



# **La lecture des textes à contrainte**

**Thèse**

**Dominique Raymond**

**Doctorat en études littéraires**

Philosophiæ Doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

© Dominique Raymond, 2014



## Résumé

Pour éviter de laisser le hasard et l'inspiration guider leur écriture, les auteurs de textes à contrainte utilisent un principe structurant dans l'échafaudage de leur texte. L'œuvre issue de cette pratique d'écriture porte les traces, perceptibles ou non, de la règle; à partir de ce postulat de base, nous pouvons considérer qu'un rapport indirect existe entre une contrainte et ses retombées textuelles, qui appelle une sémiotique de la lecture.

Une relation dynamique s'établit entre le lecteur, le texte et la contrainte. Nous examinons cette relation, en considérant que l'activité lectorale opère dans diverses conditions; que le texte est un objet sémiotique complexe ne se réduisant pas au seul réglage instancié; que la contrainte se manifeste sous plusieurs formes (indices, symboles, énoncés plus ou moins explicites), qui demandent la collaboration du lecteur pour être interprétées comme telles.

Lire ou ne pas lire la contrainte, telle *ne peut*, donc, être la question. Car si le procédé balise de façon serrée l'écriture, nous ne pouvons en dire autant de la lecture; l'activité présente un certain degré d'autonomie vis-à-vis de l'inscription d'une contrainte. C'est du moins l'hypothèse que nous tentons d'étayer tout au long de ce travail de recherche.



# Table des matières

Résumé.....	iii
Table des matières.....	v
Introduction.....	1
1. Cartographie des théories de la lecture.....	2
2. La littérature à contrainte.....	7
3. Problématique et orientation de la thèse.....	9
1 Perspectives.....	13
1.1 Révéler ou ne pas révéler ?.....	13
1.2 Une littérature en quête de littéarité.....	19
1.3 La métatextualité.....	25
1.4 Les statuts de la contrainte.....	29
1.5 (Dé)crypter.....	35
1.6 De l'inégalité.....	40
1.7 La contrainte et le reste.....	47
1.8 Penser la lecture.....	48
1.9 Avatars du modèle de la communication.....	53
1.10 Pour une sémiotique de la lecture des textes à contrainte.....	63
2 (Qu') est-ce (qu') une contrainte ?.....	68
2.1 Définir la contrainte.....	68
2.2 L'écriture, l'indice et le genre.....	70
2.3 Exercice de comparaison.....	80
2.3.1 La règle au temps du classicisme.....	81
2.3.2 Le code de déontologie du roman policier.....	84
2.3.3 L'écriture automatique, la métaphore surréaliste et l'effet d'automatisme	
86	
2.4 La texture est un signe.....	95
2.4.1 Du cas curieux à l'indice concluant.....	96
2.4.2 Intention de l'auteur, action du scripteur, activité du lecteur.....	109
2.5 Être ou ne pas être une contrainte.....	112
2.5.1 Pratiques dérogatoires.....	113
2.5.2 La contrainte au second degré.....	117
2.5.3 « Un coup de fil peut sauver une vie ».....	125
2.6 Les manifestations symboliques de la contrainte.....	133
2.7 Conclusion.....	138
3 Hors texte, plein de saluts.....	140
3.1 Trois contextes interprétatifs.....	141
3.1.1 Le bouche à oreille.....	142

3.1.2	L'építexúte .....	145
3.1.2.1	L'építexúte autographe.....	145
3.1.2.2	L'építexúte allographe .....	150
3.1.3	Le paratexúte .....	156
3.1.3.1	Le paratexúte d' <i>Écrire sur Tamara</i> .....	163
3.2	Horizon d'attente et réglages potentiels. Trois situations avant la lecture.	173
3.2.1	Ignorer .....	175
3.2.2	Supposer .....	177
3.2.2.1	L'effet Oulipo sur la critique.....	178
3.2.3	Connaître.....	183
3.3	Conclusion.....	190
4	Lectures en cours .....	192
4.1	La lecture avisée d'une contrainte à l'œuvre .....	193
4.1.1	L'angle interprétatif .....	195
4.1.1.1	Le « surgissement » des indices.....	201
4.1.2	Vérifier .....	206
4.1.3	Les contraintes (presque) invérifiables.....	210
4.1.4	Généricités .....	218
4.2	Recherche et lecture .....	222
4.2.1	Supposer, chercher .....	225
4.2.1.1	La dimension narrative/énonciative : trois pistes à suivre.....	226
4.2.1.2	Porter son attention sur la dimension littérale .....	236
4.2.1.3	Analyse des abductions .....	245
4.2.2	Ignorer, identifier .....	249
4.2.2.1	Des résultats concluants .....	251
4.3	Conclusion.....	259
	Conclusion .....	263
	Bibliographie .....	269
	Annexe 1 .....	283
	Annexe 2.....	288

*À Mamie et à Dolorès,  
les deux bouts de ma chandelle.*





## Remerciements

Ce travail aurait été très différent sans l'insistance, la rigueur et la minutie de M. Richard Saint-Gelais, mon directeur de thèse, qui m'a poussée dès le début à aller au-delà des conventions dans le traitement de mon sujet. Je lui en suis reconnaissante.

Merci à André, Diane et Julie. Ils ont gardé leurs portes, leurs oreilles et leur cœur grands ouverts lorsque j'en ai eu besoin. Je ne m'en serais pas sortie indemne sans les rires et les fous rires partagés avec mes chers amis que je ne nommerai pas, de peur d'en oublier.

Je tiens à remercier René Audet, Irène Langlet et Catherine Lefrançois, pour leur soutien et leurs conseils fort avisés.

Je réserve un merci tout spécial à Alexandre, mon hyperbole.

Cette thèse a reçu l'appui financier du CRSH et du FQRSC.



## Introduction

Dantzig a raison. Penchée sur un livre passionnant, une lectrice lève les yeux au ciel pour réfléchir, donnant l'impression à celui qui l'observe qu'il est exclu de cette prière adressée à un obscur dieu de la lecture. Pratique solitaire, intime, la lecture se voit à son tour exclue des études littéraires, sous prétexte que la relation entre le texte et la personne qui l'investit est inévitablement incertaine, aléatoire, régie par des paramètres impalpables. Qui sommes-nous, disent d'aucuns, pour étudier ce qui se passe dans la tête du lecteur ? Seul est chaque lecteur quand il lit. En effet, mais seul est chaque auteur quand il écrit; l'argument d'humilité n'a pas empêché la production de milliers d'études sur les intentions de l'auteur, sur sa relation avec le texte qui, d'ailleurs, demeure tout aussi intangible. Certes, il existe une œuvre issue de cette relation, sur laquelle les critiques s'appuient généralement pour *supposer* des intentions auctoriales; nous nous retrouvons ainsi du côté de l'activité lectorale, du côté de celui qui *infère* des intentions. Peu de lecteurs, sans doute, ont la prétention de produire le livre; mais tous devraient avoir celle, légitime, de produire la lecture. Et cette pratique n'est ni un appendice, ni une excroissance de la littérature, mais l'une de ses pierres angulaires.

Or, dire que la lecture est négligée par les études littéraires est encore aujourd'hui un euphémisme. Le texte et l'auteur occupent bien plus largement la critique, malgré l'essor qu'ont connu les théories de la lecture vers la fin des années 1970, jusqu'au début des années 1990. Le regard qui a été porté sur cette activité est loin d'être monolithique; nous établirons d'abord une cartographie des propositions les plus importantes, afin d'identifier les différentes lignes de force du discours critique.

## 1. Cartographie des théories de la lecture

C'est en Allemagne, à l'Université de Constance plus précisément, que les théories de la réception ont vu le jour. Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, les principaux représentants de cette École de Constance, ont tous deux tenu compte explicitement, mais diversement, de l'activité du lecteur dans les modèles d'analyse littéraire qu'ils ont proposés. Dans *Pour une esthétique de la réception*<sup>1</sup>, Jauss propose de renouveler l'histoire littéraire ou, du moins, de colmater ses brèches, en considérant le rôle essentiel que joue l'instance lectrice dans la postérité des œuvres. Les lecteurs les jugent, les choisissent, en relisent certaines; ce sont les lecteurs qui permettent aux textes d'entrer dans la grande histoire. Par conséquent, l'histoire de la littérature ne peut plus se permettre de faire l'économie de la lecture; elle gagne à devenir celle du dialogue qui s'établit entre un texte et ses lecteurs successifs. Jauss s'intéresse donc avant tout au public et à la manière dont il réagit à la lecture de l'œuvre, ce qui constitue le fondement des théories de la *réception*. Les théories de la lecture, elles, cherchent plutôt à décrire la façon dont l'acte de lecture se déroule. Jauss en dira peu de choses, mais il proposera une notion fort opératoire, l'horizon d'attente. Ce système de référence conditionne le processus de réception; il est constitué de l'expérience préalable que le public a du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres antérieures, ainsi que de l'opposition entre langage poétique et langage pratique. Jauss a ainsi mis le doigt sur un fait notable : aux abords d'un texte, le lecteur n'arrive jamais la tête vide.

Wolfgang Iser, dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*<sup>2</sup>, s'attarde aux œuvres. Chacune d'elles, suppose-t-il, détermine un acte de lecture et porte les conditions de sa réception. Le lecteur dont il s'occupe est donc implicite, inscrit dans le texte; le lecteur réel et tout ce qui, à part le texte, régit son

---

<sup>1</sup> Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, (1972) 1978.

<sup>2</sup> Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, (1976) 1985.

activité n'est pas considéré par Iser. Le travail du lecteur réel est ainsi programmé : actualiser les potentialités signifiantes, combler les blancs, se soumettre aux stratégies du texte. La théorie d'obédience phénoménologique proposée par Iser a le mérite de vouloir mettre en évidence le rôle essentiel que joue la lecture dans la production du sens. Le sens n'est pas qu'une donnée du texte, il est l'effet esthétique résultant d'un acte de lecture et n'existe donc qu'à travers sa concrétisation par un sujet.

L'Italien Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, envisage à peu près de la même manière la coopération interprétative. Une œuvre d'art postule une libre intervention interprétative, tout en ayant des caractéristiques qui règlent l'ordre des interprétations, présupposant ainsi un Lecteur Modèle. Ce dernier est conçu par l'auteur, qui prévoit les réactions du lecteur et ses lacunes encyclopédiques, qui anticipe donc ses mouvements interprétatifs. « Prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire<sup>3</sup>. » Comme le lecteur convoqué par Iser, celui d'Eco reste virtuel, établi par les œuvres, les stratégies auctoriales et les codifications institutionnelles. Ce sont donc les structures du texte déterminant l'interprétation qui intéressent le critique. Il faut dire qu'il se consacre à l'étude de l'activité interprétative dans *Les limites de l'interprétation*<sup>4</sup>, mais comme en témoigne le titre, celle-ci demeure circonscrite et programmée par le texte.

La tendance des approches sémio-structuralistes est donc d'étudier la place et le rôle que les textes accordent à la lecture; c'est une représentation, certes implicite, de la lecture dans le texte qui est mise en valeur, plutôt que l'acte de lecture en tant que tel. Un courant de la critique littéraire américaine, le *reader-oriented criticism*, formule des propositions théoriques qui vont en ce sens; en

---

<sup>3</sup> Umberto ECO, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche/Biblio essais », (1979) 1995, p. 72.

<sup>4</sup> Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche/Biblio essais », (1990) 1992.

témoigne le collectif *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*<sup>5</sup>, dont certains articles sont signés par Iser, par T. Todorov, structuraliste, et par G. Prince, narratologue. Les poétiques de la lecture qu'ils proposent s'occupent ainsi du « lecteur dans le texte », un lecteur implicite ou modèle, un narrataire, voire un personnage-lecteur.

Le principal reproche formulé à l'endroit de ces théories concerne la programmation de l'activité lectorale. L'autonomie du lecteur telle que la revendique Stanley Fish constitue sans doute la position inverse la plus radicale : le texte est généré par les stratégies interprétatives, c'est donc la lecture qui produit le texte. En déportant ainsi la signification du côté du lecteur, Fish dénonce du même coup l'objectivité du texte, simple illusion, et son autorité. Dans *Is There a Text in this Class ?*<sup>6</sup>, le critique fait valoir qu'aucune instance (auteur, texte, lecteur) n'a plus d'influence qu'une autre, puisqu'elles forment une même communauté interprétative. Ces pôles sont indissociables, fondus en un même objet, ce qui rend l'idée d'interaction complètement obsolète.

Il apparaît toutefois possible d'accorder à la lecture son autonomie sans pour autant éliminer le texte de l'équation. Au tournant des années 1980-90, la problématique de la lecture a connu au Québec un certain engouement. Une partie de la critique littéraire québécoise s'y est intéressée dans une perspective sémiotique, mais une sémiotique qui ne considère plus la lecture comme la dernière phase d'un acte de communication. Gilles Thérien<sup>7</sup> d'abord, puis Bertrand Gervais<sup>8</sup> et Richard Saint-Gelais<sup>9</sup> ont décrit l'activité du lecteur en termes de processus, de régimes; l'ont considérée comme une activité tendue par des variables tels le contexte, les compétences, les objectifs; comme un mouvement

---

<sup>5</sup> Susan SULEIMAN et Inge CROSMAN (dir.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton N. J. and Guilford, Surrey, Princeton University Press, 1980.

<sup>6</sup> Stanley FISH, *Is there a Text in this Class ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

<sup>7</sup> Gilles THERIEN, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol 18, n° 2, 1990, p. 67-80.

<sup>8</sup> Bertrand GERVAIS, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota Bene, (1993) 2006.

<sup>9</sup> Richard SAINT-GELAIS, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1994.

interprétatif complexe influencé — et non dirigé uniquement — par le système tout aussi complexe de signes que forme le texte. Il reste que la lecture dont il est question constitue forcément une figure de lecture, échafaudée par le théoricien et sans doute teintée par sa propre orientation critique.

Ce sont les sciences cognitives et la sociologie de la lecture qui se préoccupent du lecteur réel, empirique, à tout le moins dans la méthode employée pour parvenir aux résultats dont ils rendent compte. Dans *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*<sup>10</sup>, Leenhardt et Józsa tentent de déterminer ce qui se passe lorsqu'un livre circule entre des mains très différentes. Ils ont choisi deux romans exposant des problèmes issus de la réalité contemporaine des lecteurs des pays dans lesquels ils sont produits : *Les Choses* de Georges Perec, publié en France en 1965, et *Le Cimetière de rouille* d'Endre Fejes, publié en Hongrie en 1962. 250 lecteurs français et 250 lecteurs hongrois ont répondu à plusieurs séries de questions, après avoir lu pour la première fois les dits romans; par exemple, Jérôme et Sylvie, protagonistes des *Choses*, sont-ils cultivés ? Grâce à la diversité des réponses obtenues, les critiques ont montré que des déterminations sociales (l'âge, le sexe, la nationalité, la catégorie professionnelle, etc.) influencent la perception que se font les lecteurs des personnages et de la problématique des romans. Ce qu'ils ne peuvent déterminer par contre, c'est comment *l'acte* de lecture se déroule; les enquêtes permettent d'examiner l'avant et l'après du processus de lecture, mais le processus en tant que tel leur échappe forcément.

Il en va de même pour les sciences cognitives qui se donnent comme objectif d'étudier les répercussions de la lecture. Une enquête récente menée par des chercheurs de l'Université de Toronto<sup>11</sup> a mobilisé une centaine de

---

<sup>10</sup> Jacques LEENHARTD et Pierre JÓZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, éd. Le Sycomore, 1982.

<sup>11</sup> Maja DJIKIC, Keith OATLEY et Mihnea C. MOLDOVEANU, « Opening the Closed Mind; the Effect of Exposure to Literature on the Need for Closure », *Creativity Research Journal*, vol. 25, n° 2, 2013, p. 149-154.

participants qui avaient comme tâche de lire un essai ou une nouvelle. Les chercheurs ont noté que les lecteurs de fiction sont moins perturbés par les situations ambiguës, le désordre ou les incertitudes. Par conséquent, ils gagneraient en termes de prédisposition à la réflexion, comme à la créativité. De toute évidence, ce ne sont pas les cheminements de la lecture qui constituent l'objet de la recherche, mais bien les conséquences de cette activité sur nos capacités cognitives, des conséquences généralement positives.

Il y a lieu de noter une tendance actuelle concernant la lecture et qui consiste justement à valoriser cette activité : les droits du lecteur, l'utilité de la lecture, en plus du plaisir qu'elle est susceptible de procurer, sont mis de l'avant par des essayistes et des écrivains<sup>12</sup>. Le propos découle de leur propre pratique; il est donc sans fondement théorique et n'affiche d'ailleurs aucune prétention de ce type. L'ère n'est plus aux (grandes) théories; la lecture retourne plutôt dans ses quartiers, l'intime et le personnel, tout en étant partagée à titre d'activité commune, bienfaitrice.

Tant d'approches aussi diverses que celles que nous venons de décrire auraient pu réhabiliter la lecture dans le fait littéraire, à tout le moins, faire en sorte que son statut de pierre angulaire soit reconnu. Or, la lecture rend la critique toujours aussi inconfortable<sup>13</sup>. Elle est parfois évoquée de manière allusive, portée à notre attention en tant que sujet qu'il « aurait été intéressant » d'approfondir, comme une porte entrouverte sur une pièce que personne n'ose vraiment visiter. La lecture demeure la chambre noire, pour ne pas dire la chambre close, de la littérature.

Ainsi en va-t-il de la critique concernant la littérature à contrainte. En 2002, Krzysztof Sobczykński prévoyait que les études en ce domaine se dirigeraient du

---

<sup>12</sup> Voir entre autres Daniel PENNAC, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992 et Charles DANTZIG, *Pourquoi lire ?*, Paris, Grasset, 2010.

<sup>13</sup> C'est ainsi qu'en parle Antoine COMPAGNON dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 2001, p. 163-194.



côté de la lecture : « Le deuxième problème, bien plus passionnant, est celui de l'avenir des recherches sur la contrainte. Personnellement, je m'attends (et le désire secrètement) à ce qu'elles progressent en premier lieu dans le domaine de l'étude de la place du lecteur<sup>14</sup>. » Une décennie plus tard, force est de constater que les recherches n'ont pas du tout évolué en ce sens. Plus encore, la lecture est généralement occultée, tout simplement mise hors jeu, alors qu'elle joue un rôle décisif dans les résultats obtenus par les lecteurs-critiques. C'est pour redonner au lecteur de textes à contrainte la place qui lui revient que nous avons décidé d'écrire cette thèse.

## **2. La littérature à contrainte**

La formation de l'Ouvroir de littérature potentielle en 1960 a remis au goût du jour l'usage de la contrainte. Fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais, l'Oulipo, toujours actif en 2013, est composé de plus d'une trentaine de membres, pour la plupart écrivains, dont la production s'inscrit en opposition vis-à-vis d'une littérature dite inspirée. Le moyen privilégié par ces auteurs afin de concrétiser cette esthétique consiste à utiliser une contrainte, que nous définissons provisoirement comme un principe structurant, supplémentaire au cadre normatif textuel ou social propre à un texte, une langue, un genre, une époque. Toute production de texte se fait sous des restrictions sémantiques, morphologiques ou grammaticales; les auteurs à contrainte en sont conscients, et choisissent d'instancier au moins un réglage additionnel, qui peut prendre de multiples formes, à ces restrictions.

La pratique scripturale à contrainte déborde certainement l'Oulipo. Historiquement, le groupe compte parmi ses « plagiaires par anticipation » les Grands Rhétoriciens, qui, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ont adopté des principes d'écriture comparables. Ils ont eu recours à des formes fixes comme la ballade ou

---

<sup>14</sup> Krzysztof SOBCZYŃSKI, « Contraintes, je vous haisme », Lublin, *Roczniki Humanistyczne*, vol. 50, n° 5, 2002, p. 19.

le rondeau, multiplient les jeux de langage tels l'acrostiche\*<sup>15</sup> et le palindrome\*, complexifient les rimes et la versification. Comme ils étaient employés par les cours princières ou royales, les poètes en profitaient généralement pour louer leur bienfaiteur; c'est donc moins par l'entremise du contenu des poèmes que par le travail sur les potentialités de la langue française, sur les formes et les structures du texte, qu'ils se démarquaient. Aujourd'hui, bien des écrivains non oulipiens, comme le Québécois Nicolas Gilbert<sup>16</sup>, usent aussi de la contrainte comme d'un outil pour échafauder certaines œuvres. C'est donc dire que la contrainte n'est pas l'apanage de l'Oulipo, mais son fer de lance. Ce constat nous permet de préciser une chose et son corollaire à propos du corpus textuel utilisé dans cette thèse : nous étudierons la lecture d'œuvres à contrainte dont *certaines* sont signées par des oulipiens. Par conséquent, l'appartenance d'un auteur à l'Oulipo s'impose non pas comme un prérequis, mais comme une *condition interprétative*, susceptible d'influencer le regard que le lecteur porte sur le texte et la manière dont il envisage sa propre activité.

D'ailleurs, la littérature à contrainte est perçue plutôt négativement par les lecteurs ainsi que par une frange de la critique. L'écriture calculée se résumerait selon certains à l'accomplissement d'un programme; elle véhicule l'image d'une littérature sans âme et donc vidée de cette substance impalpable qui permettrait aux textes d'accéder au statut d'œuvres d'art. Certains la considèrent hermétique, n'intéressant qu'un cercle restreint d'initiés; d'autres n'y voient qu'exercices frivoles, ludiques, et dans de rares cas, admirables parce qu'il s'agit d'une véritable performance. *La Disparition*<sup>17</sup> est l'exemple fameux du texte salué pour l'exploit que représente l'écriture d'un lipogramme\* en E de plus de 300 pages. Reste que cette pratique littéraire n'est pas nécessairement prise au sérieux, ce qui explique peut-être qu'elle soit quelque peu négligée par la critique universitaire. Quelques

---

<sup>15</sup> Les termes suivis d'un astérisque sont définis dans le glossaire de la première annexe. Les textes et les extraits reproduits dans la seconde annexe sont quant à eux suivis de deux astérisques.

<sup>16</sup> Voir *Le Récital* et *Le Joueur de triangle*, Montréal, Leméac, 2008 et 2009.

<sup>17</sup> Georges PEREC, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1969) 1999.

auteurs comme Georges Perec, Raymond Queneau, Marcel Bénabou ou Jacques Roubaud ont su se démarquer, puisque plusieurs mémoires et thèses leur sont consacrés, mais la littérature à contrainte, entendue comme phénomène ou comme genre, semble toujours en train de chercher sa place au sein de l'institution.

Aucun théoricien de la lecture, quelle que soit l'approche privilégiée, n'en a tenu compte. Pourtant, le travail langagier et structurel présidant à l'édification des textes à contrainte est susceptible d'alimenter toute théorie de la lecture jugeant que la forme participe aussi significativement que le contenu à l'élaboration de la fiction, au (dys)fonctionnement de l'illusion référentielle, à la production du sens d'un texte. C'est donc aussi parce que les œuvres résultant de cette pratique proposent des dispositifs textuels et extratextuels intéressants à étudier du point de vue de l'activité lectorale que nous avons décidé d'écrire cette thèse; si, par ce biais, la littérature à contrainte acquiert un peu plus de reconnaissance, même si là n'est pas notre objectif, nous ne pourrions que nous en réjouir.

### **3. Problématique et orientation de la thèse**

L'œuvre écrite sous contrainte porte les traces, perceptibles ou non, de la règle; à partir de ce postulat de base, nous pouvons considérer qu'un rapport indirect existe entre une contrainte et ses retombées textuelles, qui appelle une sémiotique de la lecture. C'est précisément ce rapport que cette thèse entend examiner avec attention. Nous émettons l'hypothèse que l'inscription d'une contrainte par un auteur ne correspond pas nécessairement à sa lecture, laquelle présente un degré d'autonomie, certes variable, par rapport au travail scriptural. Quelles postures le lecteur peut-il prendre face à un texte à contrainte ? Quelles sont les implications de la connaissance de la règle sur la lecture du texte ? Quelles sont les conditions nécessaires à l'interprétation des signes comme des indices d'une contrainte ? Quelle dynamique s'instaure entre l'activité lectorale, le texte et les réglages du texte ? Autant de questions auxquelles nous espérons répondre, en envisageant la contrainte non pas du point de vue usuel de la

production, mais par l'autre bout de la lorgnette, celui de la lecture. Nous pensons ainsi montrer l'apport de la lecture dans les dispositifs considérés comme intrinsèques au texte par la critique oulipienne, comme l'identification d'une contrainte ou l'interprétation d'un segment métatextuel par exemple. Ces phénomènes ne sont ni autonomes par rapport à la lecture, ni antérieurs à elle; ils résultent de parcours lectoraux et de stratégies interprétatives.

Notre approche sera donc résolument sémiotique, mais le lecteur à l'étude n'est pas celui représenté dans le texte; il n'est ni le narrataire, ni un personnage qui lit, mais une possibilité d'appropriation du texte. De plus, nous ne proposons pas d'analyse sociologique ou statistique; le lecteur n'est donc pas forcément celui qui tient le livre entre ses mains; toutefois, ce dernier pourra se reconnaître dans les divers parcours interprétatifs qui seront mis en valeur.

Il nous paraît nécessaire de rendre compte du chemin parcouru par d'importants prédécesseurs, et de mettre en valeur la perspective que ces auteurs et critiques privilégient généralement face à la contrainte et à sa lecture, c'est-à-dire, celle de la production. Voilà donc ce à quoi sera consacré le premier chapitre de cette thèse, qui nous donnera l'occasion de préciser davantage notre approche et notre perspective théorique.

Le deuxième chapitre tentera d'apporter quelques éléments de réponse à une question bien plus complexe qu'il n'y paraît : qu'est-ce qu'une contrainte ? Nous observerons la contrainte sous différents angles, en particulier selon le modèle tripartite du signe développé par Charles Sanders Peirce. Nous montrerons à quels égards la contrainte se rapproche et s'éloigne de ce qui se fait par ailleurs en littérature; nous ferons ressortir ses traits distinctifs mais aussi ses contours peu nets, susceptibles de rendre bien ardue toute entreprise de définition exclusive et discriminante de la contrainte.

Chose certaine, la contrainte se distingue par le fait qu'elle circule autrement que par l'entremise de son instanciation textuelle : elle peut être

communiquée de bouche à oreille, ou être consignée par écrit au moyen d'une déclaration épitextuelle ou d'une désignation paratextuelle. Du point de vue de la lecture, ces manifestations se situent dans des contextes distincts, ce qui présuppose, comme nous le verrons au troisième chapitre, des stratégies interprétatives tout aussi distinctes. Les manifestations peuvent être perçues comme autant de moyens pour le lecteur de se forger un savoir plus ou moins précis sur les contraintes. C'est donc dire qu'aux abords de la lecture d'un texte donné, au moins trois cas de figure sont envisageables : ignorer tout des contraintes; supposer que le texte en instancie; connaître celles qui ont été utilisées. Le savoir, aléatoire et variable, constitue ainsi une condition interprétative parmi d'autres — mandats de lecture, appartenance de l'auteur à l'Oulipo, horizon d'attente selon qu'il s'agit de prose ou de poésie — susceptible d'influencer le travail du lecteur.

Le quatrième chapitre prendra à bras-le-corps les questions concernant le déroulement proprement dit de la lecture des textes à contrainte. De quelles manières la lecture est-elle orientée par la connaissance d'une contrainte à l'œuvre ? Que signifie « vérifier » l'application d'une contrainte ? Qu'est-ce que « chercher » des contraintes ? Quelles conséquences l'identification de contraintes en cours de route entraîne-t-elle sur la lecture du texte ? Toutes ces questions montrent bien que la lecture des textes à contrainte, comme toute lecture d'ailleurs, est une activité hétérogène, multiforme et difficile à contenir dans des petites cases. Voilà qui rend sa description et son analyse d'autant plus stimulantes.



# 1 Perspectives

Depuis 1960, l'Oulipo a coopté des dizaines d'écrivains. Si tous ses membres s'inscrivent en faux contre l'idée d'une littérature inspirée, la question de la diffusion de la contrainte n'a jamais fait l'unanimité au sein du groupe. Faut-il, oui ou non, donner des indications au lecteur sur les contraintes ayant servi à la construction d'un texte? Cette alternative nous apprend beaucoup de choses sur la manière dont les auteurs conçoivent leur pratique et ses impacts supposés sur la lecture des textes. Voilà pourquoi nous nous engageons dans un premier temps à définir cette question préoccupante. Les propositions majeures issues du discours auctorial et critique seront exposées et commentées sommairement, de façon à ce qu'ensuite nous fassions émerger les conceptions de la lecture que ces textes présupposent. Nous situerons finalement notre approche vis-à-vis de ces différentes propositions.

