alors que ça marche très bien en lecture-performance.

---

<sup>328</sup> *Encyclopaedia inutilis* est paru en 2002 au Castor Astral. Cette série d'Hervé le Tellier date en effet de 2000-2001, cf. B. 3. 2. Exécuter p. 61.

L. 8. Entretien avec Olivier Salon

**Pirou, 10 août 2011**

*Olivier Salon a été coopté en 2000 pour ses travaux de mathématicien. Il a révélé après sa cooptation un goût et un talent pour l'écriture et pour la scène. Il est maintenant un des oulipiens les plus actifs dans les lectures et les ateliers. L'entretien qu'il m'a accordé est révélateur de ce parcours atypique et de son talent de conteur qu'il n'était point nécessaire de relancer par des questions.*

CS – Olivier, tu connais mon sujet de recherche : l'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des oulipiens.

OS - Avant toute chose, un préambule qui ne concerne quasiment que moi. Je n'ai jamais écrit avant de rentrer à l'Oulipo. De plus, je me suis mis en période d'observation en 2000-2001. Je n'ai donc commencé à écrire très timidement qu'en 2001. C'était donc déjà pour l'Oulipo et déjà pour des commandes. Le terme « commandes » est peut-être impropre. C'est la perspective d'avoir mon texte lu devant un public qui m'a poussé à écrire mon premier texte dont je me souviens très bien.

Le premier texte c'est « Ludwig<sup>329</sup> », sur Ludwig Wittgenstein, lu en banlieue, à Marcoussis ; il y avait un monsieur qui riait très fort dans la salle, Michel Abécassis<sup>330</sup>, que je ne connaissais pas encore. Le deuxième texte date de 2002 puisque c'était pour le bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, c'était la première lecture que je faisais aux Jeudis<sup>331</sup>. Le public m'impressionnait très fort mais ce qui me faisait le plus peur, c'était d'avoir quelque chose à dire qui pût les captiver. Cette thématique Hugo m'a ramené à un poème que j'aime beaucoup, *Les djinns*, dont j'ai gardé la structure<sup>332</sup> pour mieux le détourner.

Mon écriture est donc étroitement liée à la commande oulipienne ; ce que j'appelle commande, c'est la proposition de lire des textes pour des occasions et thèmes imposés. Mon écriture n'est pas influencée, elle est entièrement dirigée par cela.

Je me suis rendu compte, depuis, que j'ai beaucoup plus de facilité à répondre à une commande, de quelque nature qu'elle soit. Parfois les sujets sont difficiles, mais j'y ai toujours répondu. Ça a été pareil pour les Papous, même si l'aventure a été de courte durée (deux années).

Si on regarde toutefois *El Capitan* et mes deux autres récits de montagne, ce ne sont pas des commandes. Cependant, pour *El Capitan*, c'est bien Jacques Jouet qui m'a poussé à coucher sur le papier cette histoire qu'il me plaisait de raconter.

Ce même Jacques Jouet tire un peu les ficelles, c'est le premier qui m'a poussé à quitter l'Éducation Nationale, c'est lui qui m'a poussé au chantier François Le Lionnais.

Au cours des lectures publiques, j'ai assez vite appris à jouer avec le public. J'ai écrit pour le public et me suis rendu compte que j'aime raconter des histoires, et que le public me fait la bonté de bien aimer les histoires que je lui raconte. Il y a eu un véritable échange qui s'est instauré ainsi.

---

<sup>329</sup> *Tangente: l'aventure mathématique* (Paris: Tangente, 1987) n°38 Hors série. cf. notre travail p. xxxx

<sup>330</sup> Le futur concepteur et metteur en scène du spectacle *Pièces détachées* au Théâtre de l'éveil.

<sup>331</sup> Cette lecture a en fait lieu le 11 janvier 2001 et s'intitule « Le jeu d'Hugo »

<sup>332</sup> Le poème est une boule de neige\* de syllabes.

J'ai tâtonné au début. J'ai écrit et lu des poèmes, des formes poétiques aussi simples que les alexandrins, les sonnets, auxquels je ne m'étais encore jamais frotté. J'avais de vagues notions mais les vraies règles de l'alexandrin classique, je les ai découvertes il y a dix ans. J'étais, non pas néophyte, mais presque néophyte. J'aimais bien la poésie, je la lisais mais sans avoir jamais ouvert un traité de versification. Mes professeurs de lettres m'ont fait découvrir des auteurs mais sans préoccupation de la métrique. C'est avec l'Oulipo que j'ai découvert les règles très précises qui constituent certainement une part de la beauté des poèmes à forme fixe. En scientifique, je jouissais de commencer à entrer dans les arcanes de la beauté. C'est agréable de comprendre les mécanismes. Il y a deux phases : la compréhension et la mise en application, c'est très différent. Nul doute qu'en tant que scientifique, professeur de mathématiques, j'ai été intéressé par le côté démonstration. Ce qui importe en mathématiques, c'est le cheminement. Enseigner en math spé, c'est apprendre à nos élèves ce cheminement. J'étais en quelque sorte prédisposé à entendre les règles de versification.

Mon premier texte, *Les jeans*, a été écouté de manière courtoise. Il était d'ailleurs mal compté. Ce premier texte n'a pas marqué le public. J'ai découvert qu'il fallait s'approprioiser l'un l'autre, en évitant deux dangers. Il ne faut pas caresser le public dans le sens du poil. Il faut aussi aller se chercher soi-même dans des zones dans lesquelles notre timidité, notre prudence naturelle nous auraient empêchés d'entrer.

Quand je pense à un livre, je pense à des lecteurs. J'écris pour un public. Mon public de prédilection est régulier, j'en ai compris l'importance. Il évolue aussi comme les rouleaux d'un océan, certains apparaissant, d'autres disparaissant, avec un gros noyau qui reste fidèle. Et il est fidèle parce que l'Oulipo lui propose des lectures depuis quinze ans. Je suis très respectueux de ce public et je lui sais gré de m'écouter ; ma vie littéraire a commencé avec lui, c'est pourquoi, je crois, nous avons une relation assez forte. Jacques Roubaud, qui adore la scène, n'a pas du tout besoin des Jeudis. Sans les Jeudis, je serais un écrivain moribond. Le public influence mon écriture. Je sais que je dois changer de forme régulièrement. Je dois me surprendre, et en même temps surprendre le public.

Ce travail est passé par plusieurs phases.

Tout d'abord la phase du conteur quand je me suis aperçu que je pouvais raconter que le public aimait bien que je racontasse. Ce travail a débouché sur *Les gens de légende*, en BO, puis en livre. Mais finalement le texte édité est juste une cristallisation, une matérialisation ponctuelle.

CS - Tous les textes du livre ont été lus à la BNF ?

OS - Non, car le livre eût été trop court. J'ai rajouté deux au moins deux contes : *Tintsoin* et *Le conte à rebours*. Mais, si je l'ai écrit, c'est parce que j'avais raconté plusieurs fois des histoires qui avaient un point commun : s'appuyer sur un personnage célèbre.

Ensuite il y a eu une deuxième phase peut-être un peu plus construite. J'ai commencé à penser à la forme que j'allais utiliser même dans une narration. En tout cas, c'est comme cela que j'analyse maintenant quelque chose qui n'a peut-être pas été aussi conscient.

La phase la plus difficile était la réflexion préalable qui pouvait me prendre dix jours. J'exerçais encore mon métier d'enseignant, mais profitais de mes moments libres comme les temps de trajet. Chaque jeudi me donnait des suées, de véritables suées, pour savoir *comment* aborder la thématique. Et plus la pression augmentait, plus la date approchait, et plus je trouvais. Y

compris la veille ou le matin-même, toujours au pied du mur en tout cas. Réfléchir dans le vide ne me donnait aucune piste. Mais sachant que je devais écrire, que je pouvais m'exprimer le lendemain, il y avait un déclic. Je ne sais pas ce qui fait que ça se dénoue. Mais ça marche. C'est la même chose aux Papous quand on travaille en studio où l'on a au maximum une demi-heure pour écrire. C'est la contrainte du couteau sous la gorge. C'est aussi la contrainte des ateliers d'écriture et elle est productive.

Pour éviter les grandes suées, et comme j'avais une meilleure connaissance de l'Oulipo, j'ai donc commencé à penser la forme en amont.

CS – Et pourquoi n'as-tu pas développé l'aspect mathématique dans ton approche de l'Oulipo ?

OS – Quand je suis arrivé à l'Oulipo, l'aspect mathématique était un peu en jachère. Jacques Roubaud n'est plus « vivant » dans les mathématiques, pour Hervé le Tellier, le temps des mathématiques était loin, et Claude Berge a disparu en 2002. Jacques Roubaud aurait voulu que j'organise une sous-commission « mathématique et littérature », mais j'avais l'impression de ne maîtriser ni l'un ni l'autre. Tout cela était concomitant avec la possibilité d'écrire pour un public et cet aspect m'intéressait beaucoup plus.

CS – Qu'en est-il aussi du rôle des ateliers dans ton écriture ?

OS – J'ai été « parachuté » animateur d'ateliers alors que j'avais très peu écrit, en 2003, je crois. J'ai commencé avec d'autres oulipiens. J'ai en quelque sorte été formé à l'Oulipo par les ateliers. Au début, j'ai eu un sentiment d'imposture, impression qui a disparu avec l'expérience. J'ai inventé très peu de formes. Les « Porche » sont nés d'une remarque de Jacques Jouet au cours d'une lecture au Rond-Point. Il avait seulement noté : « On peut dire un porche et une Porsche » mais il ne voyait pas quoi en faire. Et puis j'y ai réfléchi lors d'une marche en montagne.

CS – Qu'advient-il des textes que tu écris en atelier ?

OS – J'en garde quelquefois, notamment dans le cas des ateliers longs, comme à Bourges ou à Pirou. J'ai écrit notamment deux contes à Bourges : *Le joueur de flûte* et une réécriture en quinine du *Petit chaperon rouge*. J'avais d'ailleurs choisi le sujet de l'atelier à cause de *Les Gens de légende*. Quand j'anime des ateliers avec des élèves, j'écris vite pour me rendre disponible, pour être à leur écoute.

*Olivier a eu la gentillesse de compléter cet entretien en répondant de manière détaillée au questionnaire écrit que j'avais envoyé aux oulipiens et qui, il faut bien l'avouer, a eu un piètre succès. Ses réponses permettent d'avoir non seulement des données chiffrées mais quelques éléments supplémentaires sur son rapport aux ateliers et aux lectures.*

- Combien d'ateliers d'écriture animez-vous par an ?

Environ 70 (certains sont des séries)

- Pouvez-vous préciser avec quel public ?

Tout public, même en maternelle, primaire, secondaire, supérieur (Sciences-Po cette année), adultes, retraités, femmes en alphabétisation, prison...

- Avez-vous toute liberté pour choisir ce que vous faites écrire ?

Dans l'esprit, oui, mais la demande est parfois orientée (exemples : écrire des souvenirs sur la ville, écrire des textes courts (qui serviront de contenu à des affiches))

- Co-animez-vous quelquefois ces ateliers ?

Rarement, mais cela arrive.

- Utilisez-vous un classement de contraintes spécifiques ?

Non.

- À combien de Jeudis participez-vous chaque année ?

En général 8 sur les 9 (disons que je cherche à venir à chaque fois, mais que le calendrier de théâtre m'en empêche parfois)

- À combien d'autres lectures publiques ? avec quel public ?