## 1.1 Révéler ou ne pas révéler ?

Cette question a divisé les membres de l'Oulipo entre les partisans du dévoilement (Perec, Calvino) et ceux du mutisme (Mathews, Queneau). Soulignons d'emblée qu'il ne s'agit pas d'une opposition franche, étanche et immuable entre deux clans. Les opinions et la pratique de ces écrivains évoluent et contredisent parfois la position adoptée initialement. Par exemple, ceux qui ont une « pudeur de la contrainte<sup>18</sup> » ont parfois fait des révélations, tel Raymond Queneau qui, dans *Bâtons, chiffres et lettres*, décrit quelques mécanismes à la base de son roman *Le Chiendent*; d'autres, moins « pudiques », comme Georges Perec, ont manifesté certaines craintes quant aux conséquences néfastes que pourrait avoir une exposition des procédés.

---

<sup>18</sup> Expression attribuée à Jacques Roubaud par Marcel BÉNABOU dans « Exhiber/cacher », <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16300.html#bodyftn6>, consulté le 27 juillet 2011.

Les raisons qui expliquent cette division au sein du groupe sont complexes et sont en partie liées à la manière dont les auteurs conçoivent la contrainte. Nous pouvons supposer que ceux qui taisent la contrainte le font parce qu'ils la considèrent comme un instrument d'écriture, dont la connaissance serait facultative pour la lecture. Ce sont, pour Raymond Queneau, « des échafaudages [à] enl[ever] une fois que la construction est terminée<sup>19</sup>. » Mais pour cette même raison, il est possible de tenir la position inverse et d'être un partisan de la révélation. Georges Perec déclare, à propos des contraintes de *La Vie mode d'emploi* : « En vous racontant cela, j'ai la certitude de ne rien vous raconter du tout : c'est une partie de ma démarche personnelle vers ce livre, vers la solution de problèmes que je me suis posés au départ, d'une manière volontaire, arbitraire et gratuite<sup>20</sup>. »

D'autres oulipiens perçoivent la contrainte comme un constituant de l'œuvre; dans ce cas, la lisibilité des procédés serait nécessaire. C'est ce que soutient Jacques Jouet :

Je suis farouchement favorable à la lisibilité de la contrainte jusque dans l'œuvre finie. De quelle façon la contrainte se lit-elle ? Voilà un problème intéressant, il y a mille façons, mais il ne peut être question d'ôter l'échafaudage [...] puisque l'échafaudage n'est pas qu'un outil, mais une part capitale de la substance<sup>21</sup>.

Deux conceptions de la contrainte semblent donc ici s'opposer, une fois l'œuvre terminée : soit la contrainte constitue un excédent, un surplus, un élément facultatif à l'œuvre comme à la lecture; soit elle demeure un élément dont ni l'œuvre, ni la lecture, ne sauraient faire l'économie.

De plus, le dévoilement des procédés d'écriture aurait des conséquences, néfastes ou bénéfiques, sur la lecture. Le cas de Raymond Roussel représente la

---

<sup>19</sup> Raymond QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 48.

<sup>20</sup> Georges PEREC, « Ce qui stimule ma racontouze... », entretien avec Claudette Oriol-Boyer, *Texte en main n°1*, printemps 1984, p. 50.

<sup>21</sup> Jacques JOUET, « Avec les contraintes (et aussi sans) », dans *Un Art simple et tout d'exécution*, Belval, Circé, 2001, p. 37-38.



branche positive, pourrions-nous dire, des impacts anticipés. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*<sup>22</sup> est un ouvrage qui a soigneusement été aménagé pour être publié à titre posthume, en 1935, dans lequel l'auteur dévoile le procédé d'écriture ayant servi à confectionner quatre de ses œuvres (*Impressions d'Afrique, Poussière de Soleils, l'Étoile au front, Locus Solus*). La première phrase indique qu'il caressait ce projet depuis longtemps : « Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres ». (p. 11) Roussel décrit en une vingtaine de pages son procédé, montre les étapes de son évolution, énumère quantité d'exemples pour *Impressions d'Afrique*, mais très peu pour les trois autres. À ces propos s'ajoutent des éléments autobiographiques ainsi qu'un hommage à Jules Verne. La révélation de Roussel répond aussi à un besoin que la dernière phrase de l'épître rend manifeste : « Et je me réfugie faute de mieux dans l'espoir que j'aurai un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres ». (p. 35) Incompris, peu lu, critiqué, Roussel accorde à son procédé le pouvoir de clarifier son œuvre, espérant ainsi une reconnaissance que ses pairs, et le public lecteur en général, ne lui ont pas accordée.

Le caractère spectaculaire de cette révélation se compare à celui de la dernière œuvre de Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*<sup>23</sup>, au-delà du simple fait que les deux auteurs se soient donné la mort. Gary a été l'artisan d'une des plus grandes supercheries littéraires du vingtième siècle : il a créé de toutes pièces l'auteur Émile Ajar, incarné lors d'une entrevue par Paul Pavlowitch. Les œuvres signées Ajar ont donc été écrites par Romain Gary. Plus qu'une simple utilisation d'un pseudonyme, il s'agit d'une véritable mystification dont les conséquences sont notables d'un point de vue mondain : le milieu littéraire a été complètement dupé; Gary a été doublement récompensé du prix Goncourt, alors qu'un écrivain ne peut le recevoir qu'une fois dans sa carrière.

---

<sup>22</sup> Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1935), 2000.

<sup>23</sup> Romain GARY, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981. La pagination entre parenthèses renverra à cette édition.

Juste avant son suicide en 1980, Gary a rédigé cet ouvrage où il dévoile l'identité d'AJAR, raconte la genèse de la mystification et explique ses motivations. « J'étais un auteur classé, catalogué, acquis » (p. 17). Se sentant prisonnier de la « gueule » que le « parisianisme » lui avait faite, la mystification lui offrait la possibilité d'une « nouvelle naissance » : « J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image de Romain Gary ». (p. 28) La supercherie n'aurait donc pas été montée au départ comme une vindicte envers le milieu littéraire, mais l'auteur a obtenu réparation : tous les « professionnels » ont été trompés, montrant ainsi qu'ils ne faisaient tout simplement pas leur travail. « Aucun des critiques n'avait reconnu ma voix. Mais qui donc l'avait lu parmi les "professionnels" ? » (p. 18) Retenons des motivations personnelles énoncées dans l'opuscule l'amertume ressentie par l'auteur, pris « d'un dégoût profond de publier ». « [S]on rêve était d'écrire tout [s]on saoul et de ne rien publier de [s]on vivant. » (p. 26) La chose est ironique lorsqu'elle est mise en parallèle avec la situation de Roussel, « pris d'une fièvre de travail », indépendant de fortune, qui aurait bien aimé obtenir une quelconque reconnaissance. Le cas de Romain Gary montre après coup que la reconnaissance a un prix, celui d'une « gueule » qui ne vous convient pas.

Cas-limites de la révélation ultérieure, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ainsi que *Vie et mort d'Émile Ajar* constituent le dernier mot littéraire des auteurs, sur l'ensemble de leur travail et sur le procédé (d'écriture ou de mystification) qu'ils ont mis en œuvre. En consignnant par écrit ce qui s'est passé, en faisant l'historique des étapes de la mystification, non seulement Romain Gary dévoile-t-il à quantité de lecteurs potentiels l'absence de professionnalisme du milieu de la critique, mais il en laisse une trace indélébile. La démarche de Gary est aisée à comprendre, mais celle de Roussel reste sibylline. La révélation de Roussel n'est pas auctoriale (socio-historique) mais scripturale : le procédé qu'il décrit a directement influencé la composition de certains textes. En visant le coup d'éclat, en espérant la gloire mais aussi que ses œuvres soient lues et mieux reçues, Roussel suppose que son procédé permettra de résoudre, au moins en

partie, les difficultés que posent ses textes. Or, l'effet est tout autre, à en croire Michel Foucault :

Étrange pouvoir de ce texte destiné à « expliquer ». Si douteux apparaissent son statut, la place d'où il s'élève et d'où il fait voir ce qu'il montre et les frontières jusqu'où il s'étend, l'espace qu'à la fois il supporte et il mine, qu'il n'a guère, en un premier éblouissement, qu'un seul effet : propager le doute, l'étendre par omission concertée là où n'avait pas de raison d'être, l'insinuer dans ce qui doit en être protégé, et le planter jusque dans le sol ferme où lui-même s'enracine<sup>24</sup>.

Alors que la contrainte est souvent perçue comme une « réponse », une « solution », nous y reviendrons en fin de chapitre, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est l'exemple éloquent que la révélation d'une démarche d'écriture multiplie, plutôt, les questions. Chez Roussel, l'interrogation demeure, voire prend de l'ampleur; chez Gary, le point est final.

La position de Roussel est implicitement partagée par certains oulipiens : une conséquence positive de la révélation réside dans la reconnaissance d'une spécificité textuelle et, par le fait même, d'une pratique scripturale distinctive. Cependant, la majorité des auteurs craignent plutôt qu'une révélation des procédés ne nuise à l'acte de lecture : « Pendant longtemps, l'idée que la présence d'une contrainte pouvait faire fuir le lecteur a incité quelques Oulipiens à se tenir sur une prudente réserve », écrit Paul Fournel, qui ajoute cependant que cette réserve « n'est plus de mise aujourd'hui<sup>25</sup>. » La pratique oulipienne a certainement contribué à réhabiliter l'idée de réglage, mais le procédé qui pouvait, jadis, faire fuir le lecteur devient maintenant, selon certains oulipiens qui regrettent cette situation, le point focal de la lecture :

[Il existe] bien des textes de longue haleine, où les contraintes sont un principe d'écriture pour l'auteur, jamais un prisme de lecture. C'est d'ailleurs parfois le drame d'un texte d'oulipien [...] que la révélation des contraintes à l'œuvre risque

---

<sup>24</sup> Michel FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 13.

<sup>25</sup> Paul FOURNEL, « Quarante-cinq ans d'Oulipo », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 20, 2005, p. 7.

d'occulter toute réflexion au profit d'un discours trop savant, peut-être sur ce qui n'est après tout qu'un squelette<sup>26</sup>.

Les révélations modifieraient donc le regard que le lecteur porte sur le texte, en amenant à le considérer comme une démonstration, parfois un exploit, mais rarement comme une œuvre littéraire. En témoigne, aussi, cette déclaration de Perec :

J'ai fait un recueil de poèmes appelés *Alphabets* : ce sont des onzains élaborés selon une contrainte extrêmement dure que j'ai fait apparaître typographiquement dans le livre [...] C'est très compliqué. Je pense que certains textes mériteraient peut-être une telle présentation typographique. Mais [le] risque, dans ce cas, [c'est] de n'en lire que l'exploit, le record. Je me rends compte que lorsque je publie, comme je l'ai fait tout récemment dans *La Clôture*, des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement, le lecteur peut les recevoir comme un poème. C'est du moins ce que je voudrais<sup>27</sup>.

Si certains oulipiens supposent que le dévoilement des procédés a des conséquences dommageables sur la lecture, l'autre option n'est pas forcément plus rose. Camoufler la contrainte, c'est risquer qu'elle ne soit jamais saisie à la lecture. Or, la lecture qui ne note pas l'action d'une contrainte passerait à côté d'une dimension importante du texte : « Aussi surprenant que cela puisse paraître, certains critiques professionnels n'ont pas vu que *La Disparition* de Georges Perec ne comportait pas la lettre "e" et ont eu quelque peine à goûter tout le sel de l'ouvrage<sup>28</sup>... »

En somme, plus qu'une simple alternative, la révélation de la contrainte constitue un véritable dilemme : d'un côté comme de l'autre, la lecture semble perdre au change, chaque option entraînant son lot d'inconvénients. Nous pouvons constater que le pouvoir de la contrainte pour l'écrivain qui en use se répercute dans la conception de la lecture : la contrainte exerce une force centripète qui fait qu'une fois dévoilée, l'œuvre est réduite au procédé par les

---

<sup>26</sup> Hervé LE TELLIER, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor astral, 2006, p. 217.

<sup>27</sup> Georges PEREC, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 54.

<sup>28</sup> Paul FOURNEL et Jacques JOUET, « L'écrivain oulipien », *Magazine littéraire*, n° 245, septembre 1987, p. 94.

critiques ou les lecteurs, qui « ne voient que la contrainte<sup>29</sup> ». Mais un réglage non révélé peut échapper au lecteur, lequel ne reconnaîtra pas ce qui fonde la spécificité du texte à contrainte. C'est par ce dernier biais que Christelle Reggiani aborde le dilemme des oulipiens : celui de la reconnaissance d'une spécificité textuelle dans un contexte littéraire où l'idée de réglage côtoie difficilement celle d'une écriture inspirée. Qu'un lecteur sache « comment c'est fait » désacralise le texte; celui-ci devient un *produit* dont la dimension esthétique, la littéarité, se voit pour cette raison remise en question.

## 1.2 Une littérature en quête de littéarité

« Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, [...] que le *libéralisme* en littérature<sup>30</sup> ». Libérée du carcan des règles du classicisme, la littérature romantique met en valeur le génie et l'inspiration; rien ne saurait être plus précieux, au dix-neuvième siècle, que la liberté créatrice individuelle<sup>31</sup>. Cette conception de l'écriture a une indéniable postérité. Encore aujourd'hui, l'idée qu'une œuvre résulte d'un travail d'écriture commandé par des règles est incompatible avec l'image dominante de l'écrivain, perçu comme un créateur et non comme un artisan. Il est clair que cette perte de prégnance culturelle de la règle, selon la formule qu'emploie Christelle Reggiani dans *Rhétoriques de la contrainte*<sup>32</sup>, a un impact non négligeable sur le rapport que l'institution et les lecteurs entretiennent face aux textes à contrainte. Le modèle dominant dans le contexte littéraire actuel, issu de la « sacralité romantique », est celui du texte comme monument, unitaire et clos; il est *scholastique*. Le texte à contrainte, « fabriqué », attire l'attention du lecteur sur sa production, surtout lorsqu'il donne à voir les procédés dont il est issu, s'opposant

---

<sup>29</sup> Georges PEREC, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 54.

<sup>30</sup> Victor HUGO, préface d'*Hernani*, Paris, GF-Flammarion, (1830) 1979, p. 311.

<sup>31</sup> Voir Michel CONDÉ, *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Liège, publié à compte d'auteur en 1986, 2006 pour l'édition électronique. Consulté le 15 décembre 2012.  
[http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme\\_1\\_2.pdf](http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme_1_2.pdf)

<sup>32</sup> Christelle REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, éditions Inter-Universitaires, 1999. La pagination entre parenthèses renverra à cette édition.

ainsi à ce modèle dominant; il est *rhétorique*<sup>33</sup>. La critique montre bien comment cette opposition affecte les auteurs oulipiens, dont les textes semblent constamment « en quête d'une réception comme œuvre » (p. 205). Voilà pour les « implications idéologiques » de la conception oulipienne de l'écriture; voyons ce qu'il en est en pratique, par le biais de la « théorie du texte contraint » développée par Reggiani.

La spécificité du texte à contrainte serait fondée essentiellement sur le fait que la pratique scripturale comporte deux phases : choisir ou inventer une contrainte, puis écrire un texte qui s'y soumet. « Alors que l'art verbal se caractérise dans son ensemble comme un art à une phase, l'écriture contrainte produit des œuvres qui tendent vers un schéma à deux phases où, plus précisément, la phase d'exécution est commandée par un signal. » (p. 110) Ce caractère « biphasique<sup>34</sup> » de l'écriture scinde l'auteur en deux figures bien distinctes, l'inventeur et le poète. L'élection ou l'élaboration de la contrainte rapprochent l'écrivain du pôle de l'inventeur, alors qu'à la rédaction proprement dite, l'inventeur devient poète, entendu au sens large d'écrivain. Cependant, l'écriture est un art biphasique instable, souligne Reggiani, notamment parce que le rapport qui unit la contrainte au texte n'est pas aussi prescriptif que celui qui s'établit entre une partition musicale et son exécution et parce que même si le texte dévoile son biphasisme, rien n'en garantit la lecture. En somme, la « théorie du texte contraint » que propose la critique se dessine comme une théorie de

---

<sup>33</sup> Les termes *scholastique* et *rhétorique* sont pris ici dans le sens que leur donne Michel Charles. Les travaux de ce critique ont eu une influence majeure sur l'étude de Reggiani, notamment sur la question de lecture. Voici comment Charles décrit son approche dans l'avant-propos de *Rhétorique de la lecture* : « Il s'agit d'examiner comment un texte expose, voire "théorise", explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire; comment il nous laisse libres (nous fait libres) ou comment il nous contraint », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 9.

<sup>34</sup> Le concept de biphasisme a été développé par Nelson Goodman, qui le définit comme une dissociation de la figure de l'auteur. Cette dissociation s'accompagne d'une concentration quasi exclusive de la légitimité auctoriale sur la phase initiale. Voir *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littérature, coll. « Pluriel », (1968) 1990. Pour Reggiani, la production d'une œuvre contrainte est un processus à deux phases : *l'inventeur* a terminé son travail avec l'énoncé de la contrainte, le « produit terminal » étant le texte écrit par le *poète*.

*l'écriture*. Cette pratique biphasique a pour corollaire un double statut de la contrainte, une règle abstraite qui, à la suite du travail d'écriture, se trouve instanciée (ou actualisée) par le texte. Soulignons que le passage de la règle abstraite à l'actualisation nécessite parfois une étape supplémentaire, l'énoncé instancié, lequel constitue un premier stade de la « textualisation de la contrainte » :

La règle est par définition dépourvue de toute incidence pratique; dans le cas le plus général, elle appelle une médiation lexicale : ses variables abstraites – éléments d'un bi-carré latin\*, constituants élémentaires d'un palindrome... – doivent, pour pouvoir commander l'écriture d'un texte, être instanciées, donner lieu à l'énoncé de termes précis – le palindrome, par exemple, est spécifié comme étant de lettres, de syllabes, de mots... L'instanciation des variables de la contrainte constitue autrement dit une première mise en texte, préalable à toute écriture narrative, poétique, dramatique. [...] C'est dire que l'écriture proprement dite du texte contraint procède généralement selon une rhétorique de *l'amplificatio*, qui retravaille un texte premier, constitué par les variables instanciées : les listes péricquiennes se développent en fictions; la règle, elle, est en droit totalement extérieure au texte de l'œuvre. (p. 141-142)

Reggiani montre alors que l'écriture à contrainte se déploie de diverses façons et ne constitue pas une « sphère monolithique ». Elle circonscrit cinq modalités qui distinguent soit les contraintes, soit les textes à contrainte. La première est quantitative; elle isole les textes gouvernés par un seul principe de ceux qui résultent de plusieurs. La seconde est qualitative; elle distingue cette fois les textes régis par des contraintes dures\* ou molles\*. Reggiani propose en troisième lieu une typologie des contraintes fondée sur leur point d'application dit « discursif », en référence aux parties traditionnelles de la rhétorique, soit l'invention (la paraphrase homophonique\*), la disposition (la polygraphie du cavalier) et l'élocution (le lipogramme). L'avant-dernière classification suggérée par Reggiani distingue les figures microstructurales des macrostructurales, selon que les contraintes sont « isolables ou non sur des éléments verbaux intangibles » (p. 192), regroupant ainsi d'un côté l'anagramme\*, l'acrostiche, le palindrome et de

l'autre, le lipogramme, la sextine\*, l'homosyntaxisme\*. La dernière classification porte sur la lisibilité, laquelle, pour Reggiani, est synonyme de visibilité.

Comme nous l'avons vu précédemment, cette dernière question a donné lieu à un clivage au sein même de l'Oulipo, en opposant les membres qui dévoilent les mécanismes de composition qu'ils ont utilisés de ceux qui les taisent. Mais ce clivage, dit Reggiani, est modulé par cinq « régimes variés de manifestation de la contrainte » (p. 194). Le premier régime, de visibilité maximale, « assure une totale lisibilité de la contrainte instanciée ». La critique inclut dans cette catégorie les révélations des auteurs, situées dans l'espace paratextuel ou épitextuel, ainsi que les contraintes « dévoilées » par l'entremise d'un dispositif métatextuel. Elle ajoute qu'un « dévoilement obligé<sup>35</sup> » constitue aussi un type de révélation, indépendant de la volonté auctoriale, dans les cas où le texte rend immédiatement perceptible le fait qu'il soit réglé par une contrainte. La disposition matérielle des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau ainsi que la configuration des boules de neige\*\* offrirait une visibilité maximale de la contrainte instanciée. Le deuxième régime « assure une lisibilité partielle », car toutes les contraintes ne sont pas dévoilées; les énoncés de celles qui le sont se situent en position para ou épitextuelle. Le troisième régime est celui de la lisibilité de la contrainte abstraite, celle dont l'énoncé ne précise pas l'instanciation. Reggiani donne deux exemples : l'auteur qui refuse explicitement de révéler la contrainte, signalant, par antiphrase, que le texte en actualise une; les œuvres qui contiennent, en leur titre surtout, une indication de la contrainte abstraite, comme les « Micro-traductions ». L'illisibilité constitue le quatrième régime, la contrainte « dissimulée, et donc invisible » (p. 199). Finalement, le cinquième et dernier régime de lisibilité de la contrainte proposé est mixte, c'est-à-dire qu'il offre une « lisibilité brouillée ». La contrainte est désignée, mais certains dysfonctionnements (un manque du texte par rapport à la contrainte, que ce manque soit calculé ou attribuable à une erreur) compromettent sa lisibilité.

---

<sup>35</sup> Reggiani reprend cette idée de Marcel BÉNABOU, développée dans « Les Oulipiens et leurs contraintes », *Traverses*, n° 4, hiver 1992, ainsi que dans « Exhiber/cacher », *op. cit.*



Les propos de Christelle Reggiani mettent en valeur la diversité des manifestations de la contrainte dont il faudra tenir compte dans l'étude de la lecture de ce type de texte. Toutefois, nous ne suivrons pas la critique dans sa catégorisation graduelle<sup>36</sup>, de la manifestation la plus visible de la contrainte à la moins visible, simplement parce que les catégories cernent des régimes situés sur des plans divers. D'une part, la contrainte est une règle d'écriture *instanciée*, dont les traces sont plus ou moins visibles; la règle peut aussi faire l'objet de désignations *métatextuelles* dont la visibilité, nous aurons l'occasion d'y revenir, dépend cette fois de conditions lectorales préalables. D'autre part, la contrainte est parfois désignée en termes génériques ou de façon précise, par l'entremise d'énoncés situés en divers lieux *péritextuels*, qui ne seront pas forcément saisis à la lecture. Ce n'est donc pas qu'une question de degré; la visibilité de la contrainte est considérée dans une optique essentiellement scripturale, ce qui amène la critique à se placer en amont de la lecture plutôt que d'examiner son mouvement réel. Par exemple, la visibilité est dite partielle lorsque l'auteur ne révèle pas toutes les contraintes; mais le lecteur, comment peut-il le savoir? De même pour le dernier régime de visibilité qu'elle propose : une contrainte peut être brouillée par certains dysfonctionnements calculés, mais le lecteur ne peut *prendre conscience* du brouillage que si la contrainte effective est connue.

La position que prend Reggiani sur la lecture des textes à contrainte nous rappelle celle adoptée par certains membres de l'Oulipo : une dissimulation des procédés utilisés anéantit la spécificité du texte à contrainte, puisqu'il n'est pas reconnu comme tel à la réception, alors qu'un dévoilement « bloqu[e] l'interprétation au niveau du repérage des procédés » (p. 204). Le seul « dispositif de pis-aller acceptable pour la réception du texte contraint » serait un régime textuel énigmatique, pour sa dimension pragmatique. Reggiani propose deux

---

<sup>36</sup> En somme, Reggiani propose cinq modalités distinguant les contraintes ou les textes à contrainte (le nombre, la qualité, les points d'application discursifs, la possibilité de les isoler, la visibilité); cinq degrés de visibilité (maximale, partielle, visibilité de la règle abstraite, illisibilité, brouillage).

configurations possibles : par la « révélation partielle du secret [...], la réticence du péri-texte donne alors une prime à l'investigation proprement textuelle<sup>37</sup> » (p. 197); par l'imbrication de la contrainte au propos (idée, thème, sujet, contenu) de l'œuvre. Le meilleur exemple est celui des récits policiers oulipiens, là où le désir de recherche est suscité par la présence même de l'énigme, là où sont conjointes « mise en discours et mise en acte de l'énigmati-cité de la contrainte » (p. 208). La critique n'en dit pas plus sur l'activité lectorale; elle propose essentiellement une version développée du dilemme de la révélation, dont l'argument majeur consiste à montrer *en quoi* le dispositif est un « pis-aller » :

Nous avons [...] défini l'écriture oulipienne par la mise en œuvre d'une visibilité partielle, brouillée de la contrainte, autrement dit d'une réception énigmatique, le régime textuel de l'énigme apparaissant finalement comme le seul mode d'existence possible, dans un contexte culturel scholastique, pour un texte contraint en quête de litté-rarisation (p. 211).

Au final, l'ouvrage de Reggiani nous paraît capital pour bien comprendre la situation complexe de l'écriture à contrainte, perçue comme une pratique marginale compte tenu du contexte littéraire dans lequel elle est implantée. Comme l'auteure le souligne, sa recherche vise à éclaircir les modalités et les conditions du resurgissement des pratiques d'écriture contrainte au XX<sup>e</sup> siècle. Ses propos trouveront un écho dans cette thèse entre autres lorsque nous comparerons la contrainte à d'autres types de réglages. Cependant, la perspective adoptée par la critique demeure peu satisfaisante pour décrire la lecture en acte. En fait, et c'est caractéristique de la position de plusieurs critiques que nous allons étudier, ce sont les impacts qu'un travail de l'auteur pourrait avoir sur la lecture qui sont réellement observés et non l'activité du lecteur. De ce point de vue, la

---

<sup>37</sup> Il est difficile de concevoir qu'une telle configuration encourage à « investiguer » le texte pour déterminer de nouvelles contraintes, pour peu que le lecteur ignore, comme nous le disions, que la révélation est partielle. Comme le dit Bernard Magné au sujet des révélations, dont les propos sont d'ailleurs convoqués par Reggiani, « c'est aussi suggérer que tout est dit, qu'il n'y a pas lieu de pousser plus avant, que ce mode d'emploi-là est complet, d'autant plus fiable qu'il est suggéré par l'artiste lui-même ». Bernard MAGNÉ, « Les Cahiers des charges de Georges Perec », *Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 72.

pratique lectorale peut difficilement être conçue et définie autrement que par l'entremise des « ruses du rhéteur<sup>38</sup> ».

### 1.3 La métatextualité

Bernard Magné se spécialise dans l'étude de l'œuvre de Georges Perec. Son discours critique, prolifique, nous amènera à le citer abondamment, pour les propos qu'il tient sur des questions théoriques très diverses. Mais la position qu'il occupera dans cette thèse est double car ses articles constituent, aussi, des témoignages de lecture qui nous semblent représentatifs d'une attitude lectorale que nous aurons à définir. Pour l'instant, concentrons-nous sur sa définition de la « métatextualité<sup>39</sup> » : tout énoncé dans le corps du texte qui désigne ses mécanismes constitutifs est considéré comme métatextuel. La contrainte, en tant que principe générateur, compte évidemment parmi ces mécanismes constitutifs qui pourront faire l'objet d'une telle désignation métatextuelle.

Le métatextuel se répartit en deux catégories, le *métatextuel dénotatif* ou *connotatif*. « Relève du métatextuel dénotatif tout énoncé dont les unités linguistiques véhiculent des informations [explicites] sur un référent langagier dont cet énoncé constitue tout ou partie » (p. 78). Les interventions d'un narrateur, à la manière de celles que nous retrouvons dans *Jacques le Fataliste*, constituent des exemples de métatextuel dénotatif. Cette catégorie, souligne le critique, recouvre le métanarratif défini par Gérard Genette<sup>40</sup>. Magné s'attarde ensuite à la visée de ces interventions, qui paraissent, théoriquement du moins, augmenter la lisibilité d'un texte, mais qui, finalement, proposent *une* lisibilité allant à l'encontre des codes traditionnels. Dévoilant les procédés d'écriture, le métatextuel dénotatif

---

<sup>38</sup> Il s'agit de l'intitulé de la partie principale du chapitre « Contrainte et lisibilité » de l'ouvrage de Reggiani.