Une quinzaine d'autres lectures par an. Parfois pour des classes où l'on me demande lecture de textes oulipiens ; à Rennes ou à Lille, qui reprennent l'idée du jeudi BnFien (Rennes s'y met et veut nous faire faire une lecture annuelle) pour tout public ; dans des médiathèques (tout public) ; à Clermont-Ferrand pour la Semaine de la Poésie (public d'amateurs éclairés de poésie)

- Avez-vous toute liberté pour choisir ce que vous lisez ?

Oh oui, car les demandeurs sont rarement experts ; au contraire, ils nous font venir pour mieux connaître (voire découvrir) l'Oulipo. Lille est une exception. Parfois, le lieu nous impose une thématique : *l'immigration*, pour la Cité de l'Immigration, *les cabinets de curiosités*, pour le Musée Sainte-Croix de Poitiers, *l'eau* pour l'IMEC de Caen etc.

- Pouvez-vous lister les textes écrits spécialement pour les Jeudis ? pour les autres lectures ?

Cela veut dire en faire la liste ici ? Mais depuis quand ? car j'ai beaucoup écrit pour les Jeudis. Je devrais être capable de fournir une liste, oui, des Jeudis oulipiens et des autres lectures. Cela dit, les textes écrits s'empilent et comme chacun sait, il n'est pas commode de classer des

fichiers. Chacun, de fait, finit par oublier bon nombre de textes écrits dans le passé. Pour les Jeudis, il nous reste les conduites, mais pas les textes qui sont décrits dans ces conduites.

- *La publication orale d'un texte vous suffit-elle ?*

Oui pour ce qui est de mon cas. C'est le public qui décide de la réception qu'il fera, je ne sais jamais pour ma part si un texte va "fonctionner" ou pas. Dans le meilleur des cas, j'envisage alors (après coup) une publication, ce qui est assez rare malgré tout.

- *Quelle est la part quantitative et qualitative des travaux de commande dans votre œuvre ?*

La plupart de mes écrits sont des travaux de commande. Il faut simplement isoler divers poèmes mais trop éparpillés pour en faire un recueil. Les écrits de montagne. La commande est pour moi le meilleur déclencheur. C'est cette même commande qui opère en atelier.

- *Au colloque de Buffalo, Marcel Bénabou a distingué trois types de textes, rappelant que la critique devrait les différencier : les textes écrits pour exemplifier une nouvelle contrainte / les œuvres appuyées sur des contraintes / les textes écrits pour les lectures.*

*Dans une bibliographie dactylographiée figurant dans les archives, François Caradec utilise les rubriques érudition, création, rumination pour classer ses textes.*

*Faites-vous les mêmes distinctions ? Quelle classification pourriez-vous adopter pour vos textes ?*

Non, je ne fais pas de même, la raison en est que FC était un grand érudit, que je ne le suis point.

Je classe par date ; par jeudi ; par catégorie (Poèmes par exemple) ; par événements (Jeudis, colloque des Invalides ; Vœux etc.) ; par livre ; par contrainte. Un avantage considérable du classement des fichiers par rapport aux livres est qu'on peut classer un fichier dans plusieurs rubriques.

Évidemment, c'est insuffisant, et il est quelquefois fort difficile de retrouver un texte, puisque la mémoire (humaine, la mienne) ne le place pas par date !

- *Quel regard portez-vous sur les ateliers d'écriture ? sur les lectures publiques ?*

1. Ateliers :

Les ateliers sont d'autant plus réjouissants qu'ils s'adressent à des gens qui ont peu d'expérience de l'écriture.

Les plus impressionnants pour moi sont ceux en prison/maison d'arrêt. Les textes qui y sont écrits sont toujours bouleversants, par ce qui est dit, par le propos, par le contenu, par la violence, par l'espoir nourri.

Les textes les moins riches sont ceux écrits dans des classes des bons quartiers, ou alors des classes de timides (ça existe, des classes où chacun a peur du regard (et de l'oreille) des autres). Dans les collèges du 93 où je vais souvent, il y a de tout : de l'écriture insipide, de l'écriture orientée vers le foot et vers le foot (parfois vers le foot), de l'écriture de vrais poètes.

Mais évidemment, les ateliers choisis par les participants (Bourges, Pirou...) ou bien par les intellos (Sciences-Po) donnent lieu à des textes très littéraires parfois, et très réjouissants, ou intéressants, ou beaux, grâce au bagage des participants. L'animateur a peu d'influence dans ces cas-là, comme une classe de bons élèves qui se débrouille avec n'importe quel prof.

## 2. Lectures publiques :

Les lectures publiques sont des moments particulièrement heureux, des moments de grande tension, de communion avec le public. Elles ne sont pas toutes réussies, et on ne sait jamais à l'avance si ce sera réussi ou non, on ne le sait qu'en début de séance. Il est impossible de déterminer ce qui fait marcher une lecture. Parfois (à Montreuil en juin 2011, au conservatoire de musique, lecture un dimanche à 11h entre oulipiens et musiciens ; un lieu où personne ne nous connaît donc ; au bout de 5 minutes, le public (nombreux) était hilare en découvrant les inventions de l'Oulipo. Pourquoi ? mystère).

D'autres fois, c'est un « bide ». Trop de textes "anciens", des textes neufs peu réussis, public peu disposé, on ne sait pas pourquoi.

C'est du "spectacle vivant", comme toute représentation, ça peut marcher et ça peut rater (tautologie). Mais c'est justement cela qui me plaît, de ne pas savoir, et d'espérer que la magie opérera. Je vais au spectacle (surtout au théâtre) justement dans le même but, en tant que spectateur : tomber sur le spectacle perle, génial, où tout est réussi (y compris le public).

Dernier élément, et non le moindre : il y a quelque chose de touchant et de profond dans cette activité (lectures publiques des jeudis) menée depuis près de 20 ans. Je crois beaucoup au temps, à la patience, c'est une forme de résistance à l'activité humaine proposée au XXIème siècle. Les jeudis, nous les avons patiemment gagnés, et je remercie le public de sa fidélité, qui est en accord avec la démarche oulipienne. Il y a là une forme de communion littéraire extrêmement réjouissante.

*Considérez-vous que ces activités influent sur l'écriture des membres de l'Oulipo ? sur l'activité du groupe ? sur l'image du groupe ?*

Naturellement, ces lectures influent. En deux sens au moins : par la création de contraintes vocales, liées à la lecture publique (les exemples les plus marquants en sont le « baobab », dû à Jacques Roubaud, et les « bristols », invention de Frédéric Forte). Et par le fait de rendre plus vivante, plus lisible, plus drôle aussi l'image du groupe. Il faudrait s'étendre sur cette image, avec les différentes catégories : Oulipo ? connais pas. Oulipo ? ah, un vieux machin des années 60. Oulipo ? ah, des gens qui font des jeux de mots (genre almanach Vermot). Il n'empêche, c'est un travail de longue haleine que de gagner un large public, et je crois que l'Oulipo n'a jamais été aussi visible que maintenant, puisque également présent dans les manuels scolaires et du coup objet d'étude par certains professeurs.

*Les ateliers et les lectures vous semblent-ils avoir une importance aussi dans la démarche plus « théorique » du groupe « penser, classer les contraintes » ?*

À mon sens pas vraiment. En tout cas je ne le pense pas ainsi. Sauf ceci : j'essaie à chaque lecture de trouver une nouvelle piste, une nouvelle idée, une nouvelle contrainte. En tout cas, à tout prix éviter la récurrence. Nous obliger à trouver de nouvelles formules, à persister dans l'invention : ainsi Jacques Jouet, en juillet 2013 aux Récréations de Bourges a-t-il proposé 5 jours d'improvisation, sans la moindre prise de note, mais en suivant différents schémas et formes littéraires (morale élémentaire, distiques enchaînés, Hain-Tenys malgaches, etc.)

L. 9. Entretien avec Frédéric Forte

**Bourges, 11 juillet 2011**

*Frédéric Forte est le premier oulipien que j'ai interviewé au tout début de mon travail. Ce fut au cours de la semaine d'ateliers oulipiens à Bourges, dans la cour ensoleillée de l'école des Beaux Arts de Bourges. L'entretien a été très dense et riche en pistes et en exemples. Il a confirmé une direction importante de cette réflexion : la diversité des oulipiens.*

CS - Est-ce qu'il y a des choses que tu as créées en atelier et réutilisées ensuite dans tes écrits ?

FF - Ça ne me semble pas s'être passé comme ça jusqu'à maintenant.

Mais justement ce que j'ai l'intention de faire cette semaine c'est une manière d'explorer des choses que j'aimerais peut-être pratiquer ensuite pour un projet personnel<sup>333</sup>.

L'idée d'explorer des choses par l'atelier, c'est très intéressant. Ça peut être le cas pendant la semaine des récréations à Bourges, mais ça a aussi été le cas dans d'autres ateliers suivis cette année. Par exemple, de plus en plus, j'aime bien l'idée d'inventer des choses sur mesure. Ce n'est pas l'atelier clé en main, enfin c'est pas l'atelier reproductible systématiquement, mais vraiment lié à un projet précis.

Tiens, par exemple, pour te donner une idée très précise, ce que je compte faire en fin de semaine c'est continuer à explorer un type de contraintes à partir d'une contrainte que j'ai inventée pour une classe de collège de cinquième C'était un projet lancé par Les Mille Univers, le projet c'était « Mesurer la Terre ». Mesurer la Terre, donc un travail pluridisciplinaire autour de la mesure de la Terre. Frédéric Terrier m'a alors proposé d'inventer une forme poétique, manipulable par des élèves de cinquième, pas très bons en français. Et donc, j'ai inventé une forme.

Pour mesurer la Terre, on utilise un gnomon, l'ombre du gnomon qui donne la position du soleil, c'est une mesure issue de l'antiquité.

Donc j'ai inventé une forme poétique que j'ai appelée « le gnomon et son ombre » :

un distique, un premier vers qui a toujours huit mots, et qui est assez objectif

et un deuxième vers dont le nombre de mots varie selon l'heure de la journée à laquelle il est écrit, un peu comme l'ombre varie selon l'heure de la journée. Ce second vers serait plus lié à la sensation, à la vision personnelle, un vers qui serait plus lyrique, contrepartie du premier vers qui est plus objectif, plus froid.

Donc ça, c'est une idée que j'ai créée pour un atelier, adaptée à une classe de cinquième (compter les mots, deux vers), liée au projet, mais que j'aimerais bien développer cette semaine par exemple. C'est quelque chose qui serait comme mélanger des protocoles à la Jacques Jouet liés à l'observation, à la temporalité et des contraintes classiques : de mesures, de nombre de vers, etc. Et donc je vais ensuite essayer d'en faire quelque chose de personnel, un livre ...

CS - La question se pose aussi pour les lectures. Et ça pose aussi la question des textes de commande en général. Y a-t-il des choses écrites ainsi que tu as ensuite réutilisées ?

---

<sup>333</sup> Malheureusement, la météo incertaine a empêché Frédéric Forte de mener à bien l'atelier qu'il voulait mener.

FF - Quand j'étais en résidence dans le Nord-Pas-de-Calais avec Escales des lettres, avec Jacques Jouet, Ian Monk, Hervé Le Tellier, j'ai écrit « 99 notes préparatoires à la reconstruction d'Okinawa », pour le recueil *Potje Vleesch*.