<sup>39</sup> Bernard MAGNÉ, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 77-88. La pagination entre parenthèses renverra à cette édition.

<sup>40</sup> Voici la définition du métanarratif de Gérard GENETTE : « Le second aspect [du récit] est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref, l'organisation interne [...] », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 261-262.

remplit donc une fonction « phatique », mais utilisé à profusion, il « hypertrophie cette fonction aux dépens de la dimension strictement référentielle, en différant sans cesse le récit au profit du discours » (p. 78). Nous retrouvons par ce biais l'une des branches du dilemme de la contrainte signalé plus tôt.

Magné se sert des outils de la linguistique pour étudier le deuxième type de métatextuel, pour « saisir les opérations précises auxquelles recourent les séquences métatextuelles [...] implicites » (p. 80).

Une séquence métatextuelle connotative peut donc se définir comme un énoncé (de dimension très variable : d'un mot à plusieurs phrases) offrant au moins deux niveaux sémantiques :

- Un niveau de dénotation, dont les signifiés sont en général *mondains* [...];
- Un niveau de connotation, dont les signifiés sont toujours *langagiers*, et concernent le texte auquel appartient la séquence et dont les signifiants peuvent être spécifiques [en ceci qu'ils portent sur autre chose que le référent du discours]. (p. 81)

Les divers mécanismes (nature des signifiants de connotation, mode d'articulation entre les niveaux sémantiques dénoté et connoté) convoqués par le métatextuel connotatif peuvent être associés à des figures de rhétorique telles la syllepse, l'antanaclase, la paronomase, la métaphore, l'allusion, l'ironie, la prétérition, le calligramme ou la synecdoque.

Magné aborde finalement la question de la lecture. « Lire le métatextuel, ce n'est donc pas seulement repérer des phénomènes ponctuels mais comprendre comment ces phénomènes se combinent jusqu'à former une "isotopie scripturale" » (p. 84). La *juxtaposition* (accumulation successive), tout comme la *condensation* des opérations (lorsqu'un « énoncé unique sert à désigner soit des fonctionnements différents, soit un même fonctionnement appliqué à des objets différents » (p. 84)) créent des « réseaux métatextuels ». Si ces réseaux donnent à lire un seul aspect du texte, leur organisation est dite « plate », mais s'ils permettent d'avoir un regard sur leur propre fonctionnement, ce seront des

« réseaux hiérarchisés ». Théoriquement, l'écriture détermine cette possible hiérarchisation, mais pratiquement, « la lisibilité d'un texte ne saurait être mécaniquement proportionnelle au nombre et à la pertinence de ses réseaux de connotations métatextuelles » (p. 85). En plus de la présence de ces réseaux, élément quantitatif, un autre « indice » favoriserait la perception des énoncés métatextuels connotatifs, soit « l'aptitude des connotations à se laisser décoder comme telles ».

Magné propose, comme critère de mesure de cet élément qualitatif, le trope. « [E]xiste-t-il des tropes métatextuels ? », se demande-t-il. (p. 85) Il y aurait trope lorsque le texte bouleverse la cohérence, lorsque « le contenu implicite, concernant certains aspects du texte, serait exceptionnellement converti en contenu dénoté sous la pression du co(n)texte », rendant ainsi « irrecevable le contenu littéral et indispensable la recherche du sens dérivé permettant [à la lecture] un retour à la cohérence » (p. 85). À l'évidence, ce trope ne peut s'entendre que par l'entremise du réseau et non par la simple présence d'une figure métatextuelle isolée.

L'écriture encouragerait la reconnaissance des tropes de deux façons : la première consiste à disposer des indicateurs métatextuels (connotatifs ou dénotatifs) pour favoriser l'établissement d'un « horizon d'attente métatextuel » (p. 86); la seconde, à saturer le texte de ces indicateurs. La densité des opérations permettrait l'identification. « Quantitativement, tout se passe comme si les contenus littéraires cédaient le pas aux connotations métatextuelles. Qualitativement, la récurrence de ces connotations finit par doter le lecteur d'une *compétence métatextuelle* » (p. 87), laquelle ne saurait, souligne le critique en conclusion de son article, être isolée des compétences culturelle et idéologique de ce même lecteur.

La perspective de Bernard Magné est essentiellement centrée sur le texte et ses dispositifs; la question de la lecture n'est que minimalement posée. Plus

précisément, le critique observe les mécanismes textuels qui favorisent la reconnaissance du métatextuel plutôt que de porter son attention sur le travail du lecteur nécessaire pour parvenir à cette reconnaissance. Il s'attarde à « la combinaison des phénomènes », aux « processus formels de l'autodésignation », à « l'articulation des énoncés métatextuels ». Cette orientation a toujours été celle de Magné; dans un autre article consacré au même phénomène, le critique passe de la description d'un dispositif métatextuel à sa signification, suggérant simplement que le lecteur « peut », lui aussi, passer de l'un à l'autre :

[L]a *double couverture* pratiquée successivement, dans ce chapitre 73 [de *La Vie mode d'emploi*] placé tout entier sous le signe du *double*, par Ferri le Rital et Lino Margay, la *couverture-cache* en vélin, partie intégrante d'un livre, peuvent se lire comme autant de métaphores textuelles du fonctionnement métatextuel spécifique de *La Vie, mode d'emploi*<sup>41</sup>.

Les relations entre la métatextualité et la lecture ne sauraient selon nous être rendues sous un mode aussi elliptique. Peu d'éléments dans l'article de Magné concernent la lecture du métatextuel dénotatif, sinon un postulat auquel nous ne pouvons souscrire. « [N]otre métatextuel dénotatif [...] est effectivement explicite pour tout lecteur linguistiquement compétent ». Or, la compétence linguistique ne résume pas à elle seule l'activité du lecteur. Reprenons un exemple de Magné, celui tiré du deuxième chapitre du roman de Stendhal, *Le Rouge et le noir*. Le segment en caractère gras constitue la partie métatextuelle dénotative de l'énoncé, telle que soulignée par le critique.

- Il pourrait bien s'en repentir, ce beau monsieur de Paris, disait M. de Rênal d'un air offensé, et la joue plus pâle encore qu'à l'ordinaire. Je ne suis pas sans avoir quelques amis au Château...

---

<sup>41</sup> « Le puzzle, mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie, mode d'emploi* de Georges Perec. » *Texte*, n° 1, 1982, p. 74.

**Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les ménagements savants d'un dialogue de province**<sup>42</sup>.

Observons à quelles conditions le segment sera considéré comme métatextuel. Le lecteur distingue d'abord les deux occurrences de la première personne : le *je* qui a des amis au Château ne correspond pas au *je* qui veut parler de la province. Il identifie alors le second *je* comme étant un narrateur, auteur du dialogue et, par extension, du récit. Il lui faut aussi, au lecteur, inférer que les « deux cents pages » concernent le livre qu'il est en train de lire (qui, d'ailleurs, en totalise plus de deux cents) plutôt que les pages, par exemple, d'un journal que le narrateur serait en train d'écrire. De même, il choisira d'associer le *vous* à un narrataire-récepteur et non à un autre personnage avec qui le narrateur pourrait tout aussi bien discuter. Bref, être « linguistiquement compétent » n'est en aucune façon suffisant pour interpréter les énoncés métatextuels, même dénotatifs<sup>43</sup>. Un bon nombre d'inférences doivent être émises par le lecteur; une fois qu'elles l'ont été, l'énoncé acquiert un statut métatextuel. La métatextualité a pratiquement toujours été traitée comme un élément intrinsèque, constitutif de l'énoncé, alors qu'elle qualifie un de ses sens possibles dont la mise en valeur présuppose une intervention de la lecture. C'est ce que nous tenterons de faire valoir tout au long de cette thèse.

#### **1.4 Les statuts de la contrainte**

Nous avons vu que la typologie de Reggiani met sur un même pied métatextualité, révélation et transparence du texte : ce sont trois moyens de donner une visibilité maximale à la contrainte instanciée. Comme nous venons de le constater avec la succincte analyse de l'extrait du *Rouge et le noir*, l'intelligibilité du phénomène métatextuel même dénotatif demande la collaboration du lecteur. Le traitement des déclarations auctoriales para- ou épitextuelles et celui du texte

---

<sup>42</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », (1830) 1994, p. 20-21.

<sup>43</sup> Magné déclare que le métatextuel dénotatif sert à établir ou à garder le contact avec le lecteur, mais à l'évidence, la fonction phatique réduit passablement l'action de ces dispositifs. L'intervention permet d'autres opérations lectorales, la caractérisation du narrateur par exemple.

« transparent » demandent aussi une collaboration de la part du lecteur, mais qui se dessine différemment dans chaque cas. Dans sa *Poétique de l'Oulipo*<sup>44</sup>, Marc Lapprand se concentre sur la révélation paratextuelle et la transparence du texte, deux paramètres qui déterminent différents statuts de la contrainte. Résumons d'abord sa position.

Son objectif est de classer les différents statuts de la contrainte. La naïveté et les connaissances du lecteur constituent pour Lapprand des données relatives; il évite par conséquent de poser la contrainte en relation avec sa réception et opte plutôt pour le rapport qu'elle entretient avec le texte. Deux catégories de rapports sont alors tracées : la première concerne la contrainte révélée (explicite) ou non (implicite). Elle aura le statut de contrainte explicite si « elle est annoncée en position péritextuelle », celui de contrainte implicite lorsque c'est « le degré de transparence du texte uniquement qui permet de la déceler. » La seconde catégorie propose une distinction entre des textes où la contrainte est visible et ceux où elle est invisible. Sans expliquer plus en détail à quoi se rapporte exactement la visibilité ou l'invisibilité d'une contrainte, Lapprand réunit les quatre possibilités en un tableau :

<b>Contrainte</b>	Explicite	Implicite
Visible	1	3
Invisible	2	4

Chaque cas est alors exemplifié. La contrainte est explicite-visible (1) dans des œuvres comme *Alphabets* de Georges Perec et *É* de Jacques Roubaud, où un « mode d'emploi » en position péritextuelle rend la contrainte explicite et où une information à même le texte la rend visible. Pour *Alphabets*, il s'agit de la grille hétérogrammatique juxtaposée sur la page de chaque poème, pour *É*, il s'agit des étapes d'une partie de go auxquelles renvoient les nombres accompagnant encore

---

<sup>44</sup> Marc LAPPRAND, « Imagination et contrainte », *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1998, p. 47-55. La pagination entre parenthèses renverra à cette édition.



là chaque poème. La position du mode d'emploi par rapport au texte n'influencerait pas, d'après le critique, la lecture proprement dite : « Il existe à l'intérieur de cette catégorie [explicite-visible] deux variantes, selon que le mode d'emploi, ou l'explication, précède (*C, 41 sonnets irrationnels*) ou suit le texte (*Alphabets, Le Château des destins croisés*). Mais ces variantes n'affectent que la présentation et non le mode de lecture. » (p. 49-50) Cette position diverge légèrement de la nôtre. Certes, le lecteur peut parcourir l'ensemble du paratexte avant sa lecture, ou inversement, mais nous croyons que l'explication influence l'activité lectorale selon qu'elle est saisie avant ou après le parcours du texte. Elle peut par exemple agir sur l'émission d'hypothèses ayant trait au caractère contraint de l'œuvre ou sur le regard que porte le lecteur sur sa pratique<sup>45</sup>.

Lorsque seule une révélation paratextuelle permet de reconnaître que le texte est commandé par un principe, la contrainte est considérée comme étant explicite-invisible (2). Le critique donne deux exemples : les « Épithalames » de Perec et *Sanctuaire à tiroirs* de Duchateau. La contrainte est « impossible à déceler à première vue », car dans le premier cas la contrainte est molle, les mots sont « courants » et utilisés dans un style « assez simple ». Dans le second, à moins d'être « versé dans les romans faulknériens » (p. 51), la contrainte reste invisible. Retenons donc que dans la perspective de Lapprand, une contrainte visible est une contrainte que le texte permet d'identifier. La visibilité dont parle Lapprand ne recouvre pas le même phénomène que celui couvert par la typologie de Reggiani, pour qui la visibilité englobe tous les régimes de manifestations de la contrainte (maximale, brouillée, partielle, etc.), et se trouve modulée par différents paramètres textuels et scripturaux (lieux, énonciation, dysfonctionnement, etc.)

Livrée sans préavis, ce qui lui confère un statut implicite, la contrainte est parfois visible (3), soutient Lapprand. Dans les « Portraits-robots » de Michelle Métail, la visibilité de la contrainte tiendrait au fait qu'il est possible d'inférer le lien sémantique qui unit les termes du poème à leur intitulé. Voici les trois premiers

---

<sup>45</sup> Tout ceci sera précisé dans notre section consacrée au paratexte.

vers du poème « Le Tailleur » : « tête d'une épingle/œil d'une aiguille/bouche cousue<sup>46</sup> ». L'autre exemple d'une contrainte implicite-visible est celui de la pièce « Les horreurs de la guerre<sup>47</sup> » de Georges Perec. Le sous-titre, « Drame alphabétique en trois actes et trois tableaux », est jugé énigmatique par le critique, qui l'exclut du domaine de l'explicite. Citons la première réplique pour constater la « visibilité » de la contrainte : « Abbesse ! Aidez ! » Lapprand considère ainsi que la contrainte « saute aux yeux (en fait, aux oreilles) dès l'amorce de la lecture de cette piécette [...] c'est la séquence phonétique de l'alphabet » (p. 52).

Le quatrième statut possible de la contrainte présenté par Lapprand (implicite-invisible) est exemplifié par l'œuvre de Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, où aucune annonce paratextuelle n'explicite la contrainte, celle-ci étant « très complexe, totalement invisible, d'autant plus que le lecteur est absorbé par le jeu du narrataire [...] » (p. 53). De la même façon, les poèmes de l'édition de 1980 de *La Clôture* « appartiennent à cette catégorie ». Cette contrainte implicite est invisible pour deux raisons : parce que la contrainte est molle (un lipogramme, mais ce sont les onze lettres les plus courantes de l'alphabet qui sont utilisées) et parce qu'un « joker », soit l'ajout d'une douzième lettre pour chaque poème, vient modifier la contrainte de base<sup>48</sup>.

À partir du tableau de base enrichi de ses exemples, Lapprand fait ressortir des tendances qui pointent dans plusieurs directions. La première est à la fois auctoriale et lectorale : si l'auteur rend explicite la contrainte par un discours paratextuel, il transforme son texte en une « démonstration ». Nous retrouvons ici l'une des branches du dilemme des oulipiens selon laquelle une exposition massive des procédés utilisés réduit l'œuvre au programme qu'elle exécute. La seconde est générique : la poésie, plus que la prose, rendrait visible la contrainte

---

<sup>46</sup> Michelle MÉTAIL, « Portraits-robots », *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, n° 21, Paris, Ramsay, 1982, p. 70.

<sup>47</sup> Georges PEREC, « Les horreurs de la guerre », dans *La littérature potentielle*, Paris, Folio, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1973) 1988, p. 107.

<sup>48</sup> Selon la typologie proposée par Reggiani, ce « joker » constitue un bon exemple de dysfonctionnement calculé.

utilisée. « Il y a en général visualisation de la contrainte car celle-ci est évidemment formelle : donc, plus la contrainte est dure, plus elle se voit, à l'inverse, plus le texte est prosaïque, moins elle se voit. » (p. 54) La troisième tendance concerne certaines contraintes qui « rendent caduc son tableau », comme le s+7\* ou le tireur à la ligne\*, « utilisées comme titre ou sous-titre du texte produit ». Cette affirmation demeure pour nous incompréhensible puisqu'il s'agit d'une indication paratextuelle qui conférerait un statut explicite à la contrainte. Finalement, Lapprand souligne que le caractère explicite des contraintes s'avère, plus souvent qu'autrement, partiel. « Dans ce cas, le lecteur doit accroître sa vigilance, pour "produire" le texte dans sa pleine mesure. » (p. 55) Sur ce point, la position de Lapprand se rapproche davantage de celle de Reggiani, pour qui la révélation partielle fonctionne comme incitatif, que de celle de Magné, qui la considère plutôt comme un obstacle.

Sur quoi repose finalement la visibilité d'une contrainte ? Est-elle provoquée par une rupture de la cohérence énonciative du texte (*Alphabets, C*) ? Tient-elle à la capacité du lecteur à « formuler l'algorithme » (« Portraits-robots ») ? Ressortit-elle au genre poétique<sup>49</sup> ou à la dureté de la contrainte ? Notons à ce sujet que la dureté se définit différemment au fil de la réflexion du critique, passant de l'utilisation de lettres ou de mots moins courants au caractère formel d'un texte. Il est ardu de cerner ce qu'il en est précisément, car le texte est une structure complexe aux multiples dispositifs, hétérogènes; toutes sortes d'aspects sont susceptibles d'être concernés par la contrainte. Toutefois, Lapprand rend compte d'une situation importante pour nous qui étudions la lecture en acte : le fait que le

---

<sup>49</sup> Lapprand adopte à nouveau ce point de vue dans un article ayant paru dans la revue *Formules*. La poésie, dit-il, « tend à exhiber [la contrainte] » alors que la prose « tend à [la] celer. Par voie de conséquence, il est possible, voire, inévitable, de lire des textes en prose à contrainte en ignorant la/les contraintes [...], alors qu'il n'est guère possible de passer à côté quand [nous] li[sions] un poème à contrainte, car un poème en principe affiche sa prosodie et son rythme », Marc LAPPRAND, « Le point sur les proses à contraintes à l'Oulipo », *Formules*, n° 3, *Proses à contraintes*, L'âge d'homme, 1999-2000, p. 215-216. Cette hypothèse nous paraît particulièrement discutable : la poésie étant un genre très réglé, la contrainte risque de se fondre parmi les autres réglages. Réciproquement, l'action d'une contrainte a des chances de frapper celui qui adhère à l'idée de « naturel » de la prose et qui pourra relever tout ce qui rompt avec cette idée de naturel.

texte soit régi par une contrainte est, dans certains cas, apte à être saisi en cours de lecture. Ce n'est pas la même chose que d'arriver par soi à une hypothèse, que d'y être amené par le (con)texte. La lecture d'un énoncé sur les contraintes engage des opérations interprétatives, tout comme la saisie du phénomène métatextuel; d'autres opérations sont aussi indispensables pour que le lecteur identifie et interprète d'éventuelles traces de la contrainte, ce que notre deuxième chapitre s'emploiera à faire ressortir.

Par ailleurs, la dichotomie entre les statuts explicite et implicite d'une contrainte proposée par Lapprand, qui renvoie au fait que l'auteur donne ou non des indications paratextuelles sur les contraintes, nous paraît discutable. En fait, le tableau suggère que l'un est l'inverse de l'autre (dire ou ne pas dire), alors que l'implicite, ce « qui est virtuellement contenu dans une proposition » (*Le Petit Robert*), n'est pas l'absence. Les exemples de Lapprand prouvent bien qu'il s'agit d'une question de degré. Une « formulation énigmatique » de la contrainte telle que « drame alphabétique » n'équivaut pas à « un texte livré sans préavis ». Si Lapprand remarque, à la toute fin de son argumentation, que « l'explicitation de la contrainte peut n'être que partielle », il ne nuance pas pour autant son tableau. Une différence existe pourtant entre un énoncé explicite, un énoncé énigmatique, une explication partielle ou implicite, une absence d'explication; cette différence est déterminante du point de vue de la lecture. La reconnaissance d'une allusion est aléatoire ou incertaine et le travail de repérage de la contrainte, s'il a lieu lors de la lecture du texte, variera selon le degré d'explicitation.

Au tout début de son chapitre, Lapprand avance que deux types de lecteurs se distinguent selon que ces derniers connaissent ou non les procédés, les lecteurs « avertis » et les lecteurs « naïfs ». Quatre cas de figure alliant un savoir et une activité sont alors relevés : l'averti lit en essayant de déceler la contrainte si elle est implicite/invisible ou il « construit un métatexte pour la vérifier » si elle est visible/explicite. Quant au naïf, il lit sans chercher ou il met au jour la contrainte. Certes, certaines lectures présupposent une connaissance des procédés;

cependant, les relations établies par Lapprand sont parfois difficiles à concevoir ou trop peu définies pour que nous puissions comprendre les tenants et les aboutissants du processus : qu'est-ce que « construire un métatexte » pour vérifier la contrainte ? La proposition ne peut assurément s'entendre au sens littéral; il serait surprenant que Lapprand suppose que le lecteur rédige un texte sur le texte. Le point important est qu'il est difficile d'affirmer que tel savoir engage nécessairement telle lecture, même si, soulignons-le, l'alternative qu'aurait le lecteur naïf permet de reconnaître l'initiative du lecteur. Trop de paramètres, incluant l'œuvre et ses différents dispositifs de même que le lecteur et ses motivations, rendent les typologies inopérantes. Une telle configuration suppose aussi que ces quatre cas de figure représentent à eux seuls l'espace des lectures, ce qui nous paraît légèrement réducteur. Que faire du lecteur averti qui ne se préoccupe pas de la contrainte, ou du lecteur qui de prime abord tentait de « déceler la contrainte » mais qui, en cours de route, s'est détourné de son objectif ? La lecture est un *processus*, ce qui cadre difficilement avec les typologies et les tableaux à double entrée.

## 1.5 (Dé)crypter

Frank Wagner, dans son article « Visibilité problématique de la contrainte<sup>50</sup> », s'interroge sur les postures lectorales envisageables face à des textes « cryptés », dont la contrainte est plus ou moins révélée. Il propose « une réflexion sur l'accès problématique des lecteurs aux procédés élaborationnels dont se servent les écrivains dans le cadre des écrits dits "à contrainte(s)" » (p. 4). Présentons les grandes lignes de sa réflexion.

Wagner situe tout son propos sous l'angle du cryptage. Les textes à contraintes sont considérés comme les résultats d'un travail de cryptographie. Un tel travail, dit-il, invite au décryptage et l'encourage fortement. « Cryptographie et cryptanalyse ne saurait donc être dissociés » (p. 3). Mais comme la découverte

---

<sup>50</sup> Frank WAGNER, « Visibilité problématique de la contrainte », *Poétique*, n° 125, 2001, p. 3-15. La pagination entre parenthèses renverra à cette édition.

n'est pas toujours assurée, la réception risque d'être mise « en échec ». Pour preuve, Wagner donne comme exemple le critique universitaire qui n'a pas vu la contrainte de la sextine utilisée par Jacques Roubaud dans *La Belle Hortense*, forme fixe pourtant contraignante et visible, voire « spectaculaire », car elle règle le retour de nombreuses composantes diégétiques. « La détection du rôle joué par la sextine [...] risque fort de ne concerner que quelques *lecteurs avertis*. » (p. 5)

Devenir un de ces lecteurs avertis n'est pas une tâche impossible, puisque les « avertissements » sont variés : « aveux » péritextuels, métatextualité et appartenance d'un auteur à un groupe comme l'Oulipo. Les « aveux » péritextuels, dit Wagner, sont situés le plus souvent en fin de volume, dans des zones stratégiques du paratexte, dans des épitextes, ou diffusés par l'intermédiaire du bouche à oreille. Ils remplissent tous efficacement cette fonction d'avertissement, au risque cependant de devenir « préjudiciables à l'activité (donc, parfois, au plaisir) de la lecture », voire de la « stériliser, la rendre superflue » (p. 6). Nous retrouvons ici, poussée à l'extrême, l'une des branches du dilemme de la contrainte signalé plus tôt : révéler réduirait l'œuvre au procédé d'écriture, au point que la lecture du texte devient facultative. Cela dit, cette proposition ne tient pas compte du fait qu'il est possible de prendre connaissance de ces « aveux » une fois la lecture accomplie. Le texte, affirme ensuite Wagner, révèle parfois sa qualité de texte crypté, par une efficacité métatextuelle de la contrainte qui le structure. La densité du réseau, les habitudes et la disponibilité du lecteur jouent sur l'efficacité du mécanisme de révélation. Finalement, l'appartenance d'un écrivain à un groupe dont les préoccupations formelles sont affichées fonctionne comme un « horizon d'attente ». Il s'agit pour Wagner d'un indice, certes moins fiable que l'aveu ou la métatextualité, de la présence de « phénomènes formels ». « Lorsque je m'apprête à lire un ouvrage d'un Grand Rhétoriqueur ou d'un membre de l'Oulipo, je suis déjà prédisposé à prêter une attention particulière aux phénomènes formels » (p. 6). Le critique termine cette partie en abordant le réseau que les différents « avertissements » (aveu, métatextualité, appartenance)

sont susceptibles de former. Plus il y a d'indices, plus il est encourageant de chercher; leur multiplicité rassure les lecteurs en garantissant qu'il y a bel et bien quelque chose à trouver, tout en circonscrivant les interprétations. « Encourager à interpréter [...] dissuader d'étendre l'activité interprétative au-delà de son champ d'application légitime » (p. 7), telle serait, selon Wagner, la double exigence que les « cryptographes » s'efforcent de concilier.

Le critique se penche ensuite sur les rapports qui témoignent de « l'effort fait (ou non) [par l'auteur] pour penser dans son texte la place des lecteurs » (p. 8). Les rapports possibles entre cryptographie et cryptanalyse sont perçus sous trois modes : celui de la *concurrence* (accès contrecarré par le cryptographe, lequel « jouit » de l'incapacité de la contrepartie lectorale); de *l'indifférence* (auteur peu soucieux de ce qu'il advient du côté du lecteur); de la *collaboration* (usage par l'auteur d'indices pour favoriser la découverte par les lecteurs). Le critique laisse à Benoît Peeters le soin d'étudier les implications idéologiques de ces divers modes d'interaction (sur lesquels nous reviendrons bientôt) pour se concentrer sur le rôle que jouent les contraintes « dans la constitution du sens et/ou de la signification » (p. 8). Elles sont nécessaires pour l'auteur à contraintes (il ne pourrait composer sans elles), mais lorsqu'elles s'avèrent « contingentes » pour la constitution du sens de l'œuvre par les lecteurs, Wagner doute de la pertinence de leur divulgation. Les deux axiomes\*\* inclus dans le post-scriptum de *Fins* de Jacques Jouet permettent à Wagner de préciser ce qu'il entend par « constitution du sens et/ou de la signification ». Le premier axiome, formaliste et quantitatif, détermine le nombre de phrases des paragraphes et s'avère lucratif uniquement sur le plan de « constitution de la signification du texte ». Le second axiome, dont l'application devrait donner l'impression que chaque paragraphe constitue une fin possible du roman, conditionne à la fois sens et signification, parce qu'il est susceptible d'intervenir dans le processus de lecture, en corrigeant ou confirmant les hypothèses formulées en cours de route. *La Disparition* de Perec et *La Doublure*

de *Magrite* de Lahougue exemplifient cette nécessité de la contrainte dans la constitution du sens et manifestent plus concrètement le mode de la *collaboration*.

La métatextualité apparaît alors comme l'élément qui favorise cette collaboration et qui autorise « simultanément des lectures sur deux axes différents : référentiel ou réaliste/métatextuel » (p. 10). « Dire *pendant*, sans sembler dire », voilà ce que fait la métatextualité connotative, mais, précise Wagner, le repérage par le lecteur de ce deuxième degré n'est nullement assuré, ce qui rejoint nos affirmations de tout à l'heure sur la nécessité d'interpréter le métatextuel comme tel pour qu'il soit effectif. Le réseau métatextuel, « fondé sur des procédures de juxtaposition, condensation et hiérarchisation », si dense soit-il, ne préjuge en rien de la possibilité d'un repérage. La place du lecteur pensée par le texte, dans le texte (*la programmation lectorale*), ne garantit pas que le lecteur réel reconnaîtra cette place qui lui a été aménagée, ni qu'il retirera du plaisir à se voir ainsi « frustré dans ses attentes réalistes et ses penchants identificatoires » (p. 11).