C'était un texte de commande qui s'apparente à une forme poétique même si elle est peu contraignante, très lâche par rapport à l'idée oulipienne de la forme poétique. Du coup, c'est maintenant la forme de tous mes textes de commande, que ce soit une auto-commande (une lecture de l'Oulipo comme tu le dis justement), ou une véritable commande.

J'en ai écrit spécialement pour des lectures oulipiennes : 99 notes préparatoires à la prose liquide, aux premiers outrages, parce que c'était des thèmes de lecture.

Et dès qu'on me demande différents textes, pour une revue par exemple, j'utilise aussi cette forme, parce que c'est devenu un projet, je veux en faire un livre qui recueille dans un premier temps trente-trois textes, ce sera *99 notes préparatoires, livre I*.

Je peux te donner des exemples, le dernier, pas plus tard que la semaine dernière, était « 99 notes préparatoires à ma vie avec Raymond Queneau », pour la revue *Les amis de Valentin Brû*, pour un numéro spécial Queneau Oulipo, « 99 notes préparatoires au poème du jour » pour Benoît Casas pour un dossier consacré à Jacques Jouet dans la revue *Fusées*. Benoît Casas, de la maison d'édition Nous (c'est lui qui voudrait éditer les *99 notes préparatoires*) a aussi créé une revue, *grumeaux*, le thème était l'impossible, j'ai écrit « 99 notes préparatoires à l'impossible ».

J'en ai écrit pour moi, mais la plupart ont été écrites pour des commandes spécifiques. Cela arrivera aussi l'année prochaine pour des Jeudis.

La revue *Geste* qui à chaque fois propose un verbe à l'infinitif : « Ralentir », ça a donné « 99 notes préparatoires au geste de ralentir ».

Ou bien j'en ai écrit pour une lecture publique. J'ai fait une lecture avec Olivier (Salon), Jacques (Jouet) le 11/02/2011, à la Maison de la poésie de Saint Quentin autour du palindrome, j'ai écrit « 99 notes préparatoires au palindrome ».

J'en ai fait ici, « 99 notes préparatoires au projet valise », un projet avec des étudiants des Beaux Arts dans ma résidence, il fallait que je fasse une lecture pour expliquer ce travail dans un séminaire avec Bernard Stiegler au Futur de l'écrit à Noirlac. Eh bien je rentabilise mon temps. J'ai une commande, un texte à faire, une communication à faire, je le fais dans cette forme-là.

En tant qu'oulipien j'aurais sans doute pensé à une forme, mais je n'aurais pas eu forcément l'énergie, si je n'avais pas cette sollicitation-là de lecture publique ou de publication en revue. J'en suis maintenant à dix-sept, dix-huit, même si je vais très lentement, comparé à Jacques Jouet.

Et cela fonctionne, que ce soit pour de la poésie où je suis libre de faire ce que je veux, ou pour quelque chose de plus spécifique comme le texte sur Queneau, quelque chose qui serait plutôt de l'ordre de l'essai ou de l'analyse. En fait c'est une forme un peu hybride qui se prête très bien à la commande.

CS - Comment était-elle née cette forme, à Arras ?

FF - Au départ, *La reconstruction d'Okinawa* c'est un projet de livre, une sorte de serpent de mer (je ne sais pas si je le ferai un jour), qui portait notamment sur la notion d'exotisme, une notion un peu bizarre. Comment trouver de l'exotisme dans la proximité ? Comment trouver de l'exotisme chez soi ?

Je réfléchissais à cela à ce moment-là, je voulais écrire un texte là-dessus, je ne voulais pas faire le livre mais je voulais réfléchir.

Et puis cette idée de notes préparatoires m'est venue, peut-être à cause de textes lus chez Jacques Roubaud où il y a des systèmes de notes. 99, c'est un nombre que j'aime bien, c'est un nombre assez oulipien.

Et j'aime bien formaliser, que ça sonne un peu comme quelque chose : « 99 notes préparatoires ».

Je crois que je le dis dans le premier texte : « 99 notes préparatoires est une forme poétique », peut-être ai-je pensé à en faire d'autres au moment où j'écrivais.

Mais au tout début je ne pensais pas que cela allait devenir une forme, quelque chose de reproductible, qu'il y ait une familiarité dans le type d'écriture.

CS – Et qu'en est-il de *Bristol*. Est-ce que c'est venu à cause de lectures publiques ?

FF - Non, c'était un peu aussi une commande il fallait que je fasse quelque chose pour l'expo Oulipo à la galerie Aboucaya, c'était décembre 2005-janvier 2006. Je ne l'avais pas pensé pour une lecture publique. Ce qui m'a plutôt orienté vers cela, c'était l'idée de la matérialité de l'objet, une sorte de poème-objet, manipulable, je voulais rapprocher le poème de l'objet d'art. En tout cas, l'idée était de faire quelque chose de manipulable par le visiteur, un poème en trois dimensions, avec un espace<sup>334</sup>.

C'est après que c'est devenu un outil de lecture, un poème qui se prête bien à la lecture publique. Je m'en suis aperçu après.

CS - Tu te débrouilles donc pour que les textes de commande prennent place dans ton œuvre ?

FF - Quand c'est possible. C'est un peu l'influence de Jacques Jouet, j'essaie que tout prenne place dans l'œuvre, de ne pas faire quelque chose dont je dirais que c'est un texte de commande et considérerais alors qu'il soit mineur. Mais j'essaie que les textes de commande puissent faire partie d'une œuvre en cours, qui va donner lieu à un livre. Peut-être qu'il m'arrivera de faire spécifiquement un texte de commande, un poème qui ne sera pas republié autre part, c'est possible aussi.

CS - Donc, tu construis tes ateliers dans ce sens-là aussi ?

FF – Oui, mais dans l'atelier, il y a autre chose, une dimension intéressante, la dimension collective. Ça, ça ne donnera pas forcément lieu à un ouvrage personnel. Notamment c'est venu une année où j'ai fait une tentative d'épuisement de la place Gordaine à Bourges.

Digression d'ailleurs : à la fin, j'avais 9 participants à qui j'ai fait écrire à chacun 11 notes, donc j'ai 99 notes préparatoires à une tentative d'épuisement de la place Gordaine à Bourges, composées par moi, réarrangées par moi, mais dont les 99 notes sont écrites par 9 personnes différentes. Dans ce travail-là, j'ai commencé à apprécier vraiment l'écriture collective.

Pendant le travail des autres jours, il y avait un travail d'écriture in situ puis un travail de recomposition, de mélange, où chacun utilisait les textes de tout le monde pour produire du texte. C'est peut-être aussi quelque chose que j'essaierai de faire cette année.

---

<sup>334</sup> Cf. Présentation des *Bristols*, Annexes p. 116.

CS - L'Oulipo est un groupe de travail et il me semble finalement que les ateliers sont des groupes de travail complémentaires quelquefois. Ça peut être cette dimension-là ? L'Oulipo reste en nombre réduit pour des questions organisationnelles mais il peut y avoir dans l'atelier quelque chose de participatif ?

FF - Oui, un peu différemment, mais c'est l'idée que les participants ne sont pas que des consommateurs ou utilisateurs de contraintes, ils peuvent aussi en inventer.

Une année j'avais fait un atelier sur les formes poétiques japonaises et Gérard Casteras et Philippe d'Anfray avaient inventé, hybridé des formes. Je ne les ai pas encore vraiment utilisées mais j'aimerais bien le faire, produire des poèmes à partir des formes inventées par eux. Je suis à l'initiative de l'atelier, du projet sur des formes japonaises mais je n'aurais certainement pas inventé le tankoum de Gérard, mélange de tanka et de pantoum ou le chôka provisoirement définitif de Philippe, un chôka, une forme japonaise, qu'on pouvait développer sous la forme d'un tireur à la ligne où on respectait la métrique, qui était terminé à chaque fois mais qu'on pouvait toujours agrandir. J'aimerais bien en faire une BO un jour, où figureraient ces deux formes.

CS - Y a-t-il quelquefois des échanges qui continuent après le stage ?

FF - Oui, avec Gérard, avec d'autres aussi, pour des histoires de création mais aussi de sympathie. Ça peut donner lieu à des échanges autour de textes mais pas à de l'écriture collaborative.

CS - Qu'est-ce que ça a changé par rapport à ton écriture telle qu'elle était avant d'animer des ateliers ?

FF - J'ai animé une ou deux fois des ateliers avant d'être membre mais j'ai vraiment commencé après. Déjà rentrer à l'Oulipo a été un énorme changement. Ça renforce en fait des velléités et il y a une circulation des idées.

Dans les ateliers, j'ai de plus en plus envie d'aller vers des idées pour des projets personnels, une envie d'expérimenter. C'est un champ d'expérimentation.

Je comprends qu'on puisse ne pas aimer les ateliers mais je trouve que, quand on commence à avoir des échanges, des interactions dans la création, il ne s'agit pas de piller nos stagiaires bien sûr, mais de générer des choses et de voir ce que ça donne ...

Il s'agit d'expérimenter des choses qu'on vient d'inventer ou d'aider à finaliser des choses en cours d'invention. C'est une aide pour ça.

Voilà, la dimension collective peut aussi apporter des idées personnelles, aussi bien le fait d'être membre de l'Oulipo que de participer à des ateliers d'écriture.

La lecture publique, c'est la dimension orale du groupe mais je suis très prudent.

J'écris pour les lectures publiques mais j'aime aussi l'idée de lire en public des choses difficiles que j'écris dans le cadre d'un projet de livre.

C'est un luxe, grâce à l'Oulipo, d'avoir une diversité d'approches. Par exemple, quand il y a un texte qui fonctionne beaucoup sur la connivence avec le public, on peut proposer paradoxalement aussi quelque chose qui va le dérouter, le décontenancer, quelque chose qui n'est pas si adapté que cela à l'oral mais qui va montrer qu'à l'Oulipo, l'aspect ludique peut

tendre vers la légèreté mais aussi donner lieu aussi à des constructions abstraites, de la poésie expérimentale.

Si je fais une lecture seule, j'aurais tendance à mélanger les deux types de textes pour montrer que je peux faire les deux, avec tous les degrés qu'il peut y avoir entre. Ce n'est pas systématique, je peux aussi écrire des textes légers pour une lecture.

Il y a, dans les lectures, une tendance de communication, qui est très bien aussi, qui est enrichissante. Mais j'aime bien présenter quelque chose d'un peu ardu, j'aime bien dire qu'on n'est pas que des rigolos.

C'est profondément ce que je fais, j'écris des livres de poésie. Je me sens avant tout poète, dans une écriture qui, de manière oulipienne ou péri-oulipienne (où la réflexion oulipienne n'est pas centrale mais aide à formaliser), expérimente des choses.

Ce que je trouve magnifique dans l'Oulipo, les lectures publiques, les ateliers, c'est que chacun apporte sa personnalité. Je veux que chacun continue dans son truc et que ce soit difficile à cerner complètement. Il n'y a pas une homogénéité vers l'oral. On a tous des stratégies différentes par rapport à cela. Il y a un mouvement, une aimantation vers l'oralité, qui a attiré plusieurs membres mais cela ne permet pas de dire : « l'Oulipo produit des textes comme cela », cela a donné des textes différents.

Il y a des pôles temporaires. À une époque, il y a eu beaucoup de baobabs. Il y a des effets de mode temporaire, ce n'est pas négatif. Tiens, Jacques Jouet, Oliver Salon, Paul Fournel ont écrit des *Bristol*, comme il y a eu les sardinosaires.

Certes, l'Oulipo pragmatique, les contraintes de type protocolaire, cela se prête bien à l'atelier, et aux lectures mais cela existerait sans l'un ou l'autre puisque cela vient de la pratique du poète, du poème de métré de Jacques Jouet.

L. 10. Entretien avec Michèle Audin

**Jeudi 10 novembre 2011, au café L'Avenue, non loin de la BnF**

*J'ai rencontré Michèle Audin, avant le jeudi consacré à Boris Vian. La discussion fut extrêmement riche et sympathique, ouvrant des pistes de recherche nouvelles, marquées par sa spécificité mathématique et l'apparition d'une frontière de l'intime qu'elle était la première à relever.*

CS – Michèle, tu connais donc mon sujet de recherche : l'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des oulipiens. As-tu déjà animé des ateliers ?

MA - J'ai refusé de le faire et n'ai aucune envie de le faire. J'enseigne toute l'année à des étudiants de maths. Les faire travailler en groupe, je sais le faire, en maths. Pour le reste, je ne suis pas sûre d'être compétente.

CS - Écrivais-tu avant d'entrer à l'Oulipo ?

MA - Oui, j'ai toujours écrit, je suis graphomane.

CS - Dans tous les genres ?

MA – Du récit, plutôt. La poésie m'est assez difficile, elle ne m'est pas naturelle. J'écris de la fiction mais pas seulement. J'écris entre les mathématiques, l'histoire, la littérature. Quand j'écris de l'histoire, ce n'est pas de la fiction, mais je travaille la façon dont je l'écris.

J'ai plusieurs livres publiés en mathématiques. Ce qui se rapproche le plus de la littérature dans ce que j'ai publié ce sont les *Souvenirs sur Sofia Kovalevskaya*. C'est entre la biographie, les mathématiques, l'histoire et même la littérature. J'y ai inséré des « à la manière de... », des pastiches, ce qui est assez rare dans un livre de maths. J'en avais discuté avec Jacques Roubaud qui avait bien aimé le livre et qui m'a invité à une réunion de l'Oulipo. Six mois après, ils m'ont cooptée.

Le jour de la réunion où j'étais invitée d'honneur, je me suis vraiment sentie en famille. J'étais très triste que ça finisse mais je n'avais pas imaginé que ça puisse continuer.

Je me sentais très proche de certains aspects de l'Oulipo alors qu'une partie des activités m'intéressait moins. C'est en discutant avec eux que je me suis rendu compte qu'il y avait de la place pour tout.

Par exemple, dans les *Papous*, il y a des textes vraiment très légers. Pour moi, le rapport à l'écriture est tout sauf léger.

CS - Ressens-tu la même chose dans les lectures ?

MA - Dans les lectures, ce que nous proposons est très varié. Il y a des choses que j'apprécie plus que d'autres. Ce que je trouve bien, c'est que tout ait sa place sans conflit, harmonieusement. L'essentiel est qu'on s'aime tous, comme dit Frédéric Forte. Il y a des choses que je n'aime pas du tout, sans que ce soit lié à telle ou telle personne, cela dépend des fois. Mes lectures doivent faire le même effet aux autres, j'imagine.

CS - Est-ce que la lecture fait dériver la pratique, la recherche oulipienne ?

MA – Pour ma part, comme j’ai un métier à côté, j’apprécie d’avoir cette occasion d’écrire une forme brève, cette lecture qui me pousse à écrire de temps en temps. Cet aiguillon est une variation sur le thème « la contrainte, c’est la liberté ». Quand on a décidé le thème « Chœur », dans le programme de l’année, certains étaient terrorisés, pensant qu’on n’allait jamais y arriver. Il a fallu préparer. C’étaient des choses qu’on n’avait jamais faites. Il y a eu des réunions pendant lesquelles la mayonnaise est montée. Et finalement, on a préparé à la BNF comme d’habitude. Moi aussi, je me demandais ce que j’allais faire. Et c’est en marchant dans la rue que l’idée m’est, j’allais faire des fugues. Ce sont des variations sur un thème monovocalique, un grand classique. Mais ici les voyelles sont incarnées par les voix des oulipiens. Ensuite la façon dont on les lit, c’est autre chose. Je trouve cela très intéressant d’avoir à produire quelque chose.

Pour la lecture de ce soir, j’ai fait un beau présent de Boris Vian, ce qui fait très peu de lettres, et donne l’impression qu’on ne pourra pas en tirer grand chose. Et puis, tout d’un coup, ça marche et j’ai maintenant un texte qui dure plus d’une minute, et qui ne me semble pas trop mal. Je trouve que cette forme de travail ressemble un peu aux mathématiques.

CS - As-tu été cooptée pour les mathématiques ?

MA - Je fais des propositions mathématiques mais personne ne me suit pour l’instant. Je le fais quand même.

CS – Cela me semble être le cas pour d’autres contraintes d’ailleurs, qui ne sont reprises ni par leur auteur, ni par personne.

MA - Oui, quelquefois il y a des contraintes trop difficiles ou peu intéressantes. Je pense, par exemple, à l’eodermidrome qui est extrêmement difficile, quand on le pratique avec des lettres. Mais finalement Jacques Roubaud a écrit un très beau livre avec cette contrainte, *Parc Sauvage*. Et cela a engendré énormément de fiction, de souvenirs. Ce qui ne change rien au fait que, de la contrainte elle-même, peu de monde va s’emparer.

CS - Y a-t-il des contraintes mathématiques que tu aies inventées et que tu aies utilisées ?

MA – Oui, j’ai écrit un texte s’appuyant sur le théorème de Pascal : *Mai quai Conti*<sup>335</sup>, sur l’Académie des sciences et la Commune de Paris. Le texte est en ligne sur mon blog. Je n’ai pas trouvé d’éditeur, c’est un texte trop hybride. Je préfère avoir quatre cents personnes qui le lisent en ligne plutôt que cent personnes qui l’achètent à un éditeur.

CS – Donc la lecture te stimule pour écrire des formes brèves que tu n’aurais pas écrites avant ?

MA – Oui, certainement. Pourquoi les aurais-je écrites avant ? Personne ne les aurait lues, personne ne les aurait entendues. J’écrivais quelquefois des petits textes de circonstance, liés à des anecdotes et destinés à mes proches, ma famille. Mais, très certainement, les lectures donnent des idées.

---

<sup>335</sup> *Mai quai Conti*, Disponible en ligne : <http://blogs.ouliipo.net/ma/>

CS – Penses-tu qu'à la lecture tu puisses faire passer des textes à contraintes mathématiques ?

MA – Je pense que je n'en ai jamais fait à contraintes géométriques. J'ai beaucoup travaillé avec les nombres de Queneau, j'ai notamment écrit quelques sextines. J'avais aussi pour la lecture « Orifices » revisité les 99 notes préparatoires de Frédéric Forte. Les notes de Frédéric sont numérotées mais la note n'a aucun rapport avec le numéro auquel elle est associée. Alors j'ai fait des notes préparatoires réduites aux nombres de Queneau, il y en a 29, et où la note est liée au numéro qu'elle porte. Mais pour ce soir, j'ai fait des notes préparatoires à Boris Vian, sans pouvoir faire ce lien.

Mais les contraintes mathématiques sont difficiles à présenter. Cela va très vite.

J'ai parfois présenté des textes qui étaient trop durs. Un texte lu sur un papier n'offre pas le même support qu'un texte écouté. Le temps de retour en arrière n'est pas le même. J'avais par exemple écrit un texte autour des notes avec une queneine d'ordre 7, mais interrompue à quatre strophes (car 7 n'est pas un nombre de Queneau) et je n'avais pas expliqué la contrainte. Les gens écoutaient gentiment mais c'était trop dur.

Ce sont des textes qui ont une vie assez brève, ils sont écrits pour ça.

CS – Ceci aussi est une notion qui m'intéresse : l'éphémérité de ces textes ?

MA - J'ai mis les fugues en ligne parce que quelqu'un me l'a demandé. Certes, c'était agréable à écrire mais je ne sais pas vraiment quelle est leur valeur. De plus la lecture était un peu ânonnante. Il aurait fallu préparer davantage.

CS - J'aime bien justement les lectures où on vous voit chercher comme pour les quatuors ou les fugues. Est-ce que, par exemple, les propositions de Jacques Jouet, qui variait les tons pendant la lecture, t'intéressaient ?

MA – Je n'avais pas pensé qu'on allait les lire à tant. Mais c'était bien que chacun ait sa voyelle. On pourrait essayer d'en faire autre chose, quitte à changer le texte, les chanter peut-être. La façon finalement dont le texte est reçu par les autres peut donner une idée pour modifier le texte.

CS – Et cette fois-ci, il y a eu ce temps de préparation collective. est-ce que ce sont des moments forts e travail du groupe ?

MA – Cela l'a rarement été autant que la dernière fois pour « Chœur ».

CS – Tu mets beaucoup de musique dans tes textes, même avant la thème de l'année.

MA – C'est un sujet qui m'intéresse, j'en écoute beaucoup et ma fille qui est musicienne, me sert de conseil.

CS – As-tu l'impression que le temps consacré aux lectures prend sur ton temps de travail oulipien ?

MA – Je considère que cela fait partie de mon temps de loisir, et que je l'organise comme je veux. Certains travaux oulipiens recroisent mon temps de travail comme le texte *Mai Quai Conti*, sur la Commune. Les textes des lectures font toujours partie du loisir.

CS - Au colloque de Buffalo, Marcel Bénabou a distingué trois types de textes, rappelant que la critique devrait les différencier : les textes écrits pour exemplifier une nouvelle contrainte,

les œuvres appuyées sur des contraintes, les textes écrits pour les lectures. Comment structurerais-tu ton œuvre ?

MA – Pour moi, l'écriture pour les lectures, ce sont des exercices. Le résultat lui-même peut ne pas être forcément intéressant à pérenniser mais le fait d'y avoir travaillé donne des idées. Par exemple le fait d'avoir rajouté une voyelle à chaque fois dans les textes monovocaliques des fugues me paraît une idée intéressante à reprendre.

CS – Serais-tu d'accord avec le terme de « gammes » qu'Hervé Le Tellier emploie pour les textes d'ateliers ?

MA – Oui, je suis d'accord avec le terme de gammes. Mais le mot exercice me convient encore mieux car c'est exactement la distinction entre les exercices que je fais faire à mes étudiants et la vraie recherche. Quand on a bien compris les exercices, on peut faire des choses très bien.

CS – Tu disais que la poésie ne t'était pas naturelle. Mais les lectures, par les formes brèves qu'elles imposent, les sextines que tu y as présentées, ne t'amènent-elles pas vers le poétique ?

MA - J'ai peur de faire du vers libre, honni par mes camarades. Alors je ne préfère pas appeler cela poésie. Le premier texte que j'ai présenté en lecture<sup>336</sup> commençait par les mots : « Je ne suis pas poète ». C'était fin 2009. C'était un texte pré-oulipien que j'étais impressionnée de lire devant les oulipiens. Mais l'impression est quand même beaucoup plus agréable qu'avec les collègues mathématiciens, qui me donnent l'impression de passer un examen à chaque fois.

CS – Est-ce que tu pourrais creuser la différence que tu fais entre les textes des lectures et tes autres textes ?