Des « démissions partielles » du lecteur rendent donc utopique la symétrie espérée par l'auteur à contraintes. Les quinze règles qui ont présidé au développement du *Domaine d'Ana* de Jean Lahougue n'ont pas empêché les lecteurs de Gallimard de refuser le manuscrit sous prétexte qu'il manquait de structure. Cette « cécité » exemplaire ne peut, selon le critique, que décevoir l'auteur. Ajoutons pour notre part qu'une telle déception affectera seulement les auteurs qui visent la collaboration; ceux qui optent pour la concurrence ou l'indifférence s'en réjouiront ou du moins ne s'en offusqueront pas. Le geste de publier des révélations suppose que le lecteur retire du plaisir, un bénéfice à décrypter, ce qui, Wagner l'a démontré, ne va pas de soi. Idéologiquement, les révélations tendent à amenuiser la distance entre les écrivains et les lecteurs, ces derniers étant « initiés aux arcanes de la création romanesque » (p. 13). Mais dans les faits, selon le critique, ce « positionnement [...] réduit la production de sens par les lecteurs à une réduplication (symétriquement inverse) du



cheminement suivi par l'auteur au cours de sa création » (p. 13); la programmation renvoie ainsi à une conception monosémique de la littérature et de sa réception. En somme, le « fantasme réducteur » des auteurs à contraintes, soit la coïncidence parfaite entre deux jouissances, esthétique et stratégique, rature le « *reste* » qui caractériserait la lecture littéraire.

Wagner propose quelques pistes de réflexion sur l'activité lectorale du texte à contrainte, mais le modèle qu'il s'est donné pour rendre compte du travail scriptural, la cryptographie, le limite à dénoncer le caractère réitératif de la lecture qu'induirait la démarche oulipienne. Penser la place du destinataire, disposer des « indices » de toutes sortes, constitue une manière de « programmer la lecture », la plupart du temps mise en échec par les lecteurs réels, qui suivent sans doute avec beaucoup moins d'entrain que ne le supposent les oulipiens, les traces disposées par l'écriture. Nous reviendrons à la fin de ce chapitre sur les implications du modèle de la cryptographie, qui, faut-il le souligner, est abondamment utilisé, tant par la critique que par les auteurs. Si l'activité de la lecture reste minimalement décrite par Wagner, ses propos sur les différentes révélations montrent qu'il lui réserve une place là où, généralement, elle n'est pas considérée : l'efficacité de la métatextualité dépend de la densité du réseau, un premier facteur déjà identifié chez Magné, mais aussi des habitudes et de la disponibilité du lecteur, deux facteurs plutôt absents des réflexions de ce dernier.

Revenons sur la distinction entre les contraintes nécessaires au sens de l'œuvre (*Fins* est un roman qui aurait pu se terminer à tout moment, dont chaque paragraphe le mène à un terme possible) et celles nécessaires à sa signification, qui ont un impact sur l'organisation formelle (la sextine de *Fins* fait permuer une quantité de phrases). Malheureusement, le critique ne développe pas assez cette idée du point de vue de la lecture. Elle s'inscrit dans une réflexion portant sur le bien-fondé de la révélation, alors que Wagner doute de la pertinence du dévoilement des contraintes formelles; il reviendrait donc à l'auteur de départager,

selon ce qu'il suppose des inférences susceptibles d'être produites à la lecture de son œuvre, les contraintes qui font sens de celles nécessaires à la signification.

Il reste donc difficile de voir en quoi la distinction serait réellement opératoire; elle nous semble plutôt indiquer le discrédit dont souffre la contrainte en général et qui sous-entend une conception de la lecture bercée d'illusions, selon laquelle la lecture produirait uniquement des inférences sur le fond et ne se questionnerait jamais sur le texte. Révéler des contraintes nécessaires à la signification (formelles), c'est donner au lecteur des moyens supplémentaires de s'attarder au texte et à ses agencements — ce qui s'écarte de la conception dominante (scholastique, dirait Reggiani) de la littérature. Pour Wagner, seules les contraintes nécessaires au sens de l'œuvre interviennent dans le processus de lecture, en corrigeant ou confirmant les hypothèses formulées en cours de route. Mais les contraintes nécessaires à la signification de l'œuvre sont aussi susceptibles de provoquer de telles choses. Par exemple, dans le cas de *Fins*, le lecteur pourrait établir un lien entre le nombre de phrases et le terme possible de chaque paragraphe, en se demandant si les plus petits paragraphes ne se terminent pas plus abruptement. Toute contrainte est en mesure de se charger de sens à la lecture; reste à savoir *comment*, et c'est par l'entremise de nos analyses que nous essayerons de le montrer.

## 1.6 De l'inégalité

Frank Wagner laissait le soin à Benoît Peeters de faire ressortir les « implications idéologiques » des divers modes d'interaction entre écriture, texte et lecture. C'est dans « Échafaudages<sup>51</sup> » que nous retrouvons les détails de ces implications. Peeters établit une relation entre la manière de procéder d'un écrivain et le rôle dévolu au lecteur. Il propose trois « conceptions stratégiques » et les regroupe en un tableau.

---

<sup>51</sup> Benoît PEETERS, « Échafaudages », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1984, p. 178-191. La pagination entre parenthèses renverra cette édition.

	Écriture	Écriture de la lecture	Lecture
<b>I. Habitation de plain-pied</b>	Monosémique	Transparence	Monosémique
<b>II. Immeubles à appartement</b>	Polysémique	Dissimulation	Monosémiques
<b>III. Vers la tour de Babel</b>	Polysémique	Dénudation	Polysémique

Avant d'examiner les retombées de ces trois variations du rapport écriture/lecture, précisons ce que Peeters entend par **Écriture de la lecture** : « tous ces éléments qui, dans un texte, pensent la place de son destinataire » (p. 178). Le premier cas (**Habitation de plain-pied**) correspond aux écrits gouvernés par un seul principe d'écriture (monosémique), lisibles et lus d'une seule façon (monosémique), parce que la contrainte est révélée<sup>52</sup> au lecteur (transparence), et parce que le texte « fonctionne comme une performance ». Ainsi se trouve catégorisé le recueil *Alphabets* de Georges Perec, dominé par une contrainte « unique et massive » et reçu principalement comme l'exécution d'un programme.

Le second cas (**Immeubles à appartements**) regroupe des textes qui, malgré l'utilisation de contraintes complexes et multiples, sont reçus de façon monosémique, ou alors doublement monosémique. Certaines lectures suivent une voie où « rien n'étant perçu du travail d'élaboration, l'œuvre est lue de façon strictement romanesque » (p. 179). Dans d'autres cas, l'appréhension de l'œuvre est théoriquement « plus complexe » – puisque le texte résulte de plusieurs réglages –, mais l'absence de « passerelles » provoque une lecture monosémique : celle-ci reste sur le même « étage ». L'exemple utilisé par Peeters pour illustrer ce dispositif à étages est un roman de Raymond Queneau, *Le Chiendent*. Trois niveaux ressortent : la « manière de roman populiste », le travail

---

<sup>52</sup> « Si les lecteurs n'avaient pas connu la contrainte, il n'auraient sûrement rien lu du tout », affirme Peeters à la p. 179.

sur le *Discours de la méthode* et un système numérique complexe. Les deux derniers sont révélés dans un épitexte auctorial (*Bâtons, chiffres et lettres*) et analysés dans un épitexte critique (celui de Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*), alors que le type de roman, « récit des tribulations, souvent cocasses, parfois tragiques, de héros pour le moins pittoresques », se présente au premier plan. Selon Peeters, il y a peu de chances qu'une lecture passe d'un niveau à l'autre, qu'un lecteur populiste « accède » aux implications philosophiques du récit ou qu'un philosophe « s'inquiète » des mathématiques. Admettons que ce soit le cas, l'excursion, pour reprendre la métaphore du critique, « n'étant guère de nature à mettre en cause les autres strates de la fiction », risque « fort de demeurer anecdotique, ou banalement érudite » (p. 180). La lecture n'est pas plus riche simplement parce que l'œuvre mobilise trois niveaux plutôt qu'un. Peeters en arrive ainsi à montrer qu'une polysémie de l'écriture n'implique pas forcément une polysémie de la lecture<sup>53</sup>.

*La Vie mode d'emploi* de Perec fonctionne aussi par strates, lesquelles dirigent la lecture soit vers l'aspect « réaliste » du roman, soit vers les « structures d'ensemble », ou, plus difficilement, vers les « cryptages locaux ». Perec, plus encore que Queneau, a volontairement dissimulé les couches concernées par les contraintes, « sépar[é] les étages ». C'est en tout cas ce que retient Peeters des propos de l'auteur oulipien sur son œuvre. Dissimulées, mais aussi disséminées, les révélations de Perec provoquent, au final, une scission entre deux catégories de lecteurs, ceux qui lisent les épitextes et ceux qui n'accèdent qu'au roman. Les premiers décrypteront, alors que cette activité demeure improbable pour les seconds, qui ignorent même la possibilité d'un cryptage.

Un tel dispositif provoque une hiérarchisation entre deux classes de lecteurs, l'exégète, plus près des « secrets » de fabrication, qui se pose en

---

<sup>53</sup> Cela justifie le pluriel que Peeters donne au « monosémiques » de son tableau. Remarquons par ailleurs que la monosémie décrite par Peeters n'a pas tout à fait le même sens chez Wagner, qui la considère plutôt comme le résultat de la conception oulipienne de la littérature.

« interprète », et le public, tenu à une lecture simplement romanesque. À ces lecteurs sont associées des pratiques distinctes, « décrypter » ou « dévorer », dont la valeur diffère : « l'érudit » effectue une lecture « rare, raffinée » et « l'étourdi », plus « répandu », lit rapidement. Peeters déplore ce dispositif qui instaure un écart, ou à tout le moins qui l'accentue, entre un ensemble de lecteurs initiés à la pratique auctoriale et ceux qui ne le sont pas. Prévoyant l'objection selon laquelle plusieurs indices, dans le texte, « mett[ent] en cause une lecture strictement référentielle », il la réfute en doutant d'abord de l'impact de ces indices sur « la cohérence représentative du fragment » dans lequel ils s'insèrent; en doutant ensuite de l'ardeur du lecteur qui « occulte les éléments qui le gênent, qui bondit sur l'occasion [de suivre] un itinéraire confortable »; en doutant finalement du bénéfice de ce repérage, plus « prime pour l'érudit » qu'autre chose.

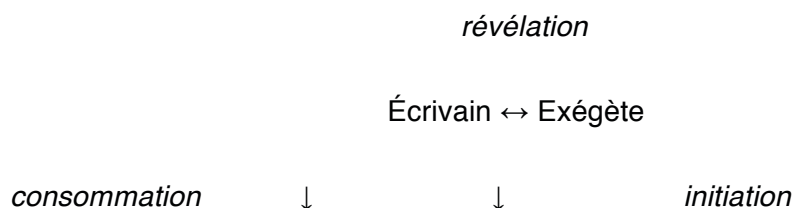
Donc, loin d'ouvrir de nouveaux horizons de lecture, la dissimulation des contraintes paralyserait le cheminement lectural de trois façons : « lorsque l'ignorance des contraintes rend opaques un certain nombre de fonctionnements du texte », celui-ci étant alors considéré comme « le produit d'une imagination miraculeuse » et non comme le fruit d'une procédure; « lorsque le méthodique débusquage des contraintes incite à chercher hors du texte les informations les plus décisives »; lorsque « l'euphorie de la découverte » enjoint le décrypteur à s'en tenir à cette seule piste.

Le troisième cas (**Vers la tour de Babel**) se pose comme une solution au « dispositif schizophrénique » analysé précédemment. Il s'agirait de mettre en place une « stratégie des spirales », où les différents registres se retrouvent convoqués de manière explicite à même le texte, menant le lecteur à s'interroger sur ces registres et à les intégrer à sa lecture. Cette solution s'apparente à celle de l'énigmatique proposée par Reggiani. À partir d'un problème romanesque mis à l'avant-plan, le lecteur se trouverait peu à peu entraîné vers d'autres subtilités, traverserait le premier degré et la résolution des énigmes qu'il pose, impliquant de s'aventurer dans des cercles supérieurs, cercles d'où, à chaque instant, s'ouvrent

de nouvelles perspectives sur les étages inférieurs (p. 186). Si *Les Bijoux de la Castafiore* (Hergé), *La Disparition* (Perec) et *Le Théâtre des métamorphoses* (Ricardou) proposent des dispositifs qui s'apparentent à une structure spiralee, aucun ne l'illustre totalement et aucun n'offre la lecture dense et aisée de *La Vie mode d'emploi*. Peeters termine son article en affirmant ne pas être en mesure de trouver le parfait exemple du meilleur aménagement possible : une œuvre polysémique, dense, non étagée et facile d'accès. Il semble bien cependant qu'il fasse allusion à mots couverts à son propre roman, *La Bibliothèque de Villers*.

L'article de Peeters soulève une question importante, celle de la hiérarchisation des lectures provoquée par l'institution littéraire et confortée, selon le critique, par les textes qu'il convoque. La position de Peeters est clairement politique. Selon lui, tous les lecteurs ne disposent pas des mêmes outils pour comprendre et interpréter les textes à contrainte; la manière experte de lire, valorisée par l'institution, serait donc réservée à ceux qui ont accès à ces outils. Les reproches de Peeters nous semblent partager un point commun avec ceux adressés aux différentes avant-gardes littéraires et artistiques : la pratique ne marque pas son autonomie face à son métadiscours. Pour lire l'œuvre à sa pleine mesure, il serait nécessaire d'accéder au discours sur cette œuvre. La différence, c'est que le métadiscours oulipien n'est pas uniquement conceptuel ou idéologique; les déclarations détaillent des procédures scripturales qui ont un impact sur les structures textuelles proprement dites. Voilà peut-être pourquoi la critique de Peeters semble aussi virulente.

L'auteur représente la « division du travail » provoquée par le système de révélation des contraintes à l'aide de cette figure :



À la lumière de certaines déclarations d'« exégètes », la dénonciation de Peeters paraît fondée. Soit par exemple ce passage tiré d'un article de Bernard Magné :

[...] mettre au jour le travail de transformation des contraintes, analyser les rapports complexes entre la règle et les écarts, essayer de voir ce qui se joue dans cet équilibre improbable, tout cela me semble éclairer les tenants et les aboutissants d'une démarche d'écrivain et, en définitive, *aider à mieux lire* ses textes, en suggérant de les lire un peu autrement<sup>54</sup>.

Le spécialiste se pose ainsi en intermédiaire et, plus insidieusement peut-être, ses propos réduisent l'œuvre au procédé qui la fonde : mieux lire l'œuvre, c'est saisir la contrainte que l'exégète, en bon spécialiste, met au jour, que l'exégète, en bon pédagogue, transmet aux lecteurs.

Dans la configuration de Peeters, nous sommes exégète et nous alimentons, en faisant une thèse, le métadiscours qui ne sera pas disponible pour tous. Cependant, notre ambition n'est pas d'aider à mieux lire les textes à contrainte, mais d'analyser *les* processus susceptibles d'être effectués sur ces œuvres. Notre position de départ concernant la pratique de la lecture est donc celle de la pluralité et de l'hétérogénéité. La lecture « démocratique » (mêmes moyens pour tous), voire « communiste » (travail non divisé à valeur équivalente), pour laquelle plaide Peeters, nous paraît peu réaliste. Tout type de littérature a ses exégètes qui, d'abord et avant tout, sont des lecteurs. Ceux-ci ont un savoir plus pointu que la majorité des lecteurs dans leur domaine d'expertise; par conséquent, leur pratique sera orientée par ce savoir. Voilà le phénomène qu'a fait ressortir Gilles Thérien, sémioticien de la lecture, par l'entremise de sa distinction entre « lecteur ordinaire » et « archilecteur ».

L'archilecteur, le nôtre, est positionné différemment du lecteur ordinaire. Il revient sur sa lecture, il compare les textes, il élabore un réseau à travers ses lectures. Le système symbolique qu'il met en place est complexe. [...] Il sait que tantôt le texte

---

<sup>54</sup> Bernard MAGNÉ, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 21. Nous soulignons.

passera par le collimateur de son analyse et qu'au-delà de sa signification immédiate, il viendra prendre sens dans un système symbolique plus vaste, identifié à une culture, à une société, à une période, à une école<sup>55</sup>.

Peeters va plus loin : sa position consiste à déplorer que les textes, dans les cas d'écriture à contrainte, peuvent *bloquer* la transformation des lecteurs ordinaires en exégètes. Revoyons ses « monosémies » : lire l'histoire et faire fi de ce qui la construit (« lire de façon romanesque »); lire la règle et faire fi de ce que le texte raconte. Ces opérations aboutiraient à une situation : demeurer prisonnier d'un même niveau/réglage, faute de passerelles. Le dispositif mis en place par les textes à contrainte provoquerait ainsi la résurgence d'une dichotomie embarrassante : lire le fond ou lire la forme, tandis que la possibilité de choisir entre les deux est elle-même supprimée, puisque c'est le texte, avec ses réglages et les « révélations disséminées » par les auteurs, qui oblige la lecture à se positionner d'une façon ou d'une autre. Le caractère néfaste d'une telle scission entre le fond et la forme a depuis longtemps été démontré. Valéry, par exemple, y voit une « opposition qui n'a de sens que dans le monde pratique, celui dans lequel il y a échange de paroles contre actes et d'actes contre paroles<sup>56</sup>. » Peeters dénonce donc une situation qui, selon lui, aboutirait à consolider cette dichotomie.

Selon nous, la monosémie est un concept difficilement transposable à la pratique de la lecture. Nous le verrons tout au long de cette thèse, la lecture n'est pas stratifiée, mais constamment en mouvement : parcours du texte, compréhension, interprétation de certains dispositifs liés ou non à la contrainte, interprétation globale du texte, autant d'étapes de la lecture pendant lesquelles une intense activité inférentielle s'effectue. Forme et contenu interagissent donc, dans différentes proportions, dans les opérations lectorales. Il y a certainement une dimension dominante, mais la lecture peut difficilement être déterminée

---

<sup>55</sup> Gilles THÉRIEN, « Sémiologie du discours littéraire », *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, Toronto, 1984, vol. 4, n° 2, p. 156-157. Thérien distingue son concept de celui de Michael Riffaterre, pour qui « l'architecteur est la sommation statistique des points de vue de lecture dans un groupe donné », p. 157.

<sup>56</sup> Paul VALÉRY, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... », *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (1936) 2002, p. 29.



*exclusivement et entièrement* par un réglage textuel. Notre position implique donc que le lecteur puisse lui-même établir des passerelles, même si le texte ne semble pas lui en donner.

## 1.7 La contrainte et le reste

Les interrogations de Charles Grivel dans « Le Fantasma oulipien<sup>57</sup> » vont dans le sens opposé des reproches formulés par Peeters. Le produit de la pratique à contrainte, l'œuvre, ne peut selon lui se réduire au seul procédé qui préside à son élaboration, même si cette attitude métonymique – prendre le procédé pour le tout – s'inscrit peu à peu dans les volumes d'histoire littéraire<sup>58</sup>. « Il y a effectuation d'œuvre, donc il y a *reste* », dit-il. (p. 198) L'« intérêt » d'une telle pratique, obéir au calcul que requiert l'application d'une contrainte, tient aussi dans le fait de le dépasser. La question qui se pose alors est celle du rapport entre le texte oulipique (produit de la règle) et cet intérêt. Ce « surplus », qui apparaît lors du passage de la règle à l'œuvre, est-il tributaire du degré de régulation du texte (« son oulipicité ») ? Grivel ne le croit pas; il n'y voit aucun rapport nécessaire entre « l'accomplissement du programme et le supplément que celui-ci permet d'obtenir ». (p.197)

Le revers de la médaille, pour reprendre l'expression du critique, est celui de la lecture. Une lecture « oulipique », de repérage (remonter les fils de la contrainte, les déchiffrer), demeure insuffisante pour identifier ce supplément. Elle procure un plaisir analogue, voire symétrique, à celui de l'auteur qui applique le procédé, mais s'avère tout aussi métonymique vis-à-vis de l'œuvre qui l'actualise. Dans la perspective de Grivel, la contrainte ne constitue pas la totalité de la règle en action; cette dernière embrasse, plus largement, l'accomplissement du procédé

---

<sup>57</sup> Charles GRIVEL, « Le fantasma oulipien », *Oulipo poétique*, Peter Kuon (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 193-198.

<sup>58</sup> Grivel donne plusieurs exemples, dont celui de *La Littérature en France depuis 1965*, où les auteurs Bruno Vercier et Jacques Lecarme indiquent au sujet de *La Disparition* « qu'il s'agit d'un "tour de force verbal". Le travail de deuil de la partie biographique est noté, dit Grivel, mais il est aussi noté qu'il est soumis au "jeu perpétuel qu'est l'écriture". » p. 195.

et son dépassement. Y aurait-il une façon d'évaluer les rapports, les mélanges entre la lecture de tel texte où sont mis en œuvre la contrainte *et le reste* ? Pour Grivel, la question demeure ouverte.

Ce que l'auteur dénonce au premier chef, c'est l'attitude de la critique qui privilégie la contrainte de telle sorte qu'elle s'élève au-dessus des autres composantes et devient un système indépendant du texte. La contrainte n'est pas envisagée comme un des réglages de l'œuvre, mais comme son seul élément significatif. Or, Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, a fortement insisté sur le caractère stratifié du texte, qui ne saurait être considéré comme l'instanciation d'une seule règle. Privilégier la contrainte, c'est réduire le texte à une seule dimension (métonymie) et influencer la manière dont le lecteur conçoit le texte et sa propre activité (nécessité de repérer cette dimension), ainsi que la manière dont les critiques envisagent la lecture (une perspective essentiellement scriptocentriste). Nous espérons qu'une approche sémiotique, qui tient compte à la fois du lecteur, des conditions interprétatives et des effets de sens que différentes dimensions du texte sont susceptibles de provoquer, nous permettra d'évaluer les rapports entre la lecture et certains textes où sont mis en œuvre la contrainte *et le reste*.

## 1.8 Penser la lecture

Selon Frank Wagner, penser la place des lecteurs comme le font les oulipiens constitue une forme de programmation. La position de Jacques Roubaud, lorsqu'il affirme qu'il compose aussi « les modes de lecture » de son œuvre, va en ce sens :

J'ai, il faut bien le dire, quelque réticence [...] à considérer une réelle interactivité, une intervention véritable du lecteur dans l'ouvrage. Il peut bien sûr faire ce qu'il veut pour lui-même [...] mais ce que je donne à lire, les mots de mon texte, est composé, proposé par moi, et les modes de lecture le sont aussi. Je fais mien l'esprit du poème de Ted Berrigan qui dit :

*Gens de l'avenir*

*Quand vous lirez mes poèmes  
Souvenez-vous  
C'est moi qui les ai écrits  
Pas vous*<sup>59</sup>

L'auteur oulipien concède cependant une certaine marge de manœuvre à la lecture lorsqu'il use de l'image de la compétition pour représenter la relation entre l'écriture et la lecture :

Par rapport au lecteur, la contrainte agit un peu comme le virus de la grippe. Le lecteur au bout d'un moment s'immunise et le virus change alors sa structure. Il faut donc *anticiper* sur ces prochains changements de façon à préparer le vaccin avant qu'ils n'interviennent. De la même façon, le clinamen, pourvu qu'il soit non local mais généralisé, est destiné à *prendre de vitesse* le lecteur dans cette course contre la montre<sup>60</sup>.

Les propos de Roubaud nous rappellent le mode de la concurrence souligné par Wagner : « prendre de vitesse » le lecteur, c'est le considérer comme un adversaire face auquel il faut garder une longueur d'avance. La lecture constituerait donc une activité prévisible; l'auteur anticiperait ses mouvements et programmerait son texte, en l'occurrence l'inscription de la contrainte dans son texte, en fonction de ses prévisions.

Georges Perec, dans le préambule de son roman *La Vie mode d'emploi*<sup>61</sup>, semble souscrire à cette conception de la lecture. Ce préambule, consacré à l'art du puzzle, en distingue deux types. Les premiers sont fabriqués à la machine et leur découpage n'obéit à aucune règle. Une découpe aléatoire produira nécessairement une difficulté aléatoire et, au final, résoudre les puzzles de ce type consistera simplement à essayer les différentes combinaisons possibles. « L'art du

---

<sup>59</sup> Jacques ROUBAUD, « Nécessité et condition d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé *Le Grand Incendie de Londres* », *Littérature et Informatique : La littérature générée par ordinateur*, textes réunis par Alain VUILLEMIN et Michel LENOBLE, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 293-300.

<sup>60</sup> Jacques ROUBAUD, « Vers une théorie de la lecture du texte oulipien – Fragments d'un débat », *Oulipo poétique*, *op. cit.*, p. 199-222. Nous soulignons.

<sup>61</sup> Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche », (1978) 2000, p. 17-20 pour le préambule.

puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion » (p. 19). La chose à retenir, « l'ultime vérité », c'est que le puzzle « n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, [...] chaque tâtonnement [...] ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre. » (p. 20)

Comme l'ont déjà noté Bernard Magné et Christelle Reggiani, Perec décrit au figuré la relation écriture/texte/lecture<sup>62</sup>; il défend une conception de l'écriture artisanale et calculée, que nous pouvons relier à l'esthétique oulipienne de l'antihazard. Toutefois, ce calcul s'oppose à la simple mécanique d'une structure. Par son travail méthodique, le concepteur de puzzle — l'auteur — a préséance sur l'activité du joueur — le lecteur. Le mode de la concurrence est ici manifeste; l'auteur, en plus, aurait une position surplombante vis-à-vis du lecteur.

L'attitude compétitive est cependant assez inusitée chez Perec, qui perçoit plutôt le lecteur comme un partenaire de jeu. « La littérature est un jeu qui se joue entre un auteur et un lecteur<sup>63</sup> ». Que Roubaud et Perec conçoivent leur pratique d'écrivain comme un jeu, qu'il soit compétitif ou collaboratif, témoigne certainement d'un souci partagé pour la lecture<sup>64</sup>. Les mouvements de la lecture (généraux ou spécifiques au repérage de la contrainte) peuvent fort bien être anticipés par ces auteurs; mais rien n'assure que la pratique concorde avec les prévisions. Wagner montre bien que la « programmation » ne réussit pas du seul fait qu'elle est tentée. De plus, cette démarche scripturale paraît consciente

---

<sup>62</sup> « [Perec] a maintes fois insisté sur la place du lecteur dans l'œuvre et sur sa position complémentaire par rapport à l'auteur [...] le propos sur le puzzle fait évidemment allusion à l'écriture », Bernard MAGNÉ, « Pour une lecture réticulée », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, Valence, Éditions du Limon, 1990, p. 145.

<sup>63</sup> Georges PEREC, « Entretien » avec Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 5.

<sup>64</sup> Nous pourrions dire, à la suite des propositions de Christelle Reggiani, qu'il s'agit d'un bel exemple de refus d'une littérature « monumentale » de la part des auteurs oulipiens.

jusqu'en ses moindres détails (prévoir l'attitude du lecteur, organiser son texte en fonction de ses prévisions); or ce calcul entraîne son lot d'effets pervers du côté de la critique. En l'occurrence, l'intention auctoriale devient le rempart pour légitimer certains résultats de lecture : « Si Perec avait voulu que [le lecteur] ne voie pas [les contraintes], il n'aurait pas laissé dans ses textes un certain nombre de traces permettant de les reconstruire<sup>65</sup>. » L'autonomie du lecteur est doublement réduite : d'une part, sa propre activité est subordonnée aux manipulations scripturales (le lecteur « voit » les traces parce que l'auteur a bien voulu en laisser); d'autre part, la sélection des signes est soumise à celle effectuée par l'auteur (les traces repérées sont celles que l'écrivain a voulu disposer). Dans cette perspective, les traces de la contrainte sont des éléments communiqués au lecteur-joueur, lequel n'est qu'une « pièce dans le puzzle<sup>66</sup> ».

Une autre manière de « penser la lecture » consiste à l'évoquer dans les textes. La représentation de la lecture dans les œuvres est une première modalité, assez fréquente dans les romans de facture moderne, qui s'illustre à travers les nombreux personnages de lecteurs, les adresses au narrataire, etc. La seconde modalité est moins commune. Les textes à contrainte tiennent parfois compte de la pratique du lecteur réel, en suggérant différents parcours (*Impressions d'Afrique*, *La Vie mode d'emploi*, *Marelle*) ou en proposant une manière de lire. Au début d'un poème\*\* de Jacques Jouet par exemple se retrouve la mention « Lire rapidement ». Ces indications, pas plus que celles liées à la contrainte d'ailleurs, ne sont pas des directives que le lecteur serait tenu de suivre. Utiliser le modèle du jeu pour étudier la lecture des textes à contrainte nous paraît risqué pour une raison : il est aisé de considérer que le lecteur joue (ou non) le jeu de l'auteur et que sa place se limite à celle qui lui a été aménagée. Donc, notre objection ne concerne pas l'idée que la lecture est un jeu; Michel Picard<sup>67</sup> a d'ailleurs montré de

---

<sup>65</sup> Bernard MAGNÉ, « Vers une théorie de la lecture – Fragments d'un débat », *Oulipo poétique*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>66</sup> Marie-Odile MARTIN, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1984, p. 247-264.