MA - L'écriture pour moi, c'est quelque chose de profond. Je suis quelqu'un de sérieux, et aussi de sensible. La plupart de ce que je voudrais écrire, je ne pourrais pas le lire à voix haute. J'ai écrit un livre sur le mathématicien, Jacques Feldbau, qui est mort en déportation. Si j'en parle en exposé, j'ai toujours du mal à dire la fin de l'histoire à haute voix. Cette sensibilité m'oblige à adopter pour les lectures un genre plus léger que ce que je fais habituellement. Il y a ainsi des choses qui sont extrêmement intimes, que tu peux écrire, envisager de donner à lire, mais qui ne sont pas faciles à prononcer. Ce n'est pas la même façon de s'exposer

Le jeu avec, par exemple, les monovocalismes, avec les beaux présents, est quelque chose de léger qui me permet d'occulter d'autres choses.

Ce sont des textes qui sont essentiellement des jeux, qui s'inscrivent dans la légèreté. Ceci étant dit, ils sont légers mais aussi un peu sérieux. Je parle de choses personnelles, certes, comme de tableaux, mais pas de choses intimes dont il serait plus difficile de parler.

C'est bizarre que personne ne t'ait parlé de cela. Crois-tu que Perec aurait lu *W ou le souvenir d'enfance* en public : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance » ?

MA – Il y a une question que je me pose : est-ce que les gens qui viennent aux ateliers et aux lectures lisent ? Est-ce que lectures et ateliers font lire les gens ? Pour ma part, je ne pourrais pas écrire si je ne lisais pas. Et pour ce soir, j'ai lu des choses de Vian que je n'avais pas lues depuis longtemps avant ce soir, pour écrire ce texte.

---

<sup>336</sup> « Sériviculture », lu pour la lecture « Ruminations » en février 2010, disponible en ligne : [http://www.ouliipo.net/docannexe/file/20711/1002\\_seriviculture.pdf](http://www.ouliipo.net/docannexe/file/20711/1002_seriviculture.pdf)

## M. Propos d'écrivains hors Oulipo

M. 1. Le point de vue de l'écrivain Isabelle Rossignol, formatrice et animatrice d'ateliers d'écriture

### **Comment se déterminent vos thèmes ?**

J'écris avec ce que je suis, avec mon regard et ma langue, faits tous deux de mon expérience, et de celle que j'observe, écoute, reçois... L'écrivain n'est jamais inspiré : il aspire, comme un aspirateur, la poussière du monde.

### **Vous avez écrit deux textes, *Aidez moi ou je pars* et *Les ombres et la plaie*, à partir de scénarios établis en collaboration avec les participants de l'un de vos ateliers d'écriture. Comment cela s'est-il passé ?**

Le dispositif est long à expliquer. Disons que des personnes en difficulté de lecture et d'écriture ont été volontaires pour rencontrer un écrivain et lui donner la trame d'un récit. A charge à l'auteur de retranscrire ce récit avec fidélité.

J'ai rencontré cinq fois le groupe pour construire l'histoire, puis une fois pour la lui lire et avoir son accord de publication.

L'ensemble était coordonné par une association d'Angers qui a eu la riche idée de créer une collection pour « illettrés ».

### **On retrouve votre univers d'écriture et votre style. Comment ont réagi les personnes qui ont travaillé avec vous à la lecture de vos deux textes ?**

Je suis étonnée que l'on dise que l'on retrouve mon style dans le premier texte, car j'ai parfois utilisé stricto sensu des passages que les participants du groupe avaient écrits. En outre, puisqu'ils ne m'avaient jamais lue, on ne peut croire à une sorte d'adhérence inconsciente à mon écriture. Je ne sais que dire. Disons que ce groupe et moi, nous avons été en totale symbiose dès notre première rencontre. Si le thème et la trame qu'ils ont choisis (un ouvrier est marié à une dentiste qui va le plaquer. Il va sombrer puis renaître en partant voyager) ne me seraient jamais venus à l'esprit, il est clair que tout cela « collait » avec mon univers d'écriture. Pourquoi ont-ils choisi cela avec moi ? Cela relève du mystère.

Pour le second texte, là, je ne suis plus étonnée que l'on m'y retrouve puisque ce texte m'appartient en propre. Mais en terme de style, il me semble que les deux textes n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Le second est écrit sur un mode stylistique qui, pour moi, s'apparente aux fragments et à la brièveté. Dans le premier en revanche, j'ai juste tiré un fil narratif, sans chercher un effet de style. Je cherchais juste la lisibilité.

### **Vous animez de nombreux ateliers d'écriture. Quel est l'apport de ce travail dans votre démarche littéraire ?**

Sincèrement, j'essaie qu'il n'y en ait aucun. Je clive au maximum les deux activités. Selon moi, animer un atelier d'écriture, c'est se faire guide de l'écriture de l'autre. Si j'arrive en tant qu'écrivain, je prends le risque de ne pas écouter l'écrivain dans ce qu'il a à faire, mais de l'écouter en fonction de mes propres points de repère.

A l'inverse, lorsque j'écris, je veux oublier les autres. Je veux entendre ma voix et me déposséder de tout ce qui pourrait empêcher qu'elle m'arrive distinctement aux oreilles.

Rossignol Isabelle, Propos recueillis par Brigitte Aubonnet, Encres vagabondes [publié en octobre 2006], [en ligne]. Disponible sur internet : <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/rossignol.htm> [consulté le 24 août 2003]

M. 2. Entretien avec Ludovic Degroote

**Chez lui, à La Madeleine, le 27 janvier 2012**

CS – Tu connais mon sujet : Comment l’animation d’ateliers d’écriture et la participation à des lectures publiques influencent-elles l’écriture des auteurs de l’Oulipo ? J’aimerais t’interroger pour avoir une sorte de contrepoint à mon analyse qui se cantonne aux auteurs oulipiens.

LD - Pour moi les ateliers ne sont ni une spécialité, ni une source de réflexion, ni de théorisation.

Je ne peux pas dire que ça ne change rien, probablement, mais c’est quelque chose qui est un peu à part.

Je dis ça mais en même temps je vois bien que les sujets que je choisis, que je propose en ateliers sont des sujets qui m’intéressent. Ce n’est donc pas complètement gratuit.

Par exemple, j’ai animé un atelier d’écriture sur la voix. Je n’avais jamais écrit sur la voix. En préparant l’atelier avec Marie Duriez, ça m’a fait prendre conscience de la difficulté d’écrire sur la voix. Ça a rejoint ce que j’avais déjà remarqué ; quand quelqu’un disparaît, la première chose que je perds, c’est la voix. Parallèlement je retravaillais un texte où il est beaucoup question de voix, ce sont des monologues intérieurs. Mais ce que j’ai écrit pendant l’atelier, c’est de l’ordre de l’exercice, je ne l’ai même pas rouvert.

CS – Écris-tu souvent en atelier ?

LD - J’écris assez rarement pendant les ateliers d’écriture. J’écris quand les sujets piquent ma curiosité. Et puis j’ai écrit pendant l’atelier sur la voix mais ça a posé problème [l’un des stagiaires a souffert de la crainte de ne pas être au niveau]. Ce qui me revient, c’est que c’est écrasant. Pourtant, ce que je fais n’est pas nécessairement mieux que ce que font les participants. Mais cela légitime le fait que je n’écrive pas en atelier.

CS - Fais-tu des exercices hors des ateliers ? Certains oulipiens ont évoqué la notion de gammes pour parler de leur écriture en atelier.

LD - Je suis d’accord avec cette idée de gammes. Cela permet de risquer des choses avec le côté léger de l’exercice. Rien ne dit qu’il n’y a pas des choses qui puissent servir par ailleurs.

Dans une résidence en Bretagne, j’ai fait des ateliers sur un thème imposé : l’arbre. J’ai donc trouvé des exercices en lien avec le thème. Comme cette résidence se faisait avec un artiste, nous avions le projet d’un petit livre en collaboration. Les arbres, a priori, ce n’est pas trop mon truc. Il se fait que suite à un voyage, j’avais commencé un poème où il était question d’arbre. J’ai proposé les exercices par rapport à ce texte ; c’était un travail à distance de mon propre texte. J’ai eu conscience de me trouver dans une situation davantage mêlée.

Dans ce que j’écris il y a quelque chose qui tourne pas mal autour du livre d’artistes, ou sur des choses plus lourdes, les morts... je fais peu écrire là-dessus en atelier d’écriture, car je veux être sûr des personnes, des réactions émotionnelles : il ne s’agit pas que les gens sortent plus encombrés d’avoir écrit, mais qu’ils trouvent par leur écriture une voie d’accès à eux-mêmes.

Ce qui est intéressant c’est de repérer les façons de faire des stagiaires ; cette distance-là c’est une façon de comprendre comment ça se passe, de me dire, là il a fait cela, c’est pas mal, c’est

quelque chose que je n'ose pas faire. Quand ce sont des textes forts, il peut y avoir des choses intéressantes car elles t'obligent à réfléchir à ta propre pratique.

De même quand tu animes une rencontre, il peut aussi y avoir des choses très émouvantes pour toi.

Les lectures publiques sont beaucoup plus centrées sur moi et mon travail que l'atelier. C'est une mise à l'épreuve des textes. Il faudrait bien sûr distinguer entre lecture d'un texte publié et lecture d'un texte non publié. Il y a une mise à distance par la lecture à voix haute et la réverbération du public. On voit aussi si le texte passe à l'oral, s'il peut être bon.

Ainsi, j'ai écrit, en 2009, après trois livres aux thèmes qui peuvent sembler un peu lourds en trois ans, un texte pas plombé pour qu'on voie vraiment l'humour, une série de lettres, du type courrier des lecteurs. Je l'ai écrit très vite, très facilement. C'est un peu comme de la musique de supermarché, légère, ça n'a l'air de rien. J'ai reçu un avis défavorable de mon éditeur, d'un lecteur peu enthousiaste et d'un lecteur qui trouvait que ce n'était pas de la poésie. J'ai finalement décidé de le lire à Sisteron, dans un festival qui m'est familier. C'est très bien passé, comme un contrepoint, un complément au reste. Le texte a finalement été refusé par huit éditeurs. Peut-être est-il destiné à une sorte de publication orale.

J'ai aussi lu en novembre dernier, pendant un atelier, un texte sur les voix intérieures, « Monologue ». Pendant la lecture, je me demandais si c'était le bon extrait que j'avais choisi. J'avais besoin de tester ce texte mais je ne sais pas si la réception n'était pas faussée, à cause de ma position d'animateur et d'écrivain.

Il y a bien sûr une implication de celui qui lit dans ce qu'il lit. Pour moi, le partage de l'intime fait partie du boulot. C'est une forme de reconnaissance.