<sup>67</sup> Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, éditions de Minuit, 1986.

manière convaincante qu'une telle perspective permet de comprendre le besoin de lire, le plaisir lié à la lecture littéraire et certains effets de la littérature sur le lecteur. Nous voulons plutôt nous démarquer de la position auctoriale et critique qui considère le jeu dans une dynamique auteur/règles/lecteur. Sylvie Rosiensi-Pellerin par exemple, a consacré tout un ouvrage aux *Peregrinations ludiques* :

Notre étude se situe tant au niveau de la diégèse qu'au niveau du code – jeux sur le signifiant, images ou métaphores ludiques, redondance de structures spéculaires et mises en abyme, techniques énonciatives invitant à une participation active du lecteur. [...] [L]e lecteur se verra alors convié à un jeu de plus en plus formel et par là même de plus en plus productif<sup>68</sup>.

Au moins deux définitions du jeu sont proposées ici : l'une renvoie, par l'entremise du ludisme, à la conception courante de l'amusement; l'autre, par l'entremise des différentes dimensions textuelles énumérées, au travail formel. Plusieurs questions demeurent : à quel jeu exactement le lecteur est-il convié ? De quelle manière devons-nous entendre le « jeu formel » ? S'il s'agit de déterminer la contrainte à l'œuvre, bon nombre de ces textes n'offrent aucun signe permettant d'inférer cet objectif de lecture. Est-ce toujours un jeu si le principal intéressé ignore qu'il doit jouer ? Concédons que le lecteur pourrait anticiper, à partir de sa connaissance générale de la contrainte, de l'Oulipo et des membres qui le composent, l'action d'une contrainte dans l'œuvre qu'il s'apprête à lire. Qu'en est-il des cas où il ne s'en doute pas ? Est-ce toujours un jeu si le lecteur ignore quelles sont les règles selon lesquelles l'autre joue ?

En somme, penser la lecture, peu importe la manière (en offrant l'image d'un jeu compétitif ou collaboratif avec le lecteur; en représentant la pratique de la lecture dans des textes ou en y faisant allusion dans le paratexte), ce n'est pas la programmer. Et selon notre perspective critique, ce n'est pas le meilleur moyen pour étudier l'activité du lecteur de textes à contrainte. Baser notre analyse sur les

---

<sup>68</sup> Sylvie ROSIENSKI-PELLERIN, *Peregrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Theoria no 5 », 1995, p. 5 et 215.

conceptions ou les déclarations auctoriales nous limiterait à observer la lecture par l'autre bout de la lorgnette, à la considérer comme la dernière étape d'un acte de communication.

## 1.9 Avatars du modèle de la communication

Même si près d'un demi-siècle nous sépare de la publication française des *Essais de linguistique générale*, le schéma de la communication\*\* qui y est élaboré par Roman Jakobson reste toujours populaire pour parler de la lecture, et ce, même si cette activité ne correspond pas à un acte de communication sociale : « Il n'y a pas de relation de communication avec un objet littéraire puisqu'il n'y a pas de relation de modification d'un des deux pôles de la situation et qu'il n'y a pas d'échange entre les deux pôles<sup>69</sup>. » Selon le modèle de Jakobson, le destinataire produit un message, lequel est lu ou entendu par le destinataire qui le recouvre pour en faire ressortir le sens. Il demeure ainsi difficile, par l'entremise de ce schéma, de décrire adéquatement le travail du lecteur, lequel est complexe et ne saurait se réduire à la seule restitution du message transmis par l'auteur. De plus, cette conception oblitère toute autonomie; le lecteur demeure à la solde du destinataire, véritable point de départ de l'étude de l'acte de lecture. Simple récepteur, le lecteur souffre d'inertie, subit les stratégies rhétoriques mises en place par l'auteur. Ce constat n'est pas nouveau; les théories qui ont fait du lecteur un récepteur, même déguisé, (Iser; 1976, Eco; 1985) ont été démontées (Thérien; 1990, Gervais; 1993; Saint-Gelais; 1994) justement parce qu'elles soutiennent implicitement cette thèse. En somme, le modèle de la communication escamote littéralement le rapport entre le lecteur et le texte.

La dissociation établie entre la contrainte et le reste du texte, que nous avons identifiée à la suite de notre résumé de l'article de Grivel, amène à voir l'œuvre comme un message bicéphale, véhicule d'un sens et d'une contrainte. La contrainte, règle d'écriture, n'a pas de sens en soi : l'algorithme de Mathews\* ne

---

<sup>69</sup> Gilles THÉRIEN, « *Pour une sémiotique de la lecture* », *op. cit.*, p. 71.

veut rien dire. Lorsqu'elle est actualisée, la contrainte ne constitue pas non plus *le* sens de l'œuvre. Le sens de *Cigarettes* n'est pas l'algorithme de Mathews; celui de *La Vie mode d'emploi* n'est pas la polygraphie du cavalier. La contrainte est un réglage instancié, mais en à croire une partie du discours critique, elle serait véhiculée par le texte au même titre que le sens dans le modèle de Jakobson et « se retrouverait » dans le texte. La critique paraît détachée d'une conception dominante de la lecture — puisqu'elle met en valeur le dispositif au détriment du sens — alors qu'elle demeure dans les ornières d'une lecture à recouvrement. Voyons cela de plus près.

Les théoriciens de l'information (Shannon and Weaver; 1949), qui se sont attardés à l'analyse du message dans des situations de communication, nous ont appris que la clarté du message favorise sa bonne réception. Cela semble logique : lorsqu'une information est essentielle, je la transmets le plus directement possible, sans fioritures, afin que celui qui la reçoive n'ait pas à travailler pour la comprendre. « [É]viter au maximum tout "bruit" qui viendrait perturber la communication de cette information et la transitivity du message<sup>70</sup>. » Cependant, une transitivity moins directe ne nous éloigne pas du modèle de la communication; au contraire, le brouillage présuppose justement un message que l'auteur, par toutes sortes de moyens, rendrait plus difficile à saisir. Ainsi, de manière plus subtile et certainement plus insidieuse, tout ce qui tourne autour de la figure du secret est un avatar du modèle de la communication. Le vocabulaire critique nous paraît à cet égard fort éloquent : le discours auctorial est une « révélation », la contrainte est un « code » ou une « clé », les textes sont ou devraient être « énigmatiques », l'auteur « crypte », le lecteur « décrypte », etc. L'acte de lecture du texte à contrainte est donc fondé sur une théorie de la communication brouillée : l'auteur encoderait un message selon un code secret, de manière énigmatique. Il s'agirait alors pour le lecteur de décoder ce message chiffré au

---

<sup>70</sup> Philippe HAMON, « Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 423.



moyen de divers outils interprétatifs, tels la métatextualité ou les déclarations péritextuelles, dans le but de retrouver la contrainte.

Notre ambition dans les prochaines pages n'est pas d'approfondir les raisons de l'utilisation de cette métaphore mais de saisir en quoi, d'abord, elle ne représente que très imparfaitement la pratique scripturale et le fonctionnement du texte à contrainte. Surtout, nous ferons ressortir les motifs qui nous conduisent à douter de son efficacité lorsqu'il s'agit de décrire l'acte de lecture.

Abordons d'abord les motivations des cryptographes et la fonction du cryptage. Cette technique est employée pour *éviter* que des tiers puissent prendre connaissance du contenu des messages qu'ils auraient interceptés. Il serait surprenant que ce soit à cette fin que les auteurs produisent des textes à contrainte. Les modes relationnels établis par Wagner présupposent des intentions autoriales qui se distinguent de celles des cryptographes, sauf peut-être celui de la concurrence. Il faudrait alors considérer que la majorité des manœuvres scripturales et textuelles (type de contrainte, traces laissées par celle-ci, narration...) sont employées dans le but de susciter la recherche d'une contrainte sans que le lecteur soit en mesure d'aboutir à son identification, ce qui, avouons-le, place le texte dans une posture ambivalente — la « solution » ne doit ni apparaître évidente, ni être impossible à trouver.

Par ailleurs, nous pouvons nous demander si la contrainte est assimilable à un code. Partons de la définition proposée par Umberto Eco dans *Sémiotique et philosophie du langage* :

En cryptographie, un code est un *système* de règles qui permettent de transcrire un message donné [...] au moyen d'une série de substitutions telles qu'à travers elles un destinataire connaissant la règle de substitution soit en mesure d'obtenir à nouveau le message original. Le message original est dit le « clair », sa transposition est dite le « chiffre » [...] Le chiffre ne remplace pas des expressions

par des contenus mais des unités expressives d'un système donné par des unités expressives d'un autre système<sup>71</sup> [...]

Un des problèmes concernant l'analogie code/contrainte consiste à identifier la substitution qui serait effectuée dans le second cas. Soit par exemple le roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (le chiffre). La contrainte (le code) est de l'ordre de la combinatoire : chaque chapitre a été construit à partir d'un certain nombre de relations entre quatre termes, ce qui donne une représentation formalisée, à l'image des carrés sémiotiques de Greimas, des divers éléments appelés à intervenir dans le roman. Quel pourrait, dans ce cas, être le clair ? De la même manière, si le code des « Portrait-robots » de Métail (chiffre), cités précédemment, se résume au fait qu'un lien sémantique et métonymique unit tous les vers du poème à leur intitulé (épingle/aiguille/cousue et tête/œil/bouche pour « Le tailleur »), quel est le clair ? En somme, il n'existe pas d'unités expressives que la contrainte remplacerait par des unités expressives d'un autre système. Pour le dire autrement, le texte à contrainte n'opère pas de la même manière qu'une fiction à clé, où un personnage fictif se substitue au référent réel. De plus, dans le système de décodage, le chiffre ne veut rien dire, seul le clair signifie. Le modèle de la cryptographie appliqué aux textes à contrainte sous-entend donc que ces œuvres n'ont aucune signification. Ce dernier aspect nous incite à douter que ceux qui emploient le modèle de la cryptographie souscrivent réellement à l'ensemble de ses implications.

Les textes qui retravaillent un matériau préexistant pourraient ici faire figure d'exception. Le poème « Vocalisations<sup>72\*\*</sup> » est une transcription lipogrammatique de « Voyelles\* » de Rimbaud; pour utiliser les termes d'Eco, un système d'unités expressives se substitue à un autre par l'entremise de la règle. Toutefois, même dans cette situation la notion de code ne s'applique qu'imparfaitement à la

---

<sup>71</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Quadrige/PUF, (1988) 2006, p. 249-250.

<sup>72</sup> Le poème se retrouve dans *La Disparition* de Georges Perec, *op. cit.*, p. 125. (Feuillet non paginé).

contrainte, car l'écriture comporte assurément une part d'invention; elle ne suit jamais un cours aussi rigide qu'un système axiomatique. C'est d'ailleurs ce qu'a fait valoir Grivel dans « Le Fantôme oulipien ». Tentons l'expérience : transcrivons « Voyelles » sous la contrainte du lipogramme et, sans doute, nous n'obtiendrons pas « Vocalisations ».

De plus, dans le modèle cryptographique le code est le seul moyen de déchiffrer le texte. [...] est indéchiffrable — inintelligible — si nous ne savons pas que trois points qui se succèdent signifient S (et seulement S) en alphabet morse. Aucun texte à contrainte, si difficile soit-il, n'est illisible, et ce, même si le lecteur ne dispose pas de la règle. C'est pourtant une idée répandue du texte à contrainte : « l'identification de la contrainte est indispensable à l'intelligence du texte<sup>73</sup> ». Tout se passe comme si la contrainte était un nouvel alphabet, indéchiffrable pour le lecteur non initié à cet univers langagier parallèle. De plus, suivant cet argument nous devrions pouvoir alléguer que les difficultés de lecture que posent les textes à contrainte s'estompent une fois que le code est connu. Or, *La Disparition* demeure un texte difficile, même si nous savons que le lipogramme a présidé à son écriture.

Il existe aussi des techniques cryptographiques dont l'objectif consiste à produire des messages apparemment anodins, dont le lecteur non prévenu ne soupçonnera pas qu'ils dissimulent quelque chose. Ce cas de figure pourrait s'apparenter aux textes qui ne laissent pas transparaître leur caractère contraint. Encore une fois, la contrainte apparaîtrait comme une clé permettant à celui qui la possède de traduire le chiffre et, ce faisant, de découvrir le « message caché ». Il faudrait alors supposer que l'auteur restreint intentionnellement le champ de ses récepteurs et circonscrit deux avenues de lecture étanches : l'une qui sait qu'il existe un « message caché » et qui s'occupe de le recouvrer, l'autre qui l'ignore. Que fait alors le lecteur qui l'ignore ? Comment le modèle de la cryptographie pourrait-il nous servir à décrire l'activité du lecteur qui n'endosse pas une posture

---

<sup>73</sup> Marcel BÉNABOU, « Exhiber/cacher », *op. cit.*

de décrypteur ? Les lectures biographiques ou sociologiques de certains textes à contrainte montrent d'une part que ces œuvres offrent des dimensions qui dépassent la seule actualisation du procédé d'écriture et, d'autre part, que le lecteur qui connaît la contrainte ou suppose son instanciation n'est pas forcément impliqué dans une logique de décryptage. Précisons. De telles lectures n'invalident pas l'idée que le message soit chiffré, mais si nous posons *a priori* l'idée du cryptage, nous aboutirons simplement au constat que certains lecteurs décryptent, d'autres, ne décryptent pas.

Le modèle cryptographique est bancal, mais il est tout de même utilisé pour parler de la lecture. En effet, rappelons qu'il s'agirait, pour le lecteur, de décoder ces messages chiffrés à l'aide de différents outils plus ou moins efficaces (métatextualité, déclarations péritextuelles d'auteurs) afin de retrouver la contrainte. La contrainte est donc envisagée comme une solution « inscrite » dans le texte, en latence, attendant d'être découverte. C'est aussi, il faut bien le dire, une conception que bien des lecteurs semblent se faire des textes à contrainte. Deux attitudes en témoignent : les lecteurs qui ne voient pas la nécessité de lire l'œuvre sous prétexte qu'ils connaissent la contrainte; ceux qui lisent en tentant de « trouver » la contrainte. Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire, sous prétexte que le lecteur adopte une telle conception du texte et de son activité, d'utiliser un modèle qui entérine cette conception. Plus encore, nous soutenons qu'il est nuisible de le faire puisque le lecteur, même celui qui voit le texte comme une énigme et la contrainte, la solution, fait quelque chose que des modèles qui reposent sur des manières de traduction sont inaptes à décrire.

La lecture est une activité interprétative qui se distingue, entre autres par sa complexité, de la résolution d'un problème; le lecteur n'est pas devant une équation mathématique. Le modèle de la communication et tous ses avatars ne décrivent pas les opérations de lecture qui mènent, par exemple, à reconnaître « Voyelles » à partir de « Vocalisations » ou celles par lesquelles un cryptanalyste parviendrait à « percer » un chiffre dont il ne connaît pas le code. Lisant le poème

de Perec nous sommes censés arriver à celui de Rimbaud, mais à la différence de ce qui se produit lors d'un décryptage, le processus interprétatif n'est pas occulté par le résultat. Nous comprenons alors pourquoi le discours se limite, plus souvent qu'autrement, à l'émission d'hypothèses qui ont trait à « l'encodage », dont l'efficacité déterminerait le résultat. Plus encore, en adoptant cette perspective pour parler de la lecture, nous risquons d'inverser les opérations. Voyons par exemple ce que dit Ali Magoudi de la lecture de certains passages de *La Disparition* :

Le lecteur s'immerge dans un monde où la traque des mots est naturelle. Quand « le dîner est servi » se métamorphose en « la collation du soir morfond dans l'apparat du Grand salon »; quand « ni une ni deux » devient « ni six moins cinq, ni cinq moins trois »; quand la « guillotine » se transforme en « incisif rasoir du grand guillotin », le « poisson rouge » se change en « cyprin » [...] alors le complice perecien [*sic*] se prend à rêver d'un français expurgé d'une voyelle superfétatoire<sup>74</sup>.

C'est Georges Perec (et non le lecteur) qui a trafiqué les expressions communes par l'entremise de son processus scriptural. Le lecteur peut *relever* la métamorphose, l'inférer, mais il s'agira d'un *résultat* de lecture *possible*, dont le point de départ en l'occurrence n'est pas « poisson rouge » mais bien « cyprin ». Le discours critique fonctionne souvent de cette façon lorsqu'il est question des « indices » de la contrainte. Ce ne sont pas des éléments inscrits; ce sont des résultats de lecture. Les critiques, d'abord et avant tout lecteurs, interprètent ces signes et leur attribuent un statut d'indice. Le modèle de la communication les oblige à faire abstraction du processus et à considérer l'indice comme un point de départ alors qu'il s'agit d'un point d'arrivée de la lecture.

Faisons le point. L'objectif de cette section était de faire ressortir les conceptions sous-jacentes aux propositions sur la lecture des textes à contrainte que nous avons résumées précédemment. Elles adhèrent, pour la plupart, au modèle de la communication : ce qui se donne à lire répondrait aux intentions d'un auteur responsable du texte et destinataire du sens. La contrainte n'est pas un

---

<sup>74</sup> Ali MAGOUDI, *La Lettre fantôme*, Paris, éditions de Minuit, coll. : « Paradoxe », 1996, p. 16.

sens mais un réglage; elle est pourtant perçue comme étant véhiculée par le texte au même titre que le sens dans le modèle de Jakobson. Parce que la contrainte est dite transmise d'une manière secrète, elle exigerait un décryptage. Loin d'être mis de côté, le modèle de la communication est tout simplement travesti. Nous avons ensuite montré que la pratique scripturale, la contrainte et le texte s'arriment imparfaitement au modèle du décryptage. Quant à l'acte de lecture, dans une perspective qui fait du texte un problème et de la contrainte une solution, il ne sera jamais adéquatement décrit, puisque seul son résultat est considéré comme digne d'intérêt. « Il est des solutions plus étranges que des problèmes, dit Jean Paulhan. Car le problème du moins n'était qu'une question; mais la solution en pose mille<sup>75</sup>. » À l'évidence, aucun avatar du modèle de la communication ne permet d'analyser ces mille et une questions.

Les critiques sont pourtant fort enclins à considérer la lecture des textes à contrainte comme active, productive, mais ils donnent rarement la mesure, exemples à l'appui, de cette activité :

L'autre partie du cryptage, en revanche, celle dont j'ai essayé de décrire le système, est mise en place comme de façon à obliger le lecteur non pas à reconstituer une écriture mais à avoir une activité de lecture qui soit une sorte de travail de son côté, un travail qui serait semblable à celui de l'écriture, pas le même du point de vue d'une symétrie, mais qui aurait la même valeur<sup>76</sup> [...]

Bernard Magné opte ici pour la figure du cryptage pour caractériser la pratique scripturale, une technique d'écriture dont la visée illocutoire serait indéniable puisqu'elle « oblige » le lecteur à travailler. Ce travail se compare à l'écriture sur le plan axiologique, il aurait la « même valeur », sans en être équivalent du point de vue pratique. En soulignant cet écart, Magné récuse un corollaire majeur du modèle de la communication (la symétrie et le recouvrement). Les opérations mises en œuvre par le lecteur restent toutefois indéfinies, comme en témoignent

---

<sup>75</sup> Épigraphe de Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1978. (Nous avons tenté de trouver, sans succès, la source originale de cette phrase de Paulhan.)

<sup>76</sup> Bernard MAGNÉ, « Vers une théorie de la lecture du texte oulipien – Fragments d'un débat », *Oulipo poétique, op. cit.*, p. 207.

l'expression générale « une sorte de », ainsi que l'usage du conditionnel. De nombreuses déclarations vont aussi en ce sens : l'activité du lecteur est considérée, mais peu étudiée. Pour les fins de la démonstration, nous en avons regroupé quelques-unes et mis en évidence les épithètes utilisées au moyen du caractère gras.

[L]e lecteur roussellien n'est nullement **passif**, un simple « **récepteur** » ; il lui revient de réaliser l'expressivité, la productivité, et la génération du roman roussellien<sup>77</sup> ;

[T]rop de personnes se contentent d'un certain nombre de découvertes autour du E manquant et mettent alors fin à leur lecture **active**; ainsi, le bon lecteur disparaît donc à son tour<sup>78</sup>;

[L]e lecteur se verra alors convié à un jeu de plus en plus formel et par là même de plus en plus **productif**<sup>79</sup> ;

[E]n exhibant les spécificités de sa production, notamment par le recours massif au métatextuel, il [le texte] invite alors à une lecture **active** : il apparaît comme un texte manipulable, susceptible d'être retraduit, reconstruit<sup>80</sup> ;

[U]n mode efficace de solliciter de sa part une lecture **active** allant plus loin, non-limitée à la réception **passive** des histoires<sup>81</sup>;

De même un roman comme *Marelle*, de Cortázar, peut se lire « **naïvement** », d'un trait. Pourtant ce livre-fleuve de quelques 700 pages et 155 chapitres est découpé en trois parties : « De l'autre côté », « de ce côté-ci », « de tous les côtés ». [...] Par cette découpe, Cortázar affirme qu'il veut rendre le lecteur « mâle », c'est-à-dire « **actif** », et non plus « femelle », « **passif** ». Nous laisserons Cortázar assumer ces mâles affirmations<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> Carolyn A. DURHAM, « Sur les impressions rousselliennes. Les stratégies de la réception », *Mélusine*, n° VI : *Raymond Roussel en gloire*, Paris, L'âge d'homme, 1984, p. 177.

<sup>78</sup> Marc PARAYRE, *Lire La Disparition*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Le Mirail, 1995, p. 19.

<sup>79</sup> Sylvie ROSIENSKI-PELLERIN, *Peregrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 5 et 215.

<sup>80</sup> Christelle REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>81</sup> Hermes SALCEDA, « *La Disparition* : roman de la lecture et de l'écriture », dans *Georges Perec. Inventivité, postérité*, actes du colloque de Cluj-Napoca, Mireille RIBIÈRE et Yvonne GOGA (dir.), Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006, p. 257.

<sup>82</sup> Hervé LE TELLIER, *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 230.

Notons d'abord la tendance à anthropomorphiser le texte : celui-ci « convie », « sollicite », « invite » le lecteur à être actif. Le lecteur semble ainsi répondre à l'appel lancé par le texte, son activité constituant alors un effet du travail scriptural. Lorsqu'il ne s'agit pas pour le lecteur de devenir carrément un auteur, la lecture active ne se caractérise qu'en opposition à la linéarité textuelle ou à la simple réception des histoires racontées. En somme, l'aspect formel d'un texte serait LE vecteur de l'activité du lecteur.

Or, « toute lecture est de part en part un travail sur le texte<sup>83</sup> ». Le lecteur s'interroge, crée des liens, émet de multiples hypothèses selon, entre autres, ce que le texte lui fournit. La lecture est donc forcément active et productrice. Nous ne pouvons juger qu'une lecture qui s'interroge par exemple sur la culpabilité d'un personnage est moins productive que celle qui s'attarde à la structure d'un texte. Ce serait, d'une part, considérer que la lecture « diégétique » n'est pas productrice, et, d'autre part, subordonner la production lectorale à des facteurs textuels ou scripturaux. Les textes à contraintes mettent en place des dispositifs susceptibles de provoquer des questionnements sur leur structure, sur le signe; ce faisant, les inférences produites mobilisent des données qui font intervenir le plan textuel. Il est dans notre intérêt de montrer l'interaction qui s'effectue entre les différents plans, afin de voir ce que la lecture d'un texte à contrainte peut produire précisément.

Cette association entre la forme d'un texte et le travail du lecteur paraît symptomatique d'une mode intellectuelle qui, parce que des textes se détachent d'une conception romantique de la création (produire un texte et non le créer), transpose à la lecture la notion de productivité, sans pour autant la questionner. Nous croyons que cet aspect du discours critique participe aussi de la légitimation de la pratique oulipienne : le travail du (« bon ») lecteur devient une preuve de littérarité de ces textes. Les commentaires que nous avons cités montrent une chose importante : la lecture de textes à contrainte paraît s'émanciper des

---

<sup>83</sup> Richard SAINT-GELAIS, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, op. cit. p. 33.



réglages culturellement dominants de la lecture (le fait de tourner les pages d'un livre dans un certain ordre ou d'être préoccupé essentiellement par l'histoire, par exemple). Par conséquent, plutôt que d'envisager l'activité de la lecture et sa productivité selon des valeurs de rentabilité et d'efficacité<sup>84</sup>, nous allons les considérer comme un ensemble d'opérations, un processus complexe qui aboutit à des résultats variés. Nous espérons ainsi pouvoir dire comment et sur quels plans le lecteur s'émancipe des réglages dominants.

### **1.10 Pour une sémiotique de la lecture des textes à contrainte**

Quel bilan pouvons-nous faire à la suite de cet examen ? Sans conteste, c'est autour de la figure du secret que gravitent bien des positions adoptées du côté de la critique, comme du côté des auteurs. Elle est sous-entendue dans le dilemme qui préoccupe les oulipiens (révéler la contrainte ou la camoufler); elle constitue le paramètre fondateur du modèle du (dé)cryptage; elle s'inscrit dans les configurations textuelles proposées par Reggiani et Peeters pour uniformiser la pratique de la « révélation » (l'énigmatique, la stratégie des spirales).

L'enseignement que nous tirons de cette insistance est que la connaissance de la contrainte affecte la lecture. Cependant, aucune proposition ne nous a permis de déterminer *de quelle manière* la lecture est affectée. Nous supposons que cette ellipse découle en partie de l'assimilation de l'acte de lecture à une phase dans un processus de communication. Annexer l'acte de lecture au modèle de la communication ne peut que nous donner une représentation elliptique et décalée de ce que la lecture accomplit réellement, activité qui s'avère bien plus complexe que la réception d'un message et son recouvrement. Dans l'optique de ce modèle, le versant scriptural (producteur) détermine le versant

---

<sup>84</sup> « Définir la machine par sa capacité de transformation, c'est aussi poser comme *critère de son efficacité* sa productivité, c'est-à-dire le rapport entre l'importance des changements réalisés (écart entre ce qui est fourni à la machine et ce qu'elle restitue) et la quantité d'énergie requise pour obtenir ces changements. » Bernard MAGNÉ, « *Textus ex machina* (de la contrainte considérée comme machine à écrire dans quelques textes de Georges Perec) », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Les Cahiers de littérature, 1989, p. 223. Nous soulignons.

lectoral (récepteur). La préséance de l'écriture s'illustre dans le discours critique lorsque l'intention de l'auteur ou des déclarations sur l'écriture sont utilisées pour justifier soit une pratique, soit une théorie de la lecture<sup>85</sup>. De même, la perception des traces de la contrainte et l'étude de la lecture sont mises de côté, au profit des typologies sur la *visibilité* des contraintes et des hypothèses sur la *lisibilité* du texte, deux notions qui caractérisent des faits textuels. Dans notre perspective, il paraît difficile de parler de l'évidence d'une chose indépendamment du fait qu'elle soit perçue ou non.

En outre, la figure du secret alimente une conception du texte et de la lecture dont nous entendons nous dégager. L'œuvre, particulièrement l'œuvre littéraire, contiendrait selon cette conception un sens profond, camouflé par un texte qui, en surface, dévoile autre chose. L'activité interprétative consisterait à aller au-delà des apparences, à creuser le texte afin de dégager ce sens caché. Alexander Nehamas, dans « Writer, Text, Work, Author<sup>86</sup> », montre avec acuité l'inefficacité de toute « metaphor of depth », qui contribue à propager une image biaisée du texte : « For the text is nothing over and above the juxtaposition of many such surfaces, the meaning of which is to be found in their interrelations » (p. 280).

Sans rompre avec toutes les propositions soumises par les critiques, nous voulons plutôt nous dissocier de la perspective scriptocentriste que les auteurs privilégient généralement face à la contrainte et à sa lecture. La notion de contrainte renvoie, certes, à un type d'écriture, mais elle recouvre, aussi, une caractéristique textuelle. « Texte sans E » est donc envisageable comme un *résultat* de lecture. Lire un texte à contrainte, c'est accomplir des opérations

---

<sup>85</sup> « Il ne serait donc pas totalement invraisemblable d'imaginer un dispositif où cette complémentarité se combinerait avec les quatre modes d'écriture revendiqués par Perec pour aboutir à un dispositif à quatre termes : lecture sociologique, lecture autobiographique, lecture "oulipienne", lecture romanesque ». Bernard MAGNÉ, « Pour une lecture réticulée », *op. cit.*, p. 144.