# Bibliographie sélective

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ZUMTHOR Paul, *Le masque et la lumière : la poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris : Seuil, 1978
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983
- TOBIASSEN Elin Beate, *La relation écriture-lecture : cheminements contemporains : Eric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir*, Paris : l'Harmattan, DL 2009

## SUR L'OULIPO

### Ouvrages

- OULIPO, *La littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions*, Collection Idées, Paris: Gallimard, 1973
- OULIPO & BENS Jacques, *OULIPO 1960-1963*, C. Bourgois, 1980
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Idées, Paris : Gallimard, 1981
- OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris : Mille et une nuits, 2002
- OULIPO, *Moments oulipiens*, Le Castor astral, 2004
- OULIPO, *Anthologie de l'OuLiPo*, ed. by Marcel Bénabou and Paul Fournel, Collection Poésie, Paris: Gallimard, 2009
- ARNAUD Noël, « Gérard Genette et l'Oulipo », Bibliothèque Oulipienne, n°63
- BÉNABOU Marcel, JOUET Jacques, MATHEWS Harry, ROUBAUD Jacques, *Un art simple et tout d'exécution : Cinq leçons de l'Oulipo*, Circé, 2001
- JOUET Jacques, avec Pierre Martin, Dominique Moncond'huy and Formes et représentations en littérature et linguistique, eds., *La morale élémentaire: aventure d'une forme poétique, Queneau, Oulipo, etc.*, La licorne, 81, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007
- LAPPRAND Marc, *Poétique de l'Oulipo*, Rodopi, 1994
- LAPPRAND Marc, *L'Œuvre ronde : Essai sur Jacques Jouet*, Lambert-Lucas, 2007
- LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, 2006
- LEVIN BECKER Daniel, *Many Subtle Channels in Praise of Potential Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012
- *Roubaud*, textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy et Pascaline Mourier-Casile, Poitiers : Université de Poitiers, UFR de langues et littératures, 1997
- THOMAS Jean-Jacques, *La langue, la poésie*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1989
- REVUE BNF, N° 20 – 2005, Dossier "L'Oulipo"

### Thèses, colloques et articles

- *Atelier d'écriture* : atelier de pratiques culturelles UFR Lettres et Langues –Metz, Université Paul Verlaine, n.d.
- « Oulipo-sur-Languedoc, An 1 bis », in *Septimanie*, Le livre en Languedoc-Roussillon, n°4, juin 2000
- Colloque de Cerisy, *Le goût de la forme en littérature : écritures et lectures à contraintes*, Paris : Noésis 2004
- « Oulipo, mode d'emploi », in *Chroniques de la BnF*, n°41, novembre/décembre 2007
- Colloque Le Pied de la Lettre, Vigo, avril 2009, *Créativité et littérature potentielle*, New Orleans/LOUI : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2009.
- *Formules*, n°13, Forme et informe dans la création contemporaine, Paris : Noésis, 2009

- *50 ans d'Oulipo : De la contrainte à l'œuvre*, collection La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, décembre 2012
- *Oulipo@50, Formules n°16*, New Orleans/LOUI : Presses universitaires du Nouveau Monde, 2012
- Colloque *Jacques Jouet, Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître]
- BLOOMFIELD Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, sous la direction de Mme Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2011
- ELKIN, Lauren, *The End of Oulipo? : An Attempt to Exhaust a Movement*, Ropley: ZERO BOOKS, 2013
- GUIDOUX Valérie, *Une institution de la vie littéraire : l'Oulipo*, Mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Viala, Sorbonne Nouvelle Paris III, 1984
- LANG Abigail, « Oulipo et oralité », *Oulipo@50, Formules n°16*, New Orleans/LOUI : Presses universitaires du Nouveau Monde, 2012
- MAC MURRAY Line, « L'oulipe : ses anti-manifestes et leur mise en jeu », *Études françaises*, Montréal, 1980, n°76, pp. 147-168
- MEJDOUB Sophie, *Oulipo : une pratique textuelle*, Mémoire de D.E.A. sous la direction de Jean Bessière, Sorbonne Nouvelle Paris III, 1994
- REGGIANI Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec - l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont : Éd. Interuniversitaires, 1999
- REIG Christophe, « L'Oulipo sur la scène internationale : ressorts formels et comiques », in *Actes du Colloque "Le rire européen - échanges et confrontations"*, (24-27 Octobre 2007), dir. Anne Chamayou & Alastair Duncan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010 (pp. 63-82).
- SOULIER Coraline, « Vice-versa de la lecture et de l'écriture : pratiques oulipiennes », in *Mélanges francophones : "Une écriture... l'absence de toute lecture ?"*, Galați University Press, 2013
- TAHAR Virginie, « Le journal inédit de Jacques Jouet, ou la gestation d'un oulipien », lors du Colloque *Jacques Jouet, Oulipien polygraphe*, 27-29 juin 2013, à Poitiers, [actes à paraître]

### **Textes théoriques des oulipiens et entretiens**

- BÉNABOU Marcel, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, n°39, oct 1983, pp. 101-107
- BÉNABOU, Marcel, « Manifestations oulipiennes », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.
- BÉNABOU Marcel, « Petit complément à l'adresse présidentielle », *50 ans d'Oulipo : De la contrainte à l'œuvre*, collection La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, décembre 2012
- BENS Jacques, « Oulipocritique », *Le Magazine littéraire*, n°192, fév 83, p. 42
- BENS Jacques, FOURNEL Paul, « Entretien avec Henry Deluy », *Action Poétique*, n°85, 1981.
- FOURNEL Paul, « Queneau et la lipo », *Cahiers de l'Herne*, Ed. Andrée Bergens, 1975, n°29
- FOURNEL Paul, « Les ateliers de l'Oulipo : écrire ici et maintenant », *L'Oulipo, Le Magazine Littéraire*, Paris, 2001 p. 26-28
- FOURNEL, Paul, « Quarante-cinq ans d'Oulipo », *Revue de la BnF*, n°20, 2005 ; repris dans *Drunken Boat*, n°8, 2006. Disponible sur : <http://www.drunkenboat.com/db8>.
- FOURNEL, Paul, « Comment ça ne marche pas », *Actes de la journée d'études « Autour de Marcel Bénabou »*, dir. par Alain Schaffner, juin 2008, disponible en ligne : <http://www.ecritures-modernite.eu/?p=537>
- FOURNEL Paul et JOUET Jacques, « L'écrivain oulipien », in le *Magazine littéraire*, septembre 1987, n°245
- JOUET Jacques, *Journal* [inédit], 1971-1983, [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal]
- JOUET Jacques, « 21 principes d'importance à peu près égale gouvernant l'atelier d'écriture », *Trousse-Livres* n°44, novembre 1983

- JOUET Jacques, Entretien avec Paul Fournel, « *La Comédie Humaine pour s'échauffer...* », *Brèves*, n°20, 1986.
- JOUET Jacques, Entretien avec Xavier Person, « Peint à l'encre quotidienne », *Matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, p. 44-45
- JOUET Jacques, Enquête de Bertrand Leclair, « Pour qui vous prenez-vous ? », *Quinzaine Littéraire*, Revue n°882, août 2004
- JOUET Jacques, « Préface générale à *La République roman* », *Revue de la BnF*, n°20, 2005 et version remaniée, « La République préface », 2006, disponible en ligne : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document19873.html>
- JOUET Jacques, « Ruminations de l'atelier oulipien », communication au Colloque « Ateliers d'écriture littéraire », du 15 au 22 juillet 2011 à Cerisy la Salle, direction Daniel BILOUS, Claudette ORIOL-BOYER
  
- LÉCROART Étienne, Entretien avec Michèle Audin, CNRS, images des maths [publié le 8 juillet 2012], [en ligne] : <http://images.math.cnrs.fr/Contes-et-decomptes.html>
- LE TELLIER Hervé, « J'écris sous la contrainte », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.
- MATHEWS Harry, « À la recherche de l'Oulipo », *Revue de la BnF*, n°20, 2005, p. 21-23
- MATHEWS Harry, propos recueillis par Alizée Golfier, *Le Berry*, 14 juillet 2012, disponible en ligne : <http://www.leberry.fr/cher/actualite/pays/bourges-et-environ/2012/07/14/les-recreations-rencontres-litteraires-avec-loulipo-a-bourges-cette-semaine-se-terminent-1221570.html>
  
- MONK Ian, « Comment un Anglais qui avait abandonné la poésie est devenu un poète français », *Revue de la BnF*, n°20, 2005.
- MONK Ian, « Lire à voix haute », *grumeaux*, n°1, Caen: Grumeaux/Ed. Nous, 2009, p. 54-59
  
- PEREC Georges, propos tenus dans l'émission *Chemins* du 22 mars 1976, disponible en ligne : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I09365757/georges-perec-et-la-methode-de-travail.fr.html>
- QUENEAU Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962.
- QUENEAU Raymond et LE LIONNAIS François, « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », entretien, in *L'éducation*, n° 209, 25 avril 74, p. 24
  
- ROUBAUD Jacques, « Notes pour le stage Oulipo de Villeneuve-lès-Avignon 13-18 juil 1981 », *Action poétique*, n°85, sept. 1981.
- ROUBAUD Jacques, « L'auteur oulipien », *L'auteur et le manuscrit*, CONTAT Michel (dir.), Paris, Puf, 1991
- ROUBAUD Jacques, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris : Les Belles Lettres, 1994, p. 17. cité sur <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3343#ftn92>
- ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera, ménage*, Paris: Stock, 1995
- ROUBAUD Jacques, *Trois ruminations*, La Bibliothèque Oulipienne n° 81, 1996.
- ROUBAUD Jacques, *L'Oulipo et les Lumières, Oulipo und die Aufklärung, Le Divan*, éditions Isele, 1998.
- ROUBAUD Jacques, avec Jean-François Puff, *Jacques Roubaud: rencontre avec Jean-François Puff*, Collection Les singuliers, Paris: Argol, 2008
- ROUBAUD Jacques, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, disponible en ligne : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>

## LES ATELIERS D'ÉCRITURE

- *Ateliers d'écriture*, (sous la direction de Claudette Oriol-Boyer), Actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle, 23 juillet - 2 août 1983, Ed. Atelier du texte / Ceditel, janvier 1993.
- Rencontres nationales des ateliers d'écriture, *Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture: interventions et actes*, Aix-en-Provence, février 1993, Paris: Retz, 1994
- *Ateliers d'écriture : journée d'étude de Lomé*, Togo, novembre 2005, sous la direction de Jean Foucault, Paris : l'Harmattan, DL 2007
- BON François, « L'écriture au corps à corps », in *Le Matricule des Anges*, n°3, avril-mai 1993
- BON François, *Prison: récit*, Lagrasse: Verdier, 1997
- BON François, *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture* - Fayard, 2000 - Édition revue et augmentée en 2005.
- ROCHE Anne, *L'Atelier d'écriture* (en collaboration avec A. Guiguet et N. Voltz), Éditions Bordas-Dunod, 1989, rééditions 1995, 2000, 2001.
- ROSSIGNOL Isabelle, *L'invention des ateliers d'écriture en France*, L'Harmattan, 2000
- ROSSIGNOL Isabelle, Propos recueillis par Brigitte Aubonnet, *Encres vagabondes* [publié en octobre 2006], [en ligne]. Disponible sur internet : <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/rossignol.htm> [consulté le 24 août 2003]

## SITOGRAPHIE

- Colloque de Cerisy-la-Salle, Ateliers d'écriture littéraire 15-22 juillet 2011 [en ligne] [consulté le 22 août 2013]. Disponible sur internet : <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/atecritures11.html>
- ASSOULINE Pierre, La République des Livres, Le Monde, [en ligne] [publié le 23 décembre 2010] Disponible sur internet : <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/12/23/ce-que-loulipo-deja-quinqua-genere/>
- BNF, Conférences en ligne, [en ligne] [consulté le 22 août 2013]. Disponible sur internet : [http://www.bnf.fr/fr/evenements\\_et\\_culture/conferences\\_en\\_ligne.html](http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/conferences_en_ligne.html)
- BON François, *remue.net*, « Dossier : Ateliers d'écriture » [en ligne] [consulté le 22 août 2013]. Disponible sur internet : <http://remue.net/spip.php?rubrique9>
- DETAMBEL Régine, blog personnel, « L'Oulipo et moi », [en ligne] [consulté le 22 août 2013]. Disponible sur internet : [http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1776](http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1776)
- Galerie Martine Aboucaya, *Exposition Oulipo*, 16 décembre 2005-21 janvier 2006 [en ligne]. Disponible sur internet : [www.martineaboucaya.com/expos\\_loulipo\\_66.html](http://www.martineaboucaya.com/expos_loulipo_66.html)
- OULIPO, Oulipo-Accueil, [en ligne] [consulté le 22 août 2013]. Disponible sur internet : <http://www.oulipo.net/>
- FORTE Frédéric, *Poète/Public*, blog d'une résidence [en ligne]. Disponible sur internet : <http://poete-public.blogspot.fr/>
- LE LIONNAIS François, *Un certain disparate* [en ligne] , Oulipo Éditions. Disponible sur internet : <http://blogs.oulipo.net/fl/>
- ROUBAUD Jacques et BÉNABOU Marcel, « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », [en ligne]. Disponible sur internet : <http://www.oulipo.net/oulipiens> [consulté le 22 août 2013]