<sup>86</sup> Alexander NEHAMAS, « Writer, Text, Work, Author », *Literature and the Question of Philosophy*, Edited and Introduced by Anthony J. CASCARDI, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 265-291.

interprétatives sur quantité de signes, dont certains relèvent d'une règle d'écriture. Est-ce que le lecteur adopte une posture scriptocentriste? Peut-être, mais il s'agit d'une posture parmi plusieurs possibles qui présente, nous le verrons, un certain degré d'autonomie vis-à-vis de l'inscription d'une contrainte. Pour évaluer ce degré d'autonomie, et par conséquent étayer cette hypothèse, la perspective théorique que nous adopterons sera celle de la sémiotique.

La sémiotique est une discipline plurielle, qui observe différents systèmes de signes (texte, image, mode, code de la route, etc.) et s'attarde à leur signification. Ferdinand de Saussure, linguiste, a donné au tournant du XX<sup>e</sup> siècle le nom de sémiologie à cette « science » et a formulé une conception binaire du signe. Celui-ci est formé d'un signifiant, la face perceptible du signe (sa forme et son aspect matériel), et d'un signifié, la partie intelligible du signe, son contenu sémantique. Toute une lignée de théoriciens — Jakobson, Greimas, Barthes — ont tiré parti de la conception saussurienne du signe, immanentiste et bidimensionnelle, pour développer des théories sur le texte. Dans le cas qui nous occupe, le rapport indirect qui existe entre une règle d'écriture et ses retombées textuelles appelle une sémiotique, puisque certains signifiants auraient un signifié qui dénote ou connote les mécanismes de production. Nous avons vu au début de ce chapitre que cette conception a fourni à Bernard Magné les éléments fondamentaux pour sa théorie sur la métatextualité<sup>87</sup>. Mais l'approche linguistique et structurale du signe ne sera pas la nôtre, pour au moins deux raisons. D'abord, elle présuppose une autonomie du signe qui met entre parenthèses l'interprète dans le processus de signification. Notre objectif n'est pas d'établir une sémiotique du texte à contrainte, mais bien une sémiotique de la *lecture* de ces textes. La relation que nous voulons observer est celle qui met en jeu le texte et ses configurations avec un lecteur qui dispose d'un savoir plus ou moins étendu sur les contraintes et qui agit d'une certaine façon. L'approche saussurienne du signe

---

<sup>87</sup> Cf. notre section sur la métatextualité, p. 13.

est donc pour nous insuffisante : puisqu'elle tient minimalement compte de l'interprète, elle n'offre aucun outil pour décrire l'acte de lecture.

La conception de Charles Sanders Peirce, philosophe américain, nous semble tout indiquée pour l'étude que nous entreprenons : le signe n'y est pas pensé indépendamment de celui qui le perçoit. Son modèle fait ressortir différents types de signes selon la relation qu'ils entretiennent avec leur objet (symbole, indice, ou icône) mais, au premier chef, il affirme que cette relation est établie lorsqu'un interprète la concrétise. La conception triadique du signe inclut un représentamen (signe matériel) relié à un objet (un objet de pensée) par l'entremise d'un interprétant (une représentation mentale de la relation entre le représentamen et l'objet). De cette manière, le processus de signification — la sémiosis — ne peut se concevoir sans une intervention de l'interprète.

L'objectif du prochain chapitre est d'analyser, à partir des propositions peirciennes sur le signe et les raisonnements, le rapport sémiotique entre la contrainte, le texte qui l'actualise et le lecteur, puis de mettre en évidence les paramètres qui régissent ce rapport. Il nous paraît nécessaire de préciser immédiatement que le théoricien s'est minimalement penché sur le cas du discours littéraire : « Peirce est muet sur les rapports de la sémiosis et de la littérature. Dans le cadre de sa philosophie générale, ce sont les sciences plus que les arts qui retiennent son attention<sup>88</sup>. » Cette ellipse affecte notre propos de deux manières. D'une part, nous portons notre regard sur un type de signe — textuel — dont les propriétés spécifiques n'ont pas été observées dans le cadre de sa théorie générale. Le représentamen dont s'occupe Peirce est rarement textuel, alors que le signifiant, dans les études qui relèvent de l'approche saussurienne du signe, l'est pratiquement toujours. Nous emprunterons ainsi le concept de *signifiant*, plus apte à décrire dans quelle mesure les retombées d'une contrainte affectent l'aspect matériel du signe textuel. Mais il est clair que nous nous dégageons de l'orientation immanentiste de la sémiotique linguistique. D'autre

---

<sup>88</sup> Gilles THÉRIEN, « Pour une sémiotique de la lecture », *op. cit.*, p. 69.

part, comme la littérature ne fait pas partie du propos de Charles S. Peirce, l'acte de lecture n'a pas, évidemment, retenu son attention. Cette lacune a été notée par le critique québécois Gilles Thérien, qui en a profité pour développer une théorie sémiotique du discours littéraire, dépendante de l'activité lectorale, et ce, à partir de l'approche peircienne du signe. Ses propos nous seront fort utiles pour décrire non seulement des types de lecture, mais aussi pour décrire plus substantiellement les conditions interprétatives qui mettent en jeu le lecteur comme individu, la lecture comme activité et le livre comme objet du monde.

Ce premier chapitre a servi, entre autres, à montrer que l'étude de la lecture des textes à contrainte par les critiques s'affranchit difficilement de la pratique scripturale, autonomie que pour notre part nous affirmons en adoptant une approche sémiotique. Lire constitue une activité modulante — l'œuvre se configure selon la saisie du signe — et modulée — différents réglages la structurent. Ce sera toujours en fonction de cette interaction que nous penserons la lecture des textes à contraintes. Nous pourrions ainsi déterminer de quelle(s) manière(s) la lecture est affectée par une contrainte connue du lecteur, supposée ou ressentie par celui-ci, en évitant toute métaphore liée à la « profondeur » du texte ou à son interprétation.

C'est une erreur facile à commettre,  
et qui consiste à attribuer toute la signification à l'objet  
plutôt qu'au lien entre l'objet et le monde.  
*Gödel, Escher, Bach*, Douglas HOFSTADTER

## 2 (Qu') est-ce (qu') une contrainte ?

Qu'est-ce qu'une contrainte ? Voilà une question théorique claire, dont la simplicité réside surtout dans sa formulation. Jean-Marie Schaeffer a consacré un ouvrage de près de deux cents pages à la question : « qu'est-ce qu'un genre littéraire ?<sup>89</sup> », pour conclure qu'il n'existe pas de réponse unique et univoque. La perspective qu'il adopte, plurielle, permet de faire ressortir le polymorphisme de son objet : plusieurs caractéristiques déterminent les genres littéraires; il existe plusieurs manières de les analyser. Nous tenterons dans ce chapitre de montrer qu'il en va ainsi de la contrainte. Une règle abstraite, une démarche scripturale singulière, une actualisation et des retombées textuelles, un genre théorique, des indices et des symboles, autant de dimensions de la contrainte sur lesquelles nous porterons notre attention, afin d'en dégager les enjeux concernant la pratique de la lecture. Ainsi, « est-ce une contrainte ? » indique moins une classification des occurrences qu'une façon de tenir compte du lecteur qui peut, lui aussi, se poser la question.

### 2.1 Définir la contrainte

Chez les oulipiens, il existe peu de définitions de la contrainte permettant de la caractériser de manière satisfaisante. Les auteurs l'ont essentiellement définie en extension : de multiples exemples sont présentés, répartis dans des tableaux, classés en ordre alphabétique, thématique ou selon les composantes textuelles sur lesquelles les contraintes agissent. Mentionnons à cet égard la table de Queneleïev<sup>90</sup>, la TOLLÉ<sup>91</sup>, la liste disponible sur le site [www.oulipo.net](http://www.oulipo.net) ou encore

---

<sup>89</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

<sup>90</sup> Raymond QUENEAU, « Classification des travaux de l'Oulipo », *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1988, p. 73-77. Cette table est nommée ainsi en référence à son concepteur et à celui du tableau périodique, Mendeleïev.

*l'Anthologie de l'Oulipo*<sup>92</sup>. Ces listes dessinent chaque fois un éventail des possibles, mais permettent difficilement de faire ressortir une spécificité générale de la contrainte. Il revient donc à chacun d'inférer ce qu'est une contrainte à partir de ce genre de liste.

En 2004, Jan Baetens et Bernardo Schiavetta ont voulu combler cette lacune. L'ambition de ces critiques était d'identifier l'ensemble des caractères qui déterminent la contrainte, de faire ressortir sa spécificité, afin d'aboutir à une définition en compréhension. Ils ont, de leur propre aveu, « échoué dans la quête d'une différence spécifique *unique* pouvant définir de manière objective et falsifiable la contrainte de type oulipien et para-oulipien<sup>93</sup> ». Cet échec a eu des répercussions notables, entre autres sur la revue *Formules*. Cette revue se spécialise dans le domaine des contraintes, comme en témoigne le sous-titre de ses dix premières parutions : *La revue des littératures à contraintes*. Au onzième numéro, ce sous-titre a été modifié :

Sur le plan théorique, il s'avérait toujours plus délicat de tracer une ligne claire entre ce qui relevait de la contrainte au sens technique du terme et ce qui témoignait d'une prise en considération plus générale de la règle dans les champs littéraire et artistique. Pour toutes ces raisons, en changeant de sous-titre dès son n° 11, *Formules* est devenue une « revue des créations formelles<sup>94</sup> ».

Notre objectif n'est pas de proposer une définition qui irait à l'encontre des conclusions de Baetens et Schiavetta, mais de faire valoir une définition de travail. Nous allons donc cerner quelques caractéristiques de la contrainte, ce qui nous permettra ensuite de la situer par rapport à d'autres réglages scripturaux.

---

<sup>91</sup> *La table des opérations linguistiques littéraires élémentaires* proposée par Marcel BÉNABOU, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, n° 39, octobre 1983, p. 101-106.

<sup>92</sup> *Anthologie de l'OuLiPo*, Marcel BÉNABOU et Paul FOURNEL (éd.), Paris, Gallimard, coll. « nrf/poésie », 2009.

<sup>93</sup> « Définir la contrainte ? », *Écritures et lectures à contraintes. Le goût de la forme en littérature*, actes du colloque de Cerisy (2001), sous la direction de Bernardo Schiavetta et Jan Baetens, coll. « *Formules* », Association Noésis-France, 2004, p. 344.

<sup>94</sup> Introduction du numéro 13, disponible en ligne : <http://www.formules.net/revue/13/edito13.html>, consultée le 23 décembre 2010.

## 2.2 L'écriture, l'indice et le genre

D'emblée, soulignons le côté arbitraire de l'élection d'une contrainte par l'écrivain. Adopter cette démarche scripturale est un choix; la pratique de l'écriture à contrainte est donc intentionnelle et individuelle. De plus, l'auteur est complètement libre d'élire la règle qu'il veut. La contrainte fait l'objet d'un usage *ad hoc*, en ceci qu'elle est utilisée spécifiquement pour l'écriture d'un texte. L'auteur choisit de composer avec un nombre de prescriptions à suivre de manière systématique, lesquelles relèvent de plusieurs ordres et dépendent du type de contraintes : certaines soumettent le geste de l'écriture à un protocole (poème de métré), d'autres touchent différents aspects du texte : la lettre (contrainte du prisonnier\*, lipogramme), la grammaire (sphinx\*), le lexique (chimère\*), les composantes de l'intrigue (X prend Y pour Z\*) et leur disposition, etc. À noter qu'un auteur peut déroger des prescriptions que commande une règle, ce que recouvre l'acception oulipienne du clinamen\*.

Entre l'interdiction d'employer la cinquième voyelle de l'alphabet qu'impose le lipogramme en E et la phrase : « Il avait faim. Il avait soif. Il vivait<sup>95</sup> », la règle abstraite connaît une actualisation, une réalisation sous la forme d'une séquence de signes. Voilà pourquoi « [i]l n'y a pas de contrainte proprement dite dans le texte car le texte en soi n'est pas une action mais *la trace* de l'action d'écrire<sup>96</sup>. » Le rapport qui existe entre la contrainte — règle générale d'écriture — et le texte — application particulière de cette règle — est donc indirect; l'œuvre ne reproduit pas la contrainte; elle ne l'incorpore pas; elle l'instancie.

L'actualisation d'une contrainte engage des opérations langagières multiples qui dépassent cependant le seul cadre de la prescription. Le lipogramme\*, par exemple, interdit à un écrivain d'utiliser une lettre, mais cette prescription affecte forcément l'usage des temps verbaux, le choix des mots et des

---

<sup>95</sup> Georges PEREC, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>96</sup> Jan BAETENS et Bernardo SCHIAVETTA, « Définir la contrainte ? », *op. cit.*, p. 344. Nous soulignons.



structures syntaxiques qui concourront à la réalisation de cette contrainte. C'est en ce sens que nous pouvons entendre le rapport oblique qui existe entre la règle et le texte : la contrainte exerce une détermination sur certaines composantes, mais son actualisation dépasse le seul aspect (linguistique, structurel, sémantique) qui la définit. De plus, comme l'a souligné Lapprand en parlant de la visibilité de la contrainte, ses impacts sur le texte sont susceptibles d'être mis en valeur par le travail spécifique d'écriture, parfois non. Les œuvres de Roussel actualisant le procédé, par exemple, sont conçues de telle sorte qu'il est pratiquement impossible d'identifier le procédé et ses matériaux.

Nous reviendrons sur cet exemple à quelques reprises dans ce chapitre; utilisons-le ici pour montrer qu'un texte peut être caractérisé comme un texte à contrainte sans égard à la visibilité de la règle. Depuis la parution de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, où Roussel rend compte explicitement de sa démarche scripturale singulière, les quatre œuvres qui actualisent le procédé sont considérées comme des œuvres à contrainte. La catégorisation générique dépend cette fois de la seule déclaration de l'auteur. L'étiquette « à contrainte » a donc plus d'une acception : elle désigne parfois la seule démarche auctoriale, parfois le seul agencement textuel, parfois les deux.

Considérons maintenant les traces de la contrainte dans une perspective sémiotique, c'est-à-dire comme des signes faisant partie d'un ensemble plus vaste, le texte. Dans le modèle que Charles S. Peirce propose et que nous utilisons comme instrument conceptuel, trois types de signes (ou *representamen*) se distinguent selon la relation qu'ils entretiennent avec leur objet : l'icône\*, l'indice\* et le symbole\*.

Une *icône* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de caractères propres qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. [...] N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose. (2.247)

Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet qu'il renvoie à cet objet. (2.248)

Un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet<sup>97</sup>. (2.249)

Face à l'objet qu'il dénote, le texte (à la fois signe et ensemble de signes) entretient une relation symbolique : l'un et l'autre sont reliés par une règle conventionnelle, sans partage de propriétés (ce serait alors une relation iconique). Le signe n'est pas affecté par l'objet (ce serait alors une relation indicielle). /Maison de pain d'épices/ symbolise « habitation de Hansel et Gretel »; il ne ressemble pas à son objet et son existence n'est pas causée par cet objet. En fait, et c'est caractéristique du texte de fiction, le signe donne une existence virtuelle, conceptuelle, à l'objet. Sans le signe, la maison des deux personnages n'existe pas; ce sont, d'après Nelson Goodman, des signes à extension nulle<sup>98</sup>.

Face à la contrainte, par contre, le texte entretient une relation indicielle : il constitue la trace d'une action associée à l'écriture. Telle la fumée par rapport à l'incendie, certains signes témoignent de la règle en y étant connectés, comme nous l'avons vu, plus ou moins directement. La relation est donc de type métonymique puisque l'indice est l'effet de la règle. Comme l'objet — la contrainte — n'est ni fictionnel, ni référentiel, mais scriptural, l'indice a une dimension autotélique et, par le fait même, métatextuelle. « Pure force désignatrice "vide" de tout contenu [...] sa signification [celle de l'indice] ne se constitue que de sa propre désignation<sup>99</sup>. » Comme toute autre catégorie

---

<sup>97</sup> Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard DELEDALLE, Paris, Seuil, (1904) 1978, p. 140. Les chiffres entre parenthèses renvoient au volume et au paragraphe des *Collected Papers*, Harvard University Press, 8 volumes qui ont paru entre 1931 et 1935.

<sup>98</sup> Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, op. cit., p. 48-49.

<sup>99</sup> Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Média », (1983) 1990, p. 73.

sémiotique, soulignons-le une fois de plus, sa signification passe nécessairement par une intervention de l'interprète.

Nous ne pouvons déterminer la spécificité de la contrainte sur la base de cette relation indicielle puisque un texte est envisageable comme l'indice de l'esthétique de son auteur, comme l'indice de l'époque où il a été écrit, etc. Rappelons ce que dit Schaeffer. Le caractère stratifié du texte nous empêche de le considérer comme l'instanciation d'une seule règle : « une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle<sup>100</sup>. » Circonscrire un seul de ses objets (un genre, un style, une histoire, etc.), c'est réduire de manière considérable sa complexité. Le texte à contrainte, résultat d'une instanciation supplémentaire, propose une relation de plus mais ne saurait se réduire à cette autre dimension. La plupart des signes qui composent un texte entretiennent donc une relation avec plusieurs objets, ainsi que des relations de plusieurs types avec le même objet. C'est par l'entremise de *l'interprétant*, notion essentielle dans le modèle sémiotique de Peirce, que l'interprète établira des liens entre le signe qu'il perçoit et un objet plus ou moins défini.

Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *l'interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*<sup>101</sup>.

Les interprétants sont multiples et multiformes : la définition d'un mot dans un dictionnaire par exemple constitue l'interprétant de ce mot. L'interprétant, s'il est toujours signe, n'est pas toujours tangible. Une connotation, un concept, un sens particulier relié à une habitude du lecteur forment autant d'interprétants susceptibles d'entrer en jeu dans le processus<sup>102</sup>. En somme, il s'agit d'un outil dont le lecteur se sert pour attribuer une signification au signe, pour l'interpréter.

---

<sup>100</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit. p. 80.

<sup>101</sup> Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 121.

<sup>102</sup> « Toute pensée est un signe », PEIRCE (5.253), cité par Joseph CHENU, *Peirce textes anticartésiens*, Paris, Aubier, 1984, p. 91.

« Si des interprètes différents opèrent des interprétations différentes d'un même signe, c'est qu'ils mobilisent des interprétants différents<sup>103</sup>. » Tenter de circonscrire l'ensemble des interprétations effectuées par chaque lecteur de manière empirique est évidemment impossible, mais nous pouvons certainement en supposer un certain nombre à partir du signe et du contexte dans lequel il est implanté.

Constatons que l'approche peircienne privilégie l'interprète et le regard qu'il porte sur le signe, et ce, sans égard à l'intention auctoriale. Cette intention peut être présumée par le lecteur et constituer un interprétant, mais, contrairement au modèle de la communication, elle n'agit pas comme pôle à partir duquel le travail du lecteur est pensé. Plus encore, « dans tous ces cas [d'indices], il importe peu que le signe ait été émis avec intention et qu'il soit le résultat d'une émission humaine<sup>104</sup>. » L'auteur à contrainte écrit son texte en suivant la règle qu'il s'est donnée; il informe parfois le lecteur de l'utilisation de cette règle, mais les signes qui résultent de cette actualisation sont tous susceptibles d'agir comme indices; sous certaines conditions interprétatives, ils pourront tous être perçus comme des indices d'une contrainte.

Nous allons utiliser l'extrait d'une phrase du roman lipogrammatique *La Disparition* de Georges Perec pour illustrer ces éléments théoriques.

« Il s'accroupit sur son tapis, prit son inspiration, fit cinq ou six tractions<sup>105</sup> [...] »

Attardons-nous au signe /cinq/ pour montrer la pluralité de ses relations signifiantes. Nous pouvons l'interpréter comme l'indice de la règle (il ne contient pas la lettre E), comme symbole de la règle (le cinq correspond à la position qu'occupe la lettre E dans l'alphabet; il correspond aussi au nombre de voyelles moins une, interprétation appuyée par la présence du /six/) et symbole d'une

---

<sup>103</sup> Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 2000, p. 313.

<sup>104</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 19.

<sup>105</sup> Georges PEREC, *La Disparition*, op. cit., p. 18.

composante de la diégèse (le signe représente le nombre de tractions effectuées par le personnage). Notons que les modalités de ces relations sont différentes : dans le cas de l'indice, c'est eu égard à la *texture* du signe (cf. la section 4 de ce chapitre) qu'il est relié à l'objet, car l'une de ses propriétés, l'absence d'une lettre, respecte la prescription qu'impose l'instanciation d'un lipogramme. En ce qui concerne les symboles, une loi ou une association d'idées générales, dit Peirce, détermine la liaison. Dans ce cas-ci, nous acceptons la convention selon laquelle les mots renvoient à la diégèse; ou bien, en vertu d'une mise en relation d'idées provenant du champ sémantique de la contrainte suivie par Perec, nous attribuons au /cinq/ une *signification* scripturale.

Cet exemple nous permet d'abord de faire valoir que vis-à-vis de la règle d'écriture, le signe ne se limite pas à en être un indice, même s'il en est toujours au moins un. Il peut symboliser la contrainte de manière implicite, comme c'est le cas avec /cinq/, s'il est interprété en fonction de ses liens avec la lettre E. Les signes que la critique a l'habitude de catégoriser comme étant des indices métatextuels *ne sont pas* des indices au sens peircien de signes affectés par leur objet; ils fonctionnent généralement comme symboles. De plus, les conditions qui entrent en jeu dans la perception et l'interprétation d'un symbole ne sont pas équivalentes à celles qui régissent le rapport indiciel, puisque ce ne sont pas les mêmes composantes (propriétés du signe, associations d'idées concernant la contrainte) qui modulent les renvois.

Nous avons fait ressortir trois relations possibles à partir du signe /cinq/ : symbole d'un élément de la diégèse, indice et symbole de la contrainte. Nous avons pris soin de spécifier que le signe était inclus dans une phrase, laquelle est tirée d'une œuvre particulière, qui met en jeu un certain type de contrainte. Sans ces précisions, /cinq/ est interprétable de mille autres façons. C'est d'abord en ce sens que nous entendons parler de conditions interprétatives. Par ailleurs, le lecteur ne se donne pas pour tâche de circonscrire l'ensemble des relations existantes pour un même signe; aucun mot du texte n'est interprété de manière

aussi exhaustive. Différentes raisons (de l'ordre des dispositifs textuels, de l'horizon d'attente, des objectifs de lecture, etc.) le conduisent à privilégier une relation. De plus, pour considérer que /cinq/ est une désignation de la contrainte, il est nécessaire de connaître la règle ou encore d'avoir identifié le lipogramme en E en cours de lecture. L'interprétation d'un signe ne se fait donc jamais indépendamment du contexte où il se situe, ni de la manière dont la règle a été actualisée, ni en l'absence, évidemment, d'un interprète, qui pose un regard sur le signe en fonction, aussi, de son expérience, de ses motivations et de ses connaissances.

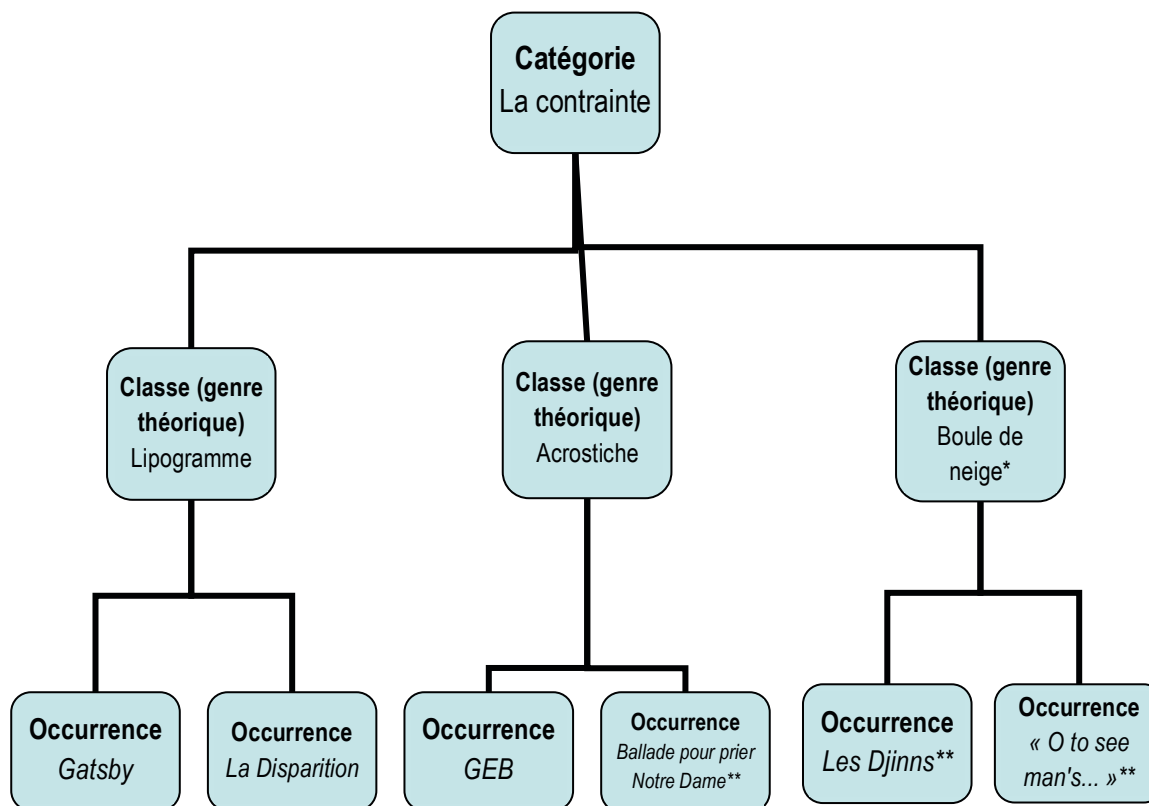
La sémiotique peircienne nous a permis d'aborder le versant interprétatif de la contrainte, qui n'est pas qu'un réglage de l'écriture; elle est aussi, et en ce qui nous concerne, surtout, une propriété d'une œuvre donnée. Comme le nombre de contraintes envisageables est indéterminé et ne peut qu'augmenter — la vocation première de l'Oulipo étant d'en inventer —, il n'existe pas un seul type d'agencement textuel pouvant être associé au principe de la contrainte. Les configurations sont multiples : un texte sans Z est un lipogramme en Z, un texte dont les initiales de chaque vers lues verticalement forment au moins un signifiant est un acrostiche, etc. De ce point de vue, un agencement textuel irréfutable correspond à une contrainte instanciée, peu importe s'il constitue, ou non, le fruit d'une démarche scripturale volontaire et consciente. Juger cet agencement prémédité relève, nous le verrons, de la stratégie interprétative.

Les contraintes ne sont pas, du moins pour le moment, des genres institués, historiques; elles auraient, cependant, le statut de genre théorique<sup>106</sup>. Le genre est une méthode de classification qui permet de comparer les œuvres en circonscrivant une ou plusieurs de leurs dimensions. Le domaine de la contrainte forme ainsi une catégorie générale qui regroupe plusieurs classes textuelles

---

<sup>106</sup> « [D']une part, les *genres historiques*, de l'autre, les *genres théoriques*. Les premiers résulteraient d'une observation de la réalité littéraire; les seconds, d'une déduction d'ordre théorique », Tzvetan TODOROV, « Les genres littéraires », *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 18.

(correspondant à chaque contrainte), lesquelles rassemblent des textes dont les traits présentent des similarités. *La Disparition* et *Gatsby; A Story of Over 50 000 Words Without Using the Letter E*<sup>107</sup> relèvent du genre théorique « lipogramme ». Il existerait donc autant de genres théoriques qu'il y a de contraintes.



Évidemment, ce n'est jamais l'ensemble d'un texte (objet sémiotique pluridimensionnel) qui est représenté par le nom de genre. Un s+7, un tireur à la ligne ne représentent pas totalement les textes qui actualisent ces contraintes, pas plus que les appellations « récit » ou « lettre » disent tout des textes qui exemplifient les propriétés narratives ou épistolaires.

Envisager chaque contrainte particulière comme un genre nous amène à reconsidérer son statut *ad hoc*. La contrainte est destinée expressément à un usage, l'écriture d'un texte; toutefois, en tant que règle abstraite, ses prescriptions

<sup>107</sup> Ernest Vincent WRIGHT, 1939. Cité par Georges Perec dans « Petite histoire du lipogramme », OULIPO, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 87.

ne sont pas circonscrites au seul texte qui les applique; elles sont applicables à l'ensemble des textes appartenant au genre théorique en question. Pour Jacques Jouet, « la contrainte (en tout cas pour l'Oulipo à mon avis) doit pouvoir resservir. C'est là une opinion résolument contraire à la pensée dominante et qui ne jure que par le couple : une forme unique, un livre unique<sup>108</sup>. » Il faut convenir cependant que les contraintes ne sont pas des genres ordinaires. Selon Baetens, Chevrier et Schiavetta, la contrainte est « *hors norme* » : « une contrainte se distingue en effet d'autres types de règles en ce qu'elle a un caractère moins conventionnel (d'aucuns diraient : *ad hoc* ou original, mais la distinction entre règle conventionnelle et contrainte n'est pas toujours très nette)<sup>109</sup>. » Les règles conventionnelles, disent-ils, s'appliquent à des formes d'expression spécifiques, comme les formes fixes poétiques, les cadres de référence partagés par les auteurs et les lecteurs cultivés, les genres littéraires explicités par des sous-titres (roman, conte, farce, sottise, épopée, etc.) ou, en dehors de la littérature proprement dite, le choix d'un ton et d'un vocabulaire dans les écritures protocolaires. La distinction repose ainsi sur le caractère partagé (souvent tacitement) des règles conventionnelles; les contraintes, genres théoriques et donc non institués, n'ont pas de cadre de référence établi. Il suffirait que les contraintes acquièrent le statut de genres historiques et qu'elles soient reconnues dans l'espace littéraire pour que la distinction avec les règles conventionnelles s'estompe davantage. Pour Chris Andrews<sup>110</sup>, la contrainte se dissocie à bien plus d'égards de la convention. Selon lui, la contrainte est une invention auctoriale individuelle qui précède la rédaction; elle n'a donc aucune existence avant sa formulation. De plus, la règle abstraite est précise, elle se formule d'une seule manière qui ne peut être redéfinie; elle est actualisée par un nombre restreint de textes. Inversement, la convention est

---

<sup>108</sup> Jacques JOUET, « Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes ! », *Formules*, n° 1, *Écrivains encore un effort... pour être résolument modernes !*, Noësis, 1997, p. 20.

<sup>109</sup> Jan BAETENS, Alain CHEVRIER et Bernardo SCHIAVETTA, « Contrainte/constraint », *Dictionnaire international des termes littéraires*, <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/CONTRAINTTE.htm>, page consultée le 20 juillet 2012.

<sup>110</sup> Chris ANDREWS, « Constraint and Convention : The Formalism of the Oulipo », *Neophilologus*, vol. 87, 2003, p. 223–232.



collective et anonyme, un nombre considérable de textes la partagent; elle est reconnue et formulée par le critique à la suite de sa lecture. Elle aurait donc une existence avant sa formulation, une formulation qui reste approximative et provisoire. Les différences que le critique pointe ne changent cependant rien au fait que la contrainte peut être considérée comme un genre. Andrews ne s'avance pas sur le terrain du texte et de la lecture non théorique. Or, c'est en cela que l'usage *ad hoc* de la contrainte nous paraît intéressant : tenter de voir comment se débrouille le lecteur lorsqu'il s'agit d'identifier un procédé peut-être jusque-là inconnu de lui, d'interpréter un texte relevant d'un genre non conventionnel. Il faut dire aussi qu'en adoptant une perspective lectorale plutôt qu'auctoriale, certaines distinctions relevées par Andrews s'estompent : bien des hypothèses formulées à la lecture sont approximatives et demeurent provisoires.

Le genre n'est pas qu'une méthode de classification permettant de rendre compte des liens qui unissent les œuvres. Le genre constitue aussi, et peut-être surtout, une construction sémantique. La dynamique générique s'observe selon deux perspectives. La première, que Schaeffer nomme la *généricité lectoriale*, a comme point de départ le lecteur, dont les connaissances et les attentes influenceront la classification générique qu'il opère (consciemment ou non) en cours de lecture. La seconde, peu privilégiée par les études sur la *généricité*, interroge, à partir du texte, la manière dont il agit sur la lecture. Dans son étude sur le recueil, René Audet s'intéresse tout particulièrement à cette *généricité lectorale* (Schaeffer) : « Il est possible d'identifier une *généricité* qui ne caractérise pas un texte mais plutôt un type de lecture que celui-ci suscite — de considérer le postulat qu'un texte active un mode de lecture conventionnalisé, génériquement défini<sup>111</sup>. » Audet met en valeur cette *généricité lectorale* pour le cas spécifique du recueil et convoque les études de Saint-Gelais sur le roman policier et les œuvres

---

<sup>111</sup> René AUDET, *Le Recueil : enjeux poétiques et génériques*, thèse de doctorat, Université Laval, 2003, p. 312, inédite.

science-fictionnelles<sup>112</sup>, ainsi que celle de Bleton sur la littérature sérielle, qui abordent le genre dans cette perspective. En ce qui nous concerne, nous envisagerons la dynamique générique du texte à contrainte dans cette double optique : comment la connaissance de la contrainte et les attentes du lecteur influencent la pratique de la lecture et comment le texte à contrainte, comme configuration concrète de signes, active un certain mode de lecture, provoquant, comme le dit David Bellos, un « effet contrainte ».

Jusqu'à maintenant, nous avons vu qu'une définition par extension reste forcément non exhaustive et ne dit pas en vertu de quel principe ou critère général un phénomène donné relève de la contrainte. Pour tenter de caractériser ce type de réglage, scriptural et textuel, nous avons abordé quelques-uns de ses aspects du point de vue de l'écriture (usage délibéré d'une contrainte librement choisie; actualisation), du rapport sémiotique indiciel que le lecteur pourrait établir et de sa catégorisation générique. Profitons de l'occasion pour donner non pas une définition intensionnelle et discriminante de la contrainte, mais pour énoncer ce qui constituera, pour nous, une définition de travail : la contrainte est un réglage d'écriture structurant, sémantique, formel ou pragmatique, dont les retombées textuelles sont susceptibles de former des indices; du point de vue de la lecture, la contrainte apparaît comme un réglage textuel qui, sous certaines conditions, peut être perçu et interprété comme la trace d'un procédé dont aurait usé l'auteur lors de l'élaboration de son œuvre.

### **2.3 Exercice de comparaison**

Nous allons maintenant faire un exercice de comparaison afin de voir *en quoi* la contrainte de type oulipien se distingue plus ou moins aisément d'autres formes de réglages d'écriture, telles que les formes actualisées à l'époque

---

<sup>112</sup> Richard SAINT-GELAIS, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 1997, p. 789-804; *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, éditions Nota Bene, 1999. Paul BLETON, « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 45-55.

classique, les règles du roman policier et l'écriture automatique. Nous ferons ressortir de nouveaux aspects de la contrainte qui, comme nous le constatons déjà, est un objet complexe.

### 2.3.1 La règle au temps du classicisme

Voyons d'abord en quoi distinguer la contrainte des réglages scripturaux commandés par les formes fixes de la poésie ou du théâtre classique est une entreprise laborieuse. « [T]outes les formes fixes sont, par définition, oulipiennes<sup>113</sup> ». L'auteur doit composer avec un nombre de prescriptions à suivre de manière systématique afin de produire un sonnet, un rondeau ou une tragédie classique; leurs traces textuelles fonctionnent potentiellement comme des indices d'une règle, au même titre que celles d'une contrainte oulipienne. Qui plus est, chaque forme fixe poétique ou théâtrale se situe sur le même plan que les contraintes; le triolet, la ballade française ou le pantoum sont des genres regroupant des textes selon des déterminations semblables (nombre de vers et leur répartition, types de rimes, etc.) Seul le caractère institué de ces genres les différencie des contraintes<sup>114</sup>. Il faut noter que bien des contraintes sont susceptibles de réguler des textes relevant par ailleurs de divers genres. Un auteur peut écrire un roman, un essai ou un poème lipogrammatique; de même, X prend Y pour Z\* permet de composer aussi bien des récits que des pièces de théâtre. Certaines formes fixes possèdent, en théorie, ce caractère transversal : Calvino projetait de réécrire le roman de James Joyce, *Ulysse*, en respectant la règle des trois unités. Le contexte d'écriture à l'époque classique ne permettait tout simplement pas ce type d'exportation. C'est sans doute l'une des caractéristiques principales de l'Oulipo que de superposer une contrainte aux réglages génériques institués et d'avoir conçu la contrainte pour le genre romanesque, donnant ainsi à

---

<sup>113</sup> OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, éditions Mille et une nuits, 2002, p. 39. Notons aussi la comparaison de Jacques Roubaud, dans « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques », *Un Art simple et tout d'exécution*, *op. cit.*, p. 21-31.

<sup>114</sup> Richard SAINT-GELAIS fait une remarque qui va en ce sens dans une note en bas de page de « Rudiments de lecture policière », *op. cit.*, p. 789.

penser le roman comme un genre formellement manipulable au même titre que le poème.

La grande différence entre une contrainte donnée et une forme fixe réside donc dans le contexte d'application : le classicisme a ciselé un modèle inspiré des grandes œuvres de l'art antique qu'il considère indépassable. Les auteurs de tragédies devaient respecter les trois unités du théâtre classique français afin que leur texte corresponde aux normes littéraires; alors seulement ils pouvaient aspirer à une reconnaissance de leurs pairs ou du public. La valeur accordée à l'œuvre était déterminée selon le respect de ces règles, fondant ainsi une esthétique littéraire marquée par la mesure, l'équilibre et la vraisemblance. Une instance normative régissait l'adoption de certaines règles<sup>115</sup>; cette instance n'existe plus, l'écriture à contrainte est pratiquée de manière intentionnelle, l'auteur « construit *lui-même* le labyrinthe dont il se propose de sortir<sup>116</sup> ».

Nous l'avons souligné au chapitre précédent : devant le « spontanéisme déresponsabilisant » issu de la conception romantique de la littérature, l'écriture sous contrainte fait figure d'exception. La fonction esthétique de la contrainte à l'époque classique légitimait son utilisation. Aujourd'hui, « la contrainte en elle-même ne saurait garantir aucune espèce de qualité esthétique<sup>117</sup> », disent les oulipiens, et Roussel refuse d'accorder une quelconque fonction esthétique à son procédé, duquel peut résulter « de bons ou de mauvais ouvrages<sup>118</sup>. » Par conséquent, la contrainte peut être perçue comme un procédé qui relève « de l'exagération, de l'outrance<sup>119</sup> » et la valeur littéraire des œuvres issues de cette pratique est parfois mise en doute. Il s'agirait d'un jeu frivole que seules des

---

<sup>115</sup> Jean-François PUFF, dans « La contrainte et la règle », *Poétique*, n° 140, novembre 2004, p. 455-465, critique l'usage de l'expression « néo-classicisme » pour qualifier la pratique à contrainte contemporaine compte tenu, entre autres, de cet aspect.

<sup>116</sup> Cité par Jean LESCURE, « Petite histoire de l'Oulipo », dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 32. Voir aussi le « compte rendu de la réunion du 17 avril 1961 », dans Jacques BENS, *Genèse de l'Oulipo 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor astral, 2005, p. 49. Nous soulignons.

<sup>117</sup> Paul FOURNEL et Jacques JOUET, « L'écrivain oulipien », op. cit., p. 89.

<sup>118</sup> Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, op. cit., p. 23.

<sup>119</sup> Marcel BÉNABOU, « La règle et la contrainte », op. cit., p. 102.

considérations sérieuses, autobiographiques par exemple<sup>120</sup>, pourraient justifier et rendre littéraires. Ce scepticisme, il est vrai, tend à s'estomper grâce à l'Oulipo, qui a peu à peu réhabilité l'idée de réglages. Mais de toute évidence, le contexte actuel de l'écriture sous contrainte n'est pas celui du XVII<sup>e</sup> siècle, tandis que la conception romantique de la production littéraire persiste.

C'est donc bel et bien *par définition*, comme l'ont affirmé les auteurs de l'*Abrégé de littérature potentielle*, que toutes les formes fixes sont oulipiennes; en évacuant le poids de l'histoire, il paraît clair qu'écrire un sonnet, c'est produire un texte à contrainte. Or, les différentes formes utilisées au temps du classicisme relèvent moins d'une démarche auctoriale singulière que d'une norme à respecter, une donnée pour le moins non négligeable lorsqu'il est question de lecture. L'auteur classique n'use pas comme bon lui semble de ces règles qui sont, forcément, partagées par la communauté des lecteurs. Elles fonctionnent comme des conventions qui, à l'époque, permettaient d'établir un horizon d'attente et servaient d'étalon de mesure : *Athalie* de Jean Racine est considérée comme un modèle d'application de la règle des trois unités, alors que bien des pièces de Corneille ont été des « échecs », parce qu'elles dérogeaient des prescriptions imposées. En somme, les formes fixes de la poésie et du théâtre classique dominant le paysage littéraire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : elles régulent la pratique de l'écriture et d'une certaine façon, celle de la lecture puisqu'elles sont normalisées. Seul le contexte littéraire actuel, issu de la conception romantique de l'écriture, nous enjoint à considérer la contrainte comme un outil d'écriture facultatif, comme un dispositif provoquant un « surplus de forme » et comme un phénomène susceptible de modifier les réglages culturellement dominants de la lecture.

---

<sup>120</sup> Dans *La Lettre fantôme*, Ali Magoudi fait quelques déclarations interprétables en ce sens à propos de *La Disparition* : « ils [les critiques] furent beaucoup plus nombreux à s'être contentés d'une lecture au premier degré, à plat, d'un commentaire strictement centré sur la prouesse linguistique. La somme romanesque dans sa totalité n'est compréhensible qu'en liaison étroite avec les événements historiques vécus par l'auteur, sa famille et avec le peuple juif. Une lecture anhistorique passe simplement sous silence la signification interne de l'œuvre », *op. cit.*, p. 27.

### 2.3.2 Le code de déontologie du roman policier

Nous allons maintenant faire un bond de quelques siècles pour examiner un autre type de prescriptions scripturales. Les décennies 1920 et 1930 sont considérées comme l'âge d'or du récit de détection. C'est l'époque des Agatha Christie, John Dickson Carr, Ellery Queen, S. S. Van Dine, pour n'énumérer que quelques écrivains dont la production est impressionnante. Dans la mouvance de cet engouement pour ce type de récit, des auteurs ont porté un regard sur cette pratique en établissant un ensemble de règles à respecter. Ronald Knox a formulé ses « Ten Commandments », alors que S. S. Van Dine, écrivain et créateur du personnage Philo Vance, a proposé dans *The American Magazine* « Twenty rules for writing detective stories<sup>121</sup> ». Il faut dire que la parution en 1926 du roman d'Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, a provoqué tout un tollé qui, peut-être, a enjoint Van Dine et Knox à formuler de telles règles. Rappelons que c'est le docteur Sheppard, narrateur de l'histoire, qui est le meurtrier de Roger Ackroyd. « Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les "il" de l'intrigue : il était sous le "je"<sup>122</sup>. » Accusée d'avoir triché, d'être une auteure habile mais insidieuse, d'avoir accompli une pirouette narrative malhonnête, Agatha Christie, la « duchesse de la mort », a littéralement décontenancé la critique et profondément marqué le genre policier.

En comparant les contraintes que nous étudions aux obligations d'un auteur de romans policiers, nous remarquons qu'elles appellent toutes un travail d'écriture qui s'y soumet. Elles se distinguent par le fait que les règles de Knox et Van Dine circonscrivent une *éthique* du roman policier. Leur application dans une œuvre répond ainsi à un autre objectif que celui de l'écriture, soit le respect de cette éthique. Voilà pourquoi nous parlons d'un code de déontologie du roman

---

<sup>121</sup> Ronald A. KNOX, « Introduction » of *The Best Detective Stories of the Year 1928*, London, Faber & Faber Ltd, 1929. S. S. VAN DINE, « Twenty rules for writing detective stories », *The American Magazine*, septembre 1928. Réédité dans *The art of the mystery story : a collection of critical essays*, Howard Haycraft (éd.), New York, Simon and Schuster, 1946.

<sup>122</sup> Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », (1953) 1972, p. 29.

policier; les étiquettes utilisées sont éloquentes (des « chartes ») et sont parfois à connotation religieuse (des « préceptes », des « commandements » regroupés dans un « catéchisme »).

De plus, il s'agit d'une conduite scripturale à adopter pour un genre spécifique et historique, le roman policier. Chaque contrainte se situe ainsi sur le même plan générique que le roman policier. Toutefois, alors qu'une contrainte spécifique a son lot de prescriptions, les règles du code de déontologie ne constituent pas des prescriptions nécessaires à l'actualisation du genre. Elles modulent les conventions diégétiques (crime, enquête, solution, etc.) en demandant que s'établisse une équivalence entre les instances (lecteur, détective, auteur), une rigueur logique dans le développement de l'enquête et dans le type de solution, ainsi qu'un respect des attentes du lecteur. Ces règles ne sont pas constitutives du genre, fondatrices ou déterminantes, car contrairement aux contraintes, même si un texte ne respecte *aucun* de ces principes, il n'en demeure pas moins un roman policier.

Du point de vue de la lecture, même si le genre policier propose un certain nombre de formules narratives sensiblement différentes les unes des autres, il existe certains traits sur lesquels s'édifie une partie de l'horizon d'attente et en fonction desquels le lecteur adopte une posture en cours de route. Les romans policiers sont généralement construits autour de l'élucidation d'un crime par un enquêteur. Le lecteur dispose du récit de l'enquête ou du récit du crime, parfois des deux, et son activité est tendue vers la résolution du crime ou la réussite de l'enquêteur, si le coupable est connu d'avance. L'horizon d'attente du lecteur de texte à contrainte se dessine beaucoup moins précisément compte tenu de la multitude de contraintes (donc de genres) possibles, d'autant plus que les dispositifs qui font office de balises, comme les indications génériques paratextuelles, sont rarement des noms de contrainte. Il demeure toutefois possible, nous le constaterons bientôt, de supposer un certain « effet contrainte ».

En somme, les règles du code déontologique du roman policier et les contraintes régulent la pratique de l'écriture, elles sont actualisables et leurs traces textuelles fonctionnent comme des indices. Toutefois, le respect de certaines prescriptions d'une contrainte donnée est nécessaire pour que le texte relève du genre (mais il peut y avoir quelques aménagements, un clinamen par exemple); alors qu'un roman policier qui ne suit aucun de ces principes appartient tout de même au roman policier. De plus, en étant circonscrits en genre et en nombre, les principes émis par Van Dine et Knox se distinguent des contraintes, lesquelles sont transversales et bien plus nombreuses. Par conséquent, les balises lectorales permettant d'identifier le type d'horizon d'attente et les postures (anticipation, prévisions, révisions) impliquées dans la lecture des textes à contrainte sont forcément multiples et, surtout, difficiles à cerner. Terminons cette comparaison entre les réglages textuels et scripturaux en nous attardant cette fois au surréalisme.

### **2.3.3 L'écriture automatique, la métaphore surréaliste et l'effet d'automatisme**

Le surréalisme est un mouvement artistique défini par André Breton comme un « automatisme psychique pur, par lequel [le sujet] se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée<sup>123</sup>. » Pour parvenir à cette expression, les surréalistes suivent un processus d'écriture automatique, une écriture rapide, sans préoccupation esthétique ni souci de cohérence. L'écriture pratiquée « en l'absence de tout contrôle de la raison<sup>124</sup> » s'oppose ainsi fondamentalement à celle dirigée par l'actualisation d'une contrainte. De même, alors que l'inconscient de l'auteur détermine la démarche surréaliste, la règle est externe à l'auteur à contrainte;

---

<sup>123</sup> André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1924) 1998, p. 36.

<sup>124</sup> *Ibid.*



grâce à elle, l'auteur « se retrouv[e] en situation d'écriture sans y être vraiment<sup>125</sup>. »

Le texte qui résulte de l'écriture automatique est émaillé de métaphores rapprochant des réalités aussi éloignées l'une de l'autre que possible, telle « la rencontre sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre<sup>126</sup> ». La métaphore surréaliste constitue ainsi la trace verbale (l'indice) désignant une association d'idées subconsciente (l'objet). Comparée à une contrainte singulière, dont les prescriptions sont suivies systématiquement, la *figure* se présente dans le texte de manière aléatoire. Pour le dire autrement, la contrainte impose au geste d'écriture une orientation à respecter, ce qui n'est pas le cas de la métaphore surréaliste. Les auteurs de l'article « contrainte » du *Dictionnaire international des termes littéraires* distinguent la contrainte de la figure en considérant leur « portée ou étendue » :

les contraintes s'appliquent partout et systématiquement dans une œuvre, ou une partie de cette œuvre, pour qu'elles puissent fonctionner comme règles. La contrainte est globale là où elle est suivie. Lorsque la règle est appliquée de manière purement locale ou ponctuelle, mieux vaut utiliser le terme de *figure*<sup>127</sup>.

La métaphore surréaliste, même si elle est filée, reste donc une figure dont les occurrences sont indéterminées.

La métaphore surréaliste est pensée en fonction du lecteur, elle vise la surprise et découle d'une intention signifiante qui a pour but de le déstabiliser. Dans ce « dépaysement, les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience

---

<sup>125</sup> France BOISVERT, « Procès (notes diverses) Edgar Oulipo », *la nouvelle barre du jour*, janvier 1984, n° 134, « Oulipo Qc » « OulipoPostures », p. 79.

<sup>126</sup> Il s'agit d'une image-type, un modèle utilisé par les surréalistes pour illustrer le rapprochement insolite. Elle est tirée du chant VI des *Chants de Maldoror*, composés par Isidore Ducasse, dit Comte de LAUTRÉAMONT, Paris, Pocket, (1869) 1999.

<sup>127</sup> Jan BAETENS, Alain CHEVRIER et Bernardo SCHIAVETTA, « Contrainte/constraint », *Dictionnaire international des termes littéraires*, *op. cit.* Cette distinction sur la base d'un critère spatial appelle toutefois une critique, car elle ne fonctionne pas pour tous les types de contrainte. Un écrivain qui déciderait d'inclure dans son poème cinq fois le mot « chat » ne suivrait pas, selon la définition du *DITL*, une contrainte.

poétique<sup>128</sup> ». Chez les auteurs à contrainte, la défamiliarisation n'est pas entendue comme un objectif, mais il faut souligner que certaines règles ont, sans contredit, une visée illocutoire. Celle-ci « définit tout texte comme ayant un but (explicite ou non) : agir sur les représentations, les croyances et les comportements d'un destinataire (individuel ou collectif)<sup>129</sup>. » Cette visée est notable dans le cas de *Sphinx*, le roman d'Anne F. Garréta, car le texte est travaillé de telle sorte qu'il demeure impossible de savoir si les deux protagonistes sont de sexe féminin ou masculin. La contrainte joue ainsi sur les impensés de la lecture, en faisant d'une donnée romanesque à priori évidente l'objet d'un questionnement. Nous nous demanderons dans la prochaine section si les cas curieux — des phénomènes de lecture combinés à des dispositifs textuels — impliquent aussi une telle visée.

Poursuivons la comparaison du point de vue de la lecture et de l'interprétation. Pour cela, nous convoquerons les œuvres de Raymond Roussel qui, soulignons-le, ont dès leur parution suscité l'admiration d'André Breton et de ses acolytes surréalistes. Les textes de Roussel présentent des réalités de prime abord incompatibles, provoquant ainsi des associations insolites. Citons l'exemple devenu fameux de la statue qui se déplace sur des rails formés de mou de veau : « Les pieds de la statue reposaient sur un véhicule très simple [...] Deux rails étroits faits d'une substance crue et gélatineuse, qui n'était autre que du mou de veau, s'alignaient sur une surface de bois noirci<sup>130</sup>. » Il faut convenir que cette

---

<sup>128</sup> Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 217.

<sup>129</sup> Jean-Michel ADAM, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 8, 1993, <http://semen.revues.org/4341>, article consulté le 12 juin 2012.

<sup>130</sup> Raymond ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, Paris, GF Flammarion, (1909) 2005, p. 35. Nous savons depuis la parution de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que cette image résulte d'une démarche à contrainte. La technique de Roussel n'est pas simple à résumer, entre autres parce que le procédé n'a pas une forme fixe, il a évolué. Roussel choisit aléatoirement le matériau linguistique de départ, un mot ou un syntagme, et lui fait subir différentes opérations, comme la dislocation phonétique, le dédoublement sémantique ou la réduplication homophonique. Le texte est alors composé à partir des expressions obtenues et inclut, parfois, les données de départ. Les « rails en mou de veau » sont tirés de l'expression *un mou à raille*, entendue dans le sens de personne paresseuse qui attire les railleries.

image, tirée du roman *Impressions d'Afrique*, a quelque chose de la métaphore surréaliste. Elle associe des signifiants dont les signifiés sont incompatibles, des réalités qui paraissent, justement, aussi éloignées qu'une table de dissection ornée d'un parapluie et d'une machine à coudre. Alors que le bouleversement de la représentation susciterait chez le lecteur de textes surréalistes « diverses rationalisations (il essaie, par exemple, de s'expliquer le texte par l'inspiration onirique, comme mimésis du fantastique, etc.)<sup>131</sup> », le roman de Roussel propose une fiction « vraisemblabilisante<sup>132</sup> » qui influence l'interprétation de ces images.

Le roman met en scène un narrateur qui décrit tout ce qu'il voit autour de lui pendant environ 24 heures, en particulier un mystérieux défilé offert par un groupe de naufragés. Dans la deuxième partie du roman nous retrouvons ce même narrateur, qui aide un jeune homme à apprendre un texte par cœur. Pendant les trois heures que dure son mentorat, il se remémore les circonstances qui ont provoqué le « Gala des Incomparables ». Les passagers du *Lyncée*, qui s'est échoué sur la côte africaine, sont détenus par l'empereur Talou. Celui-ci exige, comme rançon de leur liberté, un certain montant d'argent de la part de chaque naufragé. Séil-kor, un proche de l'empereur, est alors mandaté pour aller quérir en Europe les différentes sommes. L'attente est longue. Julliard, qui fait partie de l'équipage du *Lyncée*, propose pour passer le temps de créer un « Club des Incomparables », dont les membres se distingueront en produisant une œuvre originale ou une exhibition sensationnelle. Le club doit défiler au retour de Séil-kor pour célébrer la libération tant attendue. L'analepse, qui occupe toute la seconde moitié du roman, donne ainsi au lecteur les moyens de comprendre les événements qui se sont déroulés pendant la première moitié. Notons que Roussel,

---

<sup>131</sup> Michael RIFFATERRE, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Persée*, vol. 3, n° 3, 1969, p. 50.

<sup>132</sup> « [L]a vraisemblabilisation sémantique est une mise ensemble de sémèmes (et de leur [*sic*] correspondants aux différents niveaux de la structure discursive) opposés et qui se trouvent par là l'un par rapport à l'autre dans une relation de substitution ou de restriction. Jouant sur le déboîtement du système du signe en signifiant et en signifié, le vraisemblable est une unification de signifiants au-dessus de signifiés étanches : il se présente ainsi comme une polysémie généralisée. » Julia KRISTEVA, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 224-225.

dans la deuxième édition d'*Impressions d'Afrique*, a suggéré au lecteur « peu familier avec son art<sup>133</sup> » de débiter par la seconde partie : commencer par les explications de la chose plutôt que par la chose elle-même.

Connaître ces personnages qui défilent et apprendre les raisons pour lesquelles ils le font, apprendre aussi de quelle manière ces machines saugrenues ont été savamment échafaudées permet donc d'établir une cohérence entre les images insolites. Certes, le roman de Roussel n'est pas totalement limpide pour autant, plusieurs associations demeurent obscures, mais nous pouvons douter que les lecteurs s'expliquent « l'inintelligibilité d'une image par un surgissement incontrôlable, montant des profondeurs de la psyché<sup>134</sup> ». En fait, il s'agit d'une inférence possible et nous pouvons supposer que les surréalistes de l'époque l'ont faite<sup>135</sup>. Or, pour Riffaterre, cette inférence constitue le mécanisme *fondamental* de l'« effet d'automatisme ». Nous allons reproduire en entier la définition proposée par le critique malgré sa longueur, car plusieurs aspects peuvent être mis en parallèle avec la contrainte :

Un discours logique, un récit téléologique, une successivité et une temporalité normales, des descriptions conformes aux idées reçues sur la réalité, autant de preuves aux yeux du lecteur que l'écrivain contrôle son texte, que son écriture résulte d'un travail d'art, d'un processus conscient : toute exception, toute anomalie *ne manque pas* d'être sentie comme le produit d'une pulsion subconsciente, comme une suspension du contrôle de l'artiste. D'où l'apparence d'un automatisme. Cette apparence peut très bien être artificielle, produite justement par un travail de la forme très conscient. Qu'elle soit spontanée ou imitée, je l'appellerai effet d'automatisme. Tout texte où cet effet est observable appartient au genre dit « écriture automatique<sup>136</sup> ».