## DOCUMENTS AUDIOVISUELS

- *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud*, film de Pascale Bouhénic, Avidia / Centre Georges Pompidou, 1995.
- ROUBAUD Jacques, *conférence* du lundi 6 mai 2002, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002
- *Les poètes, Jacques Roubaud*, Jean-Pierre Prévost réal., Paris : ORTF, 1973
- *Bibliothèques visibles et invisibles*, Lectures oulipiennes : soirée du 18 mai 1998, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1999

## LES OUVRAGES DES OULIPIENS MENTIONNÉS DANS CE TRAVAIL

### BÉNABOU Marcel

- *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris : Hachette, 1986
- *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, Paris : Seghers, collection Mots, 1992
- *Jacob, Ménabem et Mimoun: une épopée familiale*, La librairie du XXe siècle, Paris: Éd. du Seuil, 1995
- *Résidence d'hiver*, Barr : Le Verger, 2001
- *Miniature persane*, La bibliothèque oulipienne, numéro 153, Paris: OULIPO, 2007
- *Saturations*, La bibliothèque oulipienne, numéro 184, Paris: OULIPO, 2010
- *Éthique simpliste*, La bibliothèque oulipienne, numéro 169, Paris: OULIPO, 2008

DUCHATEAU Jacques, *La colonne d'air suivi de Raymond Queneau ou l'oignon de Moebius*, Paris : Ramsay, 1988

### FORTE Frédéric

- *Discographie*, Bordeaux: Éd. de l'Attente, 2002
- *N/S*, avec Ian Monk, Bordeaux : éditions de l'Attente, 2004
- *Opéras-minute*, Courbevoie: Théâtre typographique, 2005
- *Comment(s)*, Bordeaux : éditions de l'Attente, 2006.
- *Potjevleesch*, avec Jacques Jouet, Hervé Le Tellier, Ian Monk, Lille : La Nuit Myrtilde, 2007
- *Chronopoèmes*, avec Jacques Jouet, et Jacques Roubaud, La bibliothèque oulipienne, numéro 157, Paris: OULIPO, 2007
- *Poèmes isolés*, Toulouse : éditions du soir au matin, 2008.
- *Bristols*, Hazebrouck : Hapax, 2010
- *99 notes préparatoires aux 99 notes préparatoires*, La bibliothèque oulipienne, numéro 187, Paris: OULIPO, 2010
- *Épistolaire antérieur*, La bibliothèque oulipienne, numéro 197, Paris: OULIPO, 2013

### FOURNEL Paul

- avec Jacques Roubaud, *L'Hôtel de Sens*, La Bibliothèque oulipienne, 10, Paris: Oulipo
- « Autoportrait de l'homme au repos », *Les athlètes dans leur tête*, Paris, Ramsay, 1988
- avec Jacques Roubaud, *Chicagos*, La bibliothèque oulipienne, numéro 152, Paris: Oulipo, 2006

### JOUET Jacques

- Dossier Papous dans la tête, [inédit] [Fonds Jacques Jouet, Bibliothèque de l'Arsenal] manuscrits non encore répertoriés
- *La République de Mek-Ouyes*, Paris : POL, 2001
- *Mek-Ouyes amoureux, La lectrice aux commandes, Mek-Ouyes chez les Testut*, Paris : POL, 2005
- *Mek-Ouyes amoureux*, Paris : POL, 2006
- *Agatha de Mek-Ouyes : La vengeance d'Agatha - Les mariages d'Agath-Ouyes - Agatha de Paris*, Paris : POL, 2011
- *Agatha de Beyrouth*, Paris : Cambourakis, 2011
- *Agatha de Metz - Mey-Ouyes et Les Messins*, Nancy : Absalon, 2013
- *Des ans et des ânes*, Mots, Paris: Ramsay, 1988
- avec Pierre Laurent, *Jeu de six sets de table poétiques ...*, oct. 1994, DRAC d'Alsace CROUS d'Alsace, 1994
- *La Bibliothèque de Poitiers*, Rennes : Revue La Licorne, 1999
- *Au centre psychiatrique de Jacquot à Cotonou* [lecture, 5 nov. 2002, Artothèque de Caen], Ici poésie, 2002
- *Cantates de proximité, Scènes et portraits de groupe*, Paris : POL, 2005

- *Bodo: roman*, Paris : POL, 2009
- avec Jacques Roubaud, *À Lorient*, Apogée, 2010
- *L'Histoire poèmes*, Paris : POL, 2010
- *Cris de mes chats le dimanche*, Paris : La Baleine, collection Le Poulpe, 2011
- Préface in RAPILLY Robert, *El ferrocarril de Santa Fives: voyage poèmes*, La sentinelle, Lille: la Contre-allée, 2011
- *Le chant d'amour grand-singe: un corpus lyrique méconnu*, La bibliothèque oulipienne, 62, Paris: Oulipo, 1993
- avec Pierre Rosenstiehl, *Frise du métro parisien*, La bibliothèque oulipienne, 97, Paris: OULIPO, 1998
- *Du monastère*, La bibliothèque oulipienne, numéro 135, Paris: OULIPO, 2004
- *Chronopoèmes*, Bibliothèque Oulipienne, n°157, 2007

#### LE TELLIER Hervé

- *Encyclopædia inutilis*, Bordeaux: Castor astral, 2002
- *Zindien ; suivi de Marabonlipien*, Bordeaux: le Castor astral, 2009
- *L'herbier des villes: choses sauvées du néant*, Paris: Textuel, 2010
- *Joconde jusqu'à 100 et plus si affinités*, Bègles : Castor astral, 2012

LESCURE Jean, *Drailles suivi du Petit Meccano poétique*, Paris : Gallimard, 1968

MONK Ian, *Plouk Town*, Paris : Cambourakis, 2007

PEREC Georges, avec Harry Mathews, et Oskar Pastior, *Variations*, La Bibliothèque Oulipienne, 91, Paris: Oulipo, 1997

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris: C. Bourgois, 1982

#### QUENEAU Raymond

- *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, 1950
- Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*. ([Paris: Gallimard, 1961)

#### ROUBAUD Jacques

- *Dors (précédé de) Dire la poésie*, Paris: Gallimard, 1981
- *Poésie, etc : ménage*, Paris : Stock, 1995
- *Poésie, mémoire, lecture, gedicht gedächtnis lesen, Le Divan*, éditions Isele, 1998.
- *le grand incendie de Londres*, Paris: Seuil, 2009
- *Ó baobab*, La bibliothèque oulipienne, 98, Paris: OULIPO, 1999

#### SALON Olivier

- *Les gens de légende*, La bibliothèque oulipienne, numéro 132, Paris: OULIPO, 2004
- *Urbanité du bivocalisme*, La bibliothèque oulipienne, numéro 196, Paris: OULIPO, 2012
- « Ludwig », *Tangente*, Hors série, n°38, Paris: Pole, mars 2010

#### OULIPO

- *Diable !*, La bibliothèque oulipienne, numéro 666, Paris: OULIPO, 2004
- *Moments oulipiens*, Bordeaux: le Castor astral, 2004
- OULIPO, *Oulipo: pièces détachées*, La petite collection, Paris: Éd. Mille et une nuits, 2007
- *Autoportraits*, La bibliothèque oulipienne, numéro 175, Paris: OULIPO, 2009
- *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris : Fayard, 2010
- Franco, Daniela, Juan Villoro, and Emmanuel Adely, avec Frédéric Forte, Marcel Bénabou, Jacques Jouet, *Los Sandy en Waikiki = Sandys at Waikiki*, México, D.F.: RM, 2010
- *L'immigration expliquée à ma grand-mère*, La bibliothèque oulipienne, numéro 195, Paris: OULIPO, 2012

# Index nominum

Audin Michèle	47, 54, 66, 69, <b>85-87</b> , 94, 108
Bénabou Marcel	31, 39, 41, 44, 45, 54, 57, 68, 78, <b>84-85</b> , 88, 89, 94, 100, 104, 108
Forte Frédéric	27, 37, 64, 68-69, 73, 75-76 78, 88, 92-94, 100-101, 104-106
Fournel Paul	28, 30, 39, 44-47, 50-51, 54-55, 59 67-68, 78, 80-81, 85, 89, 94 95, 98, 102-104
Jouet Jacques	23-25, 28-29, 34-37, 42, 44, 49, <b>51-53</b> , 55-56, 58-60, 62-65, 69-71, 74-78, 85, 91-93, <b>96-99</b> , 100, 102, 105
Le Lionnais François	47-48, 91
Le Tellier Hervé	23, 26, 34-35, 39-40, 44, 54, 60-63, 67-70, 73, 78, 81, 95, 101
Levin Becker Daniel	33, 40 89, 97, 106
Mathews Harry	35, 50, 55, 57, 59, 80, 83, 88, 103-104, 107
Monk Ian	30-31, 38, 41, 61-62, 66-67, 69, 79-80, <b>83-84</b> , 97, 100-102
Perec Georges	37, 44, 55, 65, 80, 101-104
Queneau Raymond	27, 54, 60-61
Roubaud Jacques	24, <b>31-33</b> , <b>35-38</b> , 46, 48-49, 51-53, 59-60, 72 77, 79, 81, 86, <b>88-91</b> 93, 98, 102, 104
Salon Olivier	25, 33, 35, 37, 39, 47, 52, 58-59, 66, 69, 72-73, 76, 78, <b>80-82</b> , 86, 93, 105

# Glossaire des contraintes évoquées dans ce travail

*Les explications et les exemples sont pour la plupart issus du site de l'Oulipo*

## **acrostiche brivadois**

L'acrostiche brivadois peut être considéré comme une « oulipisation conséquente » de l'acrostiche simple. Chaque vers commence par une lettre, de sorte que l'ensemble des initiales de vers lues verticalement de haut en bas révèle un nom propre. La suite des mots de chacun des vers respecte, quant à leur lettre initiale, une progression alphabétique à compter du premier mot.

## **autoportrait**

Cas particulier de l'homomorphisme : produire un texte qui a la même structure qu'un texte-souche.

Ici le texte-souche est une nouvelle de Paul Fournel : « Autoportrait de l'homme au repos », *Les athlètes dans leur tête*, Paris, Ramsay, 1988

## **avion**

Abréviation de mots. Le mot "Avion" est l'abréviation d'abréviation.

## **baobab**

Un “ baobab ” sur le mot baobab sera un texte saturé en syllabes contenant [o] (haut) et [ba] (bas). Il est destiné, en principe, à une lecture à trois voix, qui se répartissent les syllabes.

## **beau présent**

Un Beau présent est un poème composé en l'honneur d'une personne d'un sexe ou un autre, chérie ou détestée. Chaque vers est écrit en n'utilisant que les lettres du nom du destinataire.

## **belle absente**

Poème composé en l'honneur d'une personne d'un sexe ou de l'autre. Le poème comporte autant de vers que les lettres du nom de la (ou du) destinataire (comme dans l'acrostiche). L'on s'interdit d'utiliser dans le premier vers la première lettre du nom, dans le deuxième vers la deuxième lettre, et ainsi de suite. Toutes les autres lettres de l'alphabet doivent au contraire être présentes dans chaque vers (on s'autorise cependant à rayer de tous w, x, y, z)

## **boule de neige**

Une boule de neige de longueur  $n$  est un poème dont le premier vers est fait d'un mot d'une lettre, le second d'un mot de deux lettres, etc. Le  $n$ ème vers a  $n$  lettres.

Une boule de neige fondante commence par un vers de  $n$  lettres, après quoi le nombre des lettres diminue d'une unité à chaque vers.

Il existe des boules de neige métriques (Victor Hugo : *les Djinnns*), des boules de neige de mots...

## **bristols**

Poème combinatoire formé de 99 cartes permutables et offrant  $99!$  ( $1 \times 2 \times 3 \times \dots \times 99$ ) lectures différentes.

### **chicago**

Un chicago est constitué de quatre homosyntaxismes qui forment devinette et dont la solution (tantôt explicitée, tantôt occultée) est une homophonie.

### **chôka**

Forme poétique traditionnelle japonaise de *n* vers, alternant vers de 5 et 7 syllabes et se terminant par deux vers de 7 syllabes.

### **chronopoème**

Poème qui doit être lu à voix haute avec un minuteur qui compte, à rebours, les minutes et les secondes. Programmer le temps ; déclencher le minuteur ; lire. Sitôt prononcé le dernier mot, le minuteur sonne.

### **chronohaïku**

Il mêle le chronopoème et le haïku en un poème de trois vers de cinq secondes, sept secondes et cinq secondes.

### **contrainte de Delmas**

Un énoncé satisfait à la contrainte de Delmas si on peut y remplacer la lettre initiale des mots significatifs par une autre lettre et obtenir un nouvel énoncé signifiant.

Ainsi la phrase : « C'est la \_ouleur, le goût musqué de la \_ivette »

Peut se lire de quatre façons différentes selon que l'on choisit le *c* ou le *d*.

### **cylindre**

C'est un texte qui se mord la queue d'une manière si parfaite qu'on ne sait plus où est la gueule et où est la queue.

Selon l'unité linguistique choisie, on peut faire des cylindres de lettres, de phonèmes, de syllabes, de mots, de phrases, et *tutti quanti*.

Le pilote ferme la carlingue vide → la carlingue vide le pilote ferme

### **épithalame**

Cas particulier du beau présent : texte de circonstance composé à l'occasion d'un mariage, offert en présent aux mariés est construit à partir des seules lettres de leurs noms réunis.

### **éthique simpliste**

Cas particulier de la morale élémentaire qui tend entièrement, par synonymie, vers le bi-mot final qui est un titre d'œuvre connue.

### **gestomètre**

Faire une liste de verbes à l'infinitif évoquant les actions liées à un moment donné, rituel de la vie. Insérer ensuite un moment d'émotion dans ce texte très objectif.

### **haïku**

Forme poétique traditionnelle japonaise en trois vers de cinq, sept, cinq syllabes. Le haïku doit saisir l'instant.

### **homomorphisme**

Produire un texte qui a la même structure qu'un texte-souche.

### **homophonies, traductions homophoniques**

*Un bon appartement chaud* et *un Bonaparte manchot* sont deux énoncés homophoniques.

### houle

Cas particulier de la boule de neige : le texte enfle, puis revient à la plus petite unité, puis enfle de nouveau...

### lipogramme

Un texte dans lequel l'auteur s'impose de ne jamais employer une lettre, parfois plusieurs. Se trouvent ainsi proscrits les mots qui contiennent cette lettre ou ces lettres.

### monostique paysager

Poème d'un seul vers long composé sur le motif du paysage, dans un mouvement panoramique de la gauche vers la droite.

### monovocalisme

Un monovocalisme est un lipogramme d'où sont bannies toutes les voyelles, sauf une.

### morale élémentaire

Forme fixe inventée par Raymond Queneau qui la définit ainsi : " D'abord, trois fois trois plus un groupes substantif plus adjectif (ou participe) avec quelques répétitions, rimes, allitérations, échos ad libitum ; puis une sorte d'interludes de sept vers de une à cinq syllabes ; enfin une conclusion de trois plus un groupe substantif plus adjectif reprenant plus ou moins quelques-uns des vingt-quatre mots utilisés dans la première partie. "

Exemple d'une morale élémentaire de Jacques Roubaud

#### Morale élémentaire en 'e-a-u'

##### **l'eau**

écran nul	étang dur sel chaud	élan nu
mer fauve	mat vu lune haute	métaux béants
lac muet	drap rude sureau tremblant	parfum errant
	le sau le l'a vu e au dela du rempart nu e sans un éclat du	
ressac hurlé	sac brun néant su	déjà sûr

*commentaire* : dans ce texte, les seules voyelles sont e, a et u, et elles se présentent toujours dans le même ordre.

### N/S

Huitains écrits à deux. Le premier écrit quatre vers (libres) au choix parmi les huit. Le deuxième complète. Le huitain ainsi composé doit sembler écrit par un seul poète.

### palindromes phoniques

Le palindrome de lettres est un texte qui peut être lu de gauche à droite comme de droite à gauche, (sans avoir nécessairement le même sens, comme Roma et amor).

Exemple de **palindrome phonique** : Jeanne en luge / Jules en nage

### **pantoum**

Forme poétique malaise, introduite au XIX<sup>ème</sup> siècle en France, reposant sur la reprise dans chaque quatrain de deux vers de la strophe précédente, ainsi que sur l'opposition thématique, à l'intérieur de chaque quatrain entre les deux premiers et les deux derniers vers.

### **poèmes du jour**

Écrire un poème par jour

### **poèmes de métro**

Qu'est-ce qu'un poème de métro ?

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.

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.

(Jacques Jouet)

### **poèmes de marche**

Écrire un poème en marchant et en l'apprenant par cœur au fur et à mesure de la composition.

La mise sur le papier se fait à l'issue de la balade.

### **poèmes orientés**

Poèmes de sept vers, chacun orienté dans une direction (haut, bas, gauche, droite, devant, derrière) et l'un centré sur soi.

### **poèmes carrés**

Le carré lescurien utilise quatre mots permutant entre eux. « Rien n'est plus facile que d'interchanger les beaux adjectifs. Rien n'est plus beau que d'interchanger les faciles adjectifs. Avec les substantifs déjà la difficulté se fait plus étrange. Avec la difficulté déjà le substantif se fait plus étrange ». Ces phrases de Jean Lescure définissent la permutation en la pratiquant.

### **poèmes fondus**

Le poème fondu consiste à tirer, d'un poème donné, un autre poème plus court, par exemple d'un sonnet, un haïku. On ne doit pas employer dans le haïku d'autres mots que ceux qui sont dans le sonnet, et on ne doit pas les employer plus souvent qu'ils ne le sont dans le sonnet.

### **portrait en creux**

Texte d'une page décrivant une personne et dessinant le portrait de celle-ci par les blancs du texte : entre les mots et en fin de lignes.

### **quenine / terine**

La **n-ine**, qui généralise la **sextine**, est un poème de n strophes (n étant un nombre entier), chacune de n vers, chaque vers de chaque strophe terminé par un mot-clef différent. On se donne n mots-clefs qui terminent les n vers de la première strophe. Dans la seconde strophe le premier mot-clef vient à la place 2, le deuxième à la place 4, et ainsi de suite (tant que possible). Les places manquantes sont alors remplies par les autres mots (écrits dans l'ordre inverse).

Il s'agit de poèmes de n strophes de n vers chacune, avec un mot-rime différent par vers. La place des mots-rimes change de strophe en strophe selon la permutation de la sextine.

Terine théorique

Pour réaliser une bonne terine

Prenez trois mots à la rime

Et faites-les rimer

S'ils n'ont pas de peine à rimer

Vous approchez de la terine

Puisque la terine rime

Par trois mots choisis à la rime

Qui sans sonner doivent rimer

C'est le secret de la terine.

(Paul Fournel)

### **rhumb**

Quatre photos sont prises dans quatre directions (disons Nord, Sud, Est, Ouest). Le poète écrit en suite des « lignes de rhumbs », quatre vers décrivant les directions NE, NO, SO, SE. La longueur du vers est proportionnelle à la profondeur de la perspective.

### **sardinosaure**

On commence par penser à deux animaux tels que la dernière syllabe de l'un soit la première de l'autre, comme *gazelle* et *éléphant*, ou bien *taureau* et *rossignol*, ou encore *okapi* et *pigeon*. On réunit alors les deux mots, ce qui fournit dans nos exemples la *gazelléphant*, ou bien le *taurossignol*, ou encore l'*okapigeon*. Les animaux ainsi conçus sont appelés de façon générique des *Sardinosaures*, du nom du premier de cette famille, inventé par Jacques Roubaud.

On écrit alors un court texte décrivant l'animal chimérique, en s'inspirant des particularités des deux parents de la chimère.

### **sonnets jouetiens**

Un vers qui a quatre e muets comptés se nomme alexandrin jouetien maximal.

### **sonnets hachés**

Ensemble de poèmes dont le nombre de vers total est un multiple de quatorze et qui pourrait donc être constitué de sonnets. La métrique et les rimes des vers qui s'enchaînent respectent la construction du sonnet mais les poèmes peuvent être hachés autrement et avoir de deux à quatorze vers.

### **tireur à la ligne**

Dans l'exercice oulipien du tireur à la ligne, il s'agit, en se donnant une phrase de départ A et une phrase d'arrivée B, complètement indépendantes l'une de l'autre, d'insérer une phrase intermédiaire C créant une fiction plausible, puis de recommencer l'opération en insérant une phrase D entre A et C, une phrase E entre C et B. Aux étapes suivantes, on continuera ainsi à insérer chaque fois une phrase nouvelle entre deux phrases existantes. Cela peut se faire aussi par groupes de mots à l'intérieur d'une phrase ou par vers à l'intérieur d'un poème.

Dieu est amour → Dieu, cet enfant est un amour ! → Nom de Dieu ! cet enfant est un démon, mon amour !

### **traduction lipogrammatique**

Dans un énoncé donné, remplacer chacun des mots importants (substantif, verbe, adjectif, adverbe) par un de ses antonymes possibles. Par exemple, la traduction, par Georges Perec, de la première phrase d' *À la recherche du temps perdu*, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » donne : « Une fois, l'autre fit la grasse matinée ».

traduction antonymique

### **vers turcs**

Cas particulier d'un texte lipophone : écrire un texte en se privant de certains sons. Dans le cas des vers turcs, les labiales et les labio-dentales sont interdites : [b], [m], [p], [v], [f]. le texte peut être lu sans bouger les lèvres.

### **x prend y pour z**

On représente cette relation ternaire comme une multiplication,  $xy=z$ , dont on se donne la table. Une table de multiplication étant donnée a priori, on peut utiliser d'autres prédicats : x complète avec y contre z, par exemple. Les propriétés algébriques de la multiplication choisie s'interprètent en événements d'un récit.