L'effet d'automatisme dépasse le cadre de la métaphore surréaliste, qui fracture la cohérence entre les signifiés; tout écart vis-à-vis de la logique représentative produirait cet effet. Toutefois, nous ne partageons pas le point de vue catégorique du critique, pour qui les « preuves » semblent indéniables et l'inférence,

---

<sup>133</sup> Tiré de Jean FERRY, *L'Afrique des impressions*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 180.

<sup>134</sup> Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, op. cit., p. 248.

<sup>135</sup> « Roussel est surréaliste dans l'anecdote », écrit Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 38.

<sup>136</sup> Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, op. cit., p. 236. Nous soulignons.

immanquable. Dans ces circonstances, il faudrait considérer que les œuvres du Nouveau Roman par exemple (rarement « téléologiques »; aux enchaînements plus kaléidoscopiques que linéaires; aux descriptions qui dérogent des critères du réalisme traditionnel) produisent l'effet d'automatisme. De même, il faudrait considérer que ces anomalies engagent forcément le lecteur à supposer une « suspension » du contrôle de l'auteur, à « sentir » la pulsion subconsciente. Mais le lecteur pourrait se dire que l'auteur maîtrise suffisamment son texte pour l'avoir organisé de manière non conventionnelle. Si l'effet d'automatisme peut résulter d'un travail conscient de la forme, comme l'affirme très justement Riffaterre, pourquoi ne pas penser que le lecteur est aussi en mesure de l'interpréter comme tel ? Le lecteur pourrait même produire une inférence n'impliquant pas l'auteur mais sa propre activité, adopter une stratégie de lecture qui tâcherait de retrouver une complétude, une totalité, une causalité ou une cohérence à même les éléments fournis par le texte.

Comparons maintenant l'effet d'automatisme à « l'effet contrainte » défini ainsi par David Bellos : « une supposition provoquée chez le lecteur non-averti qu'il y a à un quelconque niveau du texte, un enjeu de type esthétique ou formel<sup>137</sup>. » Deux éléments, dont l'un est lié au texte et l'autre au lecteur, contribuent à la mise en place de cette supposition, soit le cumul des contraintes et l'ignorance des procédés instanciés. Bellos précise fort peu les dispositifs textuels qui témoignent des contraintes — nous allons nous charger de cet examen dans la partie sur les cas curieux — mais il paraît évident que les anomalies sémantiques en font partie<sup>138</sup>. Cette fois-ci, l'hypothèse qui serait formulée par le lecteur ne concernerait pas l'inconscient de l'auteur mais un enjeu d'ordre scriptural. Une même anomalie pourrait donc, en principe, provoquer l'effet contrainte comme l'effet d'automatisme; voilà l'exemple parfait du type de signes

---

<sup>137</sup> David BELLOS, « L'effet contrainte », *Écritures et lectures à contraintes. Le goût de la forme en littératures*, op. cit., p. 25.

<sup>138</sup> Un poème comme « La cimaise et la fraction\*\* » de Raymond Queneau par exemple, une réécriture de « La cigale et la fourmi » produite selon une variante de la méthode s+7, regorge d'anomalies sémantiques. Dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 148.

qui peut être l'indice de deux objets concernant l'écriture. Pour établir lequel des effets est à l'œuvre dans tel cas précis, nous devons considérer que d'autres signes textuels et paratextuels entrent en jeu dans la production de l'inférence. L'étude d'un dispositif et de sa lecture ne peut se faire indépendamment des autres signes du texte et de la manière dont ils sont interprétés, puisque la formulation de l'inférence repose elle-même sur ces signes et leur interprétation. Il s'agit de la position que nous soutiendrons tout au long de cette thèse. Insistons sur un point : l'effet contrainte n'est pas plus généralisable que l'effet d'automatisme; tous les lecteurs qui ignorent les contraintes d'un texte qui en actualise plus d'une (les deux facteurs favorisant l'effet contrainte selon Bellos) ne ressentiront pas forcément cet effet et ne produiront pas *de facto* une hypothèse concernant un enjeu de type esthétique ou formel.

Parler « d'effet », c'est identifier une genericité qui caractérise un type de lecture que le texte suscite, une genericité lectrice. Pour Riffaterre, le texte relève du genre « écriture automatique » lorsque le lecteur ressent l'effet en question, peu importe si l'automatisme est « authentique », c'est-à-dire produit par une véritable pulsion provenant de l'inconscient de l'auteur. Bellos affirme quant à lui que l'effet contrainte peut se faire sentir sans que le texte n'actualise effectivement de contrainte. Est-ce à dire que l'effet contrainte d'un texte suffit à l'associer au genre, comme le dit Riffaterre de l'effet d'automatisme ?

Nous avons vu précédemment qu'une œuvre entre dans la catégorie des textes à contrainte si elle est issue d'une démarche scripturale à contrainte, peu importe si le résultat de cette démarche est saillant, apte à être perçu à la lecture du texte; réciproquement, une œuvre peut aussi entrer dans cette catégorie si un agencement incontestable de certains de ses signes peut être relié à une contrainte, peu importe si cet agencement est issu d'une démarche d'écriture à contrainte volontaire et consciente; une œuvre ferait finalement partie de cette catégorie si un effet contrainte se fait ressentir, peu importe si elle actualise *vraiment* une contrainte. Contrairement à l'authenticité de l'écriture automatique,

qu'il est difficile voire impossible de déterminer<sup>139</sup>, celle d'une contrainte paraît moins contestable : un réglage existe ou n'existe pas. Or, être aussi catégorique reviendrait à oublier l'importante distinction entre l'instanciation et la règle abstraite; ou à faire fi de l'incertitude quant aux frontières du domaine des contraintes que nous faisons valoir depuis le début de ce chapitre. En considérant qu'un texte peut relever du genre « texte à contrainte » même s'il n'en actualise aucune, nous supposons que les retombées d'une contrainte ont la propriété d'être imitables et, surtout, que le lecteur qui ressent l'effet contrainte adopte des *présupposés génériques*. Nous proposons un peu plus loin dans ce chapitre une réflexion sur les pratiques qui dérogent de la trajectoire traditionnelle de l'écriture à contrainte; nous aurons alors l'occasion de développer davantage ces présupposés. Concluons maintenant notre parallèle entre la littérature à contrainte et le surréalisme, puis faisons le point sur l'exercice de comparaison dans son ensemble.

La contrainte et la métaphore surréaliste sont aussi éloignées l'une de l'autre que possible du point de vue du processus d'écriture — régulé pour l'un, spontané pour l'autre — qui mène à leur actualisation. En regard du texte qui les instancie, les traces d'une contrainte et les métaphores fonctionnent toutes deux comme des indices d'un objet scriptural, c'est-à-dire un « enjeu de type esthétique ou formel » (Bellos) pour les premières, une association d'idées subconsciente pour les secondes. C'est dire que l'objet est multiple dans les deux cas (différents procédés, différentes pulsions autoriales), mais les indices surréalistes sont typiques (une figure de style) et les traces d'une contrainte, multiformes.

L'actualisation de contraintes provoque plusieurs types d'anomalies textuelles contribuant à l'effet contrainte; parfois, elles sont de l'ordre de la sémantique, à l'image des métaphores surréalistes, comme c'est le cas pour

---

<sup>139</sup> « Peu importe donc que l'écriture automatique soit authentique ou non. Sa littérarité ne consiste pas à être une dictée du subconscient mais à en avoir l'air. La critique a perdu beaucoup de temps à soupçonner les Surréalistes de savamment calculer de faux automatismes », Michael RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, op. cit., p. 248.

quelques œuvres de Roussel. Nous avons constaté que certains traits d'*Impressions d'Afrique* qui concernent la fiction (début *in medias res*, peuplé d'associations insolites) et la logique narrative (les explications viennent à rebours, invitation à une relecture) entrent en jeu dans les effets supposés sur la lecture. Les anomalies sémantiques sont en partie vraisemblabilisées, les traces du procédé dont a usé Roussel le sont aussi; c'est dire l'importance de considérer le texte et son interprétation de manière moins circonscrite pour distinguer les effets — contrainte ou d'automatisme — sur la lecture et pour les mesurer. Notons que l'inversion de la logique narrative, si elle apparaît comme une « réponse » vraisemblabilisante, pourrait aussi fonctionner comme un dispositif curieux, susceptible d'être interprété par le lecteur comme la trace d'un enjeu de type esthétique ou formel. *L'effet contrainte* que ressentirait ce lecteur n'est pas tributaire du procédé mis en œuvre par l'auteur, cette dimension du texte n'étant que très indirectement affectée par la méthode utilisée par Raymond Roussel et décrite par celui-ci dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Récapitulons. Les contraintes sont des règles d'écriture abstraite choisies librement par des auteurs; un certain nombre de prescriptions sont à suivre systématiquement pour qu'elles soient actualisées; elles sont transversales, car la plupart se superposent aux réglages génériques institués, s'appliquent donc à tous les genres historiques. Ces aspects distinguent les contraintes des règles au temps du classicisme, du code de déontologie ou du surréalisme. Les premières constituent une norme esthétique à respecter; le code s'applique uniquement au genre policier, alors que l'écriture automatique actualise essentiellement une figure de proue, la métaphore surréaliste, disposée dans le texte de manière aléatoire. Tous ces réglages ont en commun le fait de laisser dans le texte des traces qui fonctionnent potentiellement comme des indices ayant l'écriture pour objet. Il s'agit maintenant de voir comment l'interprétation du lecteur peut le conduire à préciser cet objet, à supposer que le texte est organisé par un enjeu de type esthétique ou formel.



## 2.4 La texture est un signe

Nous allons commencer cette quatrième section en définissant une notion qui nous servira pour le reste de cette thèse, la *texture*. La proposition la plus développée à ce sujet nous vient de Lubomír Doležel, qui s'est servi de ce concept pour élaborer sa théorie des mondes possibles. La texture est, simplement, « the exact wording of text ». Toute œuvre a donc une texture, qui constitue « the *result* of the choices the author makes when writing the text<sup>140</sup> ». Selon notre perspective, la texture serait le lieu de la contrainte *instanciée*.

Il résulte de l'application de toute contrainte un fait de texture, et ce, même si la règle abstraite détermine des éléments du contenu d'une œuvre. Par exemple, dans *La Littérature potentielle*, François Le Lionnais propose « d'établir un dictionnaire (sans prétention exhaustive) d'éléments significatifs intervenant dans un poème ou dans un récit tels que : idées, sentiments, sensations, objets, actions, phénomènes. » (p. 295) Cette contrainte a pour objet des éléments thématiques et sémantiques; en étant instanciée, la contrainte structure ces éléments de contenu, leur procure une forme<sup>141</sup> qui se déploie sur la texture de l'œuvre. Cette texture — l'agencement des signes d'un texte tels qu'ils se présentent — constitue la matière de la lecture et influence du même coup sa pratique. Par exemple, par l'entremise de la texture le lecteur peut identifier le genre de l'œuvre (la disposition spatiale indique un poème, un roman, une pièce de théâtre) et adopter une posture, un régime de lecture qu'il considère approprié.

Les traces d'une contrainte sont parfois spectaculaires, alors que d'autres risquent fort de passer inaperçues, à moins que le lecteur ne connaisse d'avance le procédé à l'œuvre, ou bien qu'un signe ostensif n'ait attiré son attention sur

---

<sup>140</sup> Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1998. La première citation est tirée du glossaire, la seconde, que nous soulignons, se retrouve à la page 177.

<sup>141</sup> Selon la typologie proposée par Louis Hjelmslev et résumée par Roland Barthes dans ses « Éléments de sémiologie », ce cas de figure relèverait de la forme du contenu : « l'organisation formelle des signifiés entre eux, par absence ou présence d'une marque sémantique », *Communications*, n° 4, 1964, p. 106.

cette dimension du texte. Rappelons que Marc Lapprand aborde de cette manière la *visibilité* de la contrainte, en l'opposant à l'invisibilité, sans considérer qu'il s'agit d'une question de degré. En effet, toutes les textures ne laissent pas transparaître au même degré et de la même manière leur caractère contraint. Nous proposons dans cette section d'observer les raisons pour lesquelles certaines traces sont plus aptes à être perçues que d'autres, en concentrant notre étude sur les signes ostensifs, puisque nous traiterons abondamment de l'influence du savoir du lecteur aux troisième et quatrième chapitres. Nous poursuivrons notre analyse jusqu'à l'interprétation du fait de texture. Comment le lecteur peut-il supposer qu'une contrainte est à l'origine du dispositif noté ? Voilà la question qui nous occupera lorsque nous aborderons les indices concluants.

#### **2.4.1 Du cas curieux à l'indice concluant**

Nous avons vu que Peirce définit l'indice comme un signe renvoyant à son objet en ce qu'il est, à un titre ou à un autre, affecté par celui-ci. Le texte écrit suivant les prescriptions d'une règle est l'effet de cette règle et en ce sens, il fonctionne comme indice. Chacun de ses signes constitue alors, potentiellement, un indice de la contrainte. Peirce considère aussi l'indice comme un signe à valeur « psycho-pragmatique<sup>142</sup> », dont le rôle est de capter l'attention de l'interprète. « Le signe agit dynamiquement sur l'attention de l'auditeur et le dirige vers une occasion spéciale ou un objet spécial. » (2.336) Sachant qu'un signe ostensif se conçoit, entre autres, comme un signe ayant cette même propriété attractive, tout indice serait susceptible de fonctionner comme signe ostensif pour un lecteur donné. Or, la relation exacte entre les signes ostensifs et les indices entendus comme des signes *affectés* par leur objet est floue. Comme nous allons le voir, certains signes sont indices car ils attirent, probablement, l'attention du lecteur; d'autres sont indices car ils sont l'effet de la contrainte; d'autres encore le sont pour ces deux raisons à la fois.

---

<sup>142</sup> Nous utilisons l'expression de Christiane CHAUVIRÉ, *Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1995.

Partons d'un exemple, que nous tirons de *Gödel, Escher, Bach : les brins d'une guirlande éternelle*<sup>143</sup>. Cet important essai de Douglas Hofstadter relie les gravures d'Escher, la musique de Bach et la logique mathématique de Gödel au sein d'une réflexion sur le fonctionnement de la pensée humaine. Comment définir les processus cognitifs, comment s'articulent les mécanismes neurologiques qui distinguent la pensée d'un procédé purement mécanique, voilà quelques questions traitées par Hofstadter. Entre les différents sujets qu'il aborde sous le mode essayistique, Hofstadter insère une dizaine de dialogues fictifs mettant en scène plusieurs personnages dont les principaux, Achille et La Tortue, font écho à ceux de Lewis Carroll<sup>144</sup>. Ces dialogues permettent au lecteur de concevoir sous un autre mode la matière, aride et technique, traitée dans cet essai : les personnages se retrouvent dans des situations autoréférentielles, pénètrent dans les tableaux d'Escher, tentent d'en sortir, etc.

Il se trouve que « Contracrostipunctus », le troisième de ces dialogues, actualise un acrostiche : lues verticalement, les initiales des répliques composent une expression autoréférentielle en lien avec le dialogue. Un signe typographique favorise la perception de l'acrostiche : un double alinéa décale le texte vers la droite, laissant ainsi un blanc sous le nom du personnage. Le retour à la ligne se fait une espace après l'initiale; conséquemment, la majuscule est mise en relief. Cette disposition se distingue de celle des dialogues précédents, où un seul alinéa situe la réplique sous le nom du personnage. Cette mise en page constitue un *cas curieux*, qui montre la singularité de « Contracrostipunctus », sans être pour autant indispensable à l'actualisation de la contrainte : éliminer les blancs n'altérerait pas l'acrostiche. *Gödel, Escher, Bach* rend donc tangible la différence entre l'indice en tant que signe ostensif et l'indice en tant que trace de la contrainte : les blancs typographiques causés par le double alinéa peuvent attirer l'attention du lecteur,

---

<sup>143</sup> Traduction française de *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid*, par Jacqueline Henry et Robert French, InterEditions, Paris, (1979) 1985.

<sup>144</sup> « What the Tortoise said to Achilles », *Mind*, vol. 4, n° 14, avril 1895, p. 278-280.

l'enjoindre à porter son attention sur l'initiale des répliques; les majuscules sont quant à elles l'effet de l'application de la règle, des indices ainsi liés à leur objet.

Ouvrons une parenthèse sur un autre sens que nous pourrions attribuer au signe ostensif. Le fait d'attirer le lecteur et de diriger son attention sur un objet spécial est une fonction attribuable à certains énoncés qui « parlent » de la contrainte. Cette fois, nous nous situons sur le plan des mots et de leur signification, des signes qui fonctionnent généralement comme symboles de leur objet. Donc ces mentions, même si elles ne sont pas des indices affectés par leur objet, le désignent, *l'indiquent*. Observons le début de l'énoncé paratextuel de *La Liseuse* : « Ce texte épouse la forme d'une sextine<sup>145</sup> ». Les huit mots qui composent cet énoncé n'instancient pas la sextine; ils en parlent en désignant le texte qui précède, les quelque deux cents pages du récit de Fournel. Le lecteur, par l'entremise entre autres du démonstratif<sup>146</sup> *ce*, infère un lien entre l'objet décrit par l'énoncé et le texte; il suppose cette contrainte à l'œuvre même s'il peut s'agir d'une fausse indication, car rien ne garantit que la contrainte soit instanciée. Si elle est lue, la mention paratextuelle capte l'attention du lecteur sur le caractère contraint du texte; en cela elle est *ostensive*. Comme la dernière partie de ce chapitre est réservée à la métatextualité, et la première du prochain, au paratexte, nous allons fermer la parenthèse et nous concentrer sur les signes texturaux potentiellement indiciels, plutôt que sur les symboles qui indiquent.

La critique a l'habitude de traiter ces signes du point de vue de leur visibilité, et ce, même s'ils ne relèvent pas du domaine de l'optique. Certes, il est difficile d'échapper à la métaphore visuelle, car au premier chef, le lecteur *voit* les caractères sur la page. Cependant, le terme nous semble particulièrement mal choisi : il ne convient pas pour les cas où l'optique entre minimalement en jeu et il

---

<sup>145</sup> Paul FOURNEL, *La Liseuse*, Paris, P.O.L., 2012, p. 219 (feuilleton non paginé).

<sup>146</sup> Certaines catégories grammaticales remplissent, certes imparfaitement, le rôle dévolu aux indices non linguistiques. La catégorie des démonstratifs en est un bon exemple, malgré que le terme qui les désigne soit mal choisi : « ils indiquent plutôt qu'ils ne démontrent ». PEIRCE (3.419), cité par CHAUVIRÉ, *op. cit.*, p. 121.

évacue complètement la part d'intellection, primordiale, du lecteur. Revenons sur les propos de Marc Lapprand concernant la visibilité d'une contrainte. N'oublions pas qu'il « évite », ainsi qu'il le précise, de tenir compte du lecteur dans les statuts de la contrainte qu'il met en valeur; il analyse donc l'évidence des traces d'une règle indépendamment du fait qu'elles soient perçues. Mais le statut visible d'une contrainte est donné après coup, après l'intervention d'une lecture qui, parfois, doit accomplir de nombreuses opérations pour identifier ou supposer l'action d'une contrainte. L'exemple qu'il donne des *Horreurs de la guerre*<sup>147</sup> de Georges Perec est éloquent. La contrainte de ce court texte dramatique est « visible », dit le critique, elle « saute aux yeux (en fait aux oreilles) » (p. 52). La précision entre parenthèses montre bien l'inadéquation du terme; manifestement, ce n'est pas l'aspect visuel du signe qui détermine la visibilité de cette contrainte. La règle en question est un énoncé alphabétique, l'autre face de l'alphabet parlant\*. La séquence, dans *Les Horreurs de la guerre*, est celle de la suite alphabétique des lettres A à Z. Voici trois répliques :

« Ah ! Chi-gît K ! »; « ...Et les mène au Pecq »; « Hue ! »

La lecture à haute voix de cet extrait fait entendre une suite de lettres, de h à q, qui paraissent évidentes parce que d'une part, nous nous concentrons sur l'alphabet et, d'autre part, trois répliques sont ici juxtaposées, alors que le texte de Perec comprend une liste de personnages, une longue didascalie introduisant chacun des trois actes et plusieurs indications scéniques, le dialogue ne formant qu'une mince part du texte. Cet exemple montre bien qu'une texture qui n'est pas reproduite à l'identique engage d'autres phénomènes de lecture. Tout ce qui entoure le dialogue sert la représentation d'une situation dramatique, sert aussi à vraisemblabiliser la contrainte et à attirer l'attention sur l'histoire. L'abécédaire est *perçu* au moyen d'une lecture elliptique faisant, entre autres, abstraction des données représentatives. C'est donc la perception du phénomène que nous allons

---

<sup>147</sup> dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 108-109.

considérer. Le terme nous paraît plus éloquent et plus approprié que la visibilité, parce qu'il présuppose une activité interprétative et englobe tout ce qui peut être compris, saisi par l'esprit, et ce, par l'entremise de n'importe quel sens.

Avant de déterminer quels types de signes (ou agencements de signes) risquent d'attirer l'attention du lecteur sur le texte, il nous paraît important de souligner la différence entre les modes de lecture associés à certains genres littéraires. Il est généralement admis que le plan diégétique des textes narratifs s'offre au lecteur sans que celui-ci ne se représente de manière explicite la relation (symbolique) qu'il opère entre les mots du texte et les représentés qu'il met en place au cours de sa lecture. Les lecteurs sont emportés par l'histoire parce que les signes et leur agencement concourent à ce que cette relation symbolique prime. « Une structure est représentative lorsque la matérialité des signes s'y oblitère au profit et sous l'action de l'idée énoncée<sup>148</sup>. » L'idée énoncée est interprétée sans égard aux conditions textuelles qui la fondent, parce que le lecteur suppose qu'il n'est pas nécessaire d'en tenir compte :

Le lecteur opérant selon le régime de la représentation est non seulement un lecteur qui lit avec la préoccupation de l'histoire, mais aussi un lecteur dont la pratique repose sur le postulat préalable et implicite qu'il peut suivre cette histoire sans avoir à se préoccuper de la façon dont il se la rend intelligible<sup>149</sup>.

La posture principale, initiale ou naturelle de la lecture de la prose est donc représentative; la contrainte devrait, en principe, bouleverser particulièrement celui qui adhère à l'idée de « naturel » de la prose. Ce lecteur pourra ainsi relever tout ce qui rompt avec cette idée; toutefois, nous le verrons au quatrième chapitre, la rupture ne va pas nécessairement jusqu'à contrarier toute illusion représentative.

Il en va autrement pour la poésie. Que l'idée exprimée dans un poème soit indissociable d'un agencement des signifiants est reconnu comme une caractéristique du genre. Pour Michael Riffaterre, la représentation poétique pointe

---

<sup>148</sup> Jesús CAMARERO, « Penser l'écriture, faire la théorie. Sur quelques théories récentes. », *Formules* n° 1, l'Âge d'homme, 1997-98, p. 47.

<sup>149</sup> Richard SAINT-GELAIS, *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture*, op. cit., p. 155.

essentiellement vers les signifiants plutôt que vers le référent<sup>150</sup>. Le texte poétique affiche souvent sa forme et son lecteur s'attend à ce qu'il en soit ainsi. Les indices d'une contrainte de type oulipien seraient ainsi moins frappants, moins surprenants, parce que la poésie est un genre plus « naturellement » contraint et que le lecteur présume que la dimension texturale de l'œuvre poétique sera exploitée.

C'est dire que d'autres paramètres que la seule saillance d'un phénomène textuel influencent la perception du lecteur. Voilà une des leçons de la nouvelle *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe que nous retiendrons pour la suite de notre propos : la mise en évidence d'un signe ne constitue pas un gage de sa reconnaissance. Le *cas curieux* désignera donc un dispositif qui s'écarte de certaines normes intra ou extratextuelles et le mouvement de la lecture qui s'y attarde et s'y intéresse. Tous les cas curieux que nous abordons peuvent donc être considérés comme des signes ostensifs. Soulignons encore une fois que la pratique de la lecture est une activité subjective; ce qui attire un lecteur n'est pas forcément ce qui en attire un autre, et ce que nous considérons théoriquement comme étant apte à être perçu ne le sera pas assurément. Le *punctum*, dit Barthes dans *La Chambre claire*<sup>151</sup>, est « ce qui me point ». Une phrase anodine pour un lecteur peut poindre pour un autre, parce qu'elle lui rappelle une expérience de lecture précédente, par exemple. Comme « tout ce qui attire l'attention est un indice<sup>152</sup> » (2.285), nous tentons ici de préciser, selon notre objet d'étude, ce « tout ce qui ».

Il existe des textes à contrainte dont la disposition matérielle est si singulière qu'il est difficile de faire abstraction du caractère contraint de ces œuvres. C'est le cas entre autres des « textes-calligrammes », comme les boules de neige\*\*, et des œuvres manipulables, comme les *Cent mille milliards de*

---

<sup>150</sup> Voir Pierre GLAUDES, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

<sup>151</sup> Roland BARTHES, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

<sup>152</sup> C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe, op. cit.*, p. 154.

*poèmes*<sup>153</sup> de Raymond Queneau. Il s'agit d'un « dévoilement obligé<sup>154</sup> », comme le dit Bénabou, parce que le lecteur perçoit immédiatement, ou presque, le cas curieux. L'œuvre de Queneau est un recueil de dix sonnets dont les vers inscrits sur des bandelettes sont interchangeables, ce qui produit  $10^{14}$  combinaisons potentielles, d'où le titre, *Cent mille milliards de poèmes*<sup>155</sup>. Plutôt que de tourner des pages, le lecteur manipule les languettes afin de faire apparaître un nouveau poème. L'agencement des vers qu'il effectue selon son gré constitue une opération préalable et nécessaire à l'instauration du texte, ce qui individualise l'objet de la lecture, puisque les chances qu'un autre lecteur produise les mêmes combinaisons et lise les mêmes sonnets sont presque nulles.

Les textes instanciant une boule de neige dérogent un peu moins des conventions matérielles du livre que *Cent mille milliards de poèmes*. Les vers sont disposés sur la page de manière linéaire, mais le nombre de lettres augmente ou diminue régulièrement — chaque vers comporte une lettre de plus ou de moins que le précédent —, ce qui produit différentes formes géométriques, des triangles ou des losanges. Le lecteur est donc en mesure de reconnaître la contrainte à partir de la disposition des vers. La configuration du texte amène donc le lecteur à supposer l'action d'une contrainte et lui garantit, en plus, la justesse de sa conclusion. Ce sont là deux aspects distincts de la relation entre texte et lecture (que nous retrouverons dans la partie sur les indices concluants), qui sont souvent mis sous la même bannière lorsqu'il est question de la visibilité de la contrainte.

Les languettes des *Cent mille milliards de poèmes* et les formes géométriques des boules de neige sont des indices saillants perceptibles au premier coup d'œil, ou presque. Des cas curieux semblables se retrouvent aussi à l'intérieur de certaines œuvres. Nous avons donné l'exemple de *Gödel, Escher, Bach*; donnons aussi celui de *É*, le recueil de poèmes de Jacques Roubaud. Une

---

<sup>153</sup> Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

<sup>154</sup> Marcel BÉNABOU, *Exhiber/cacher*, *op. cit.*

<sup>155</sup> Le calcul est basé sur le principe que le changement d'un seul vers suffit à produire un autre poème.



séquence de jeu comme celle-ci : « [GO 109] » est située à droite et en retrait du texte, au-dessus du premier vers de chaque poème. L'indice est visible parce qu'il est décalé; le lecteur est donc susceptible de se demander ce qu'il influence, d'autant plus qu'un tel signe détonne vis-à-vis du genre poétique. La même séquence de jeu dans le *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*<sup>156</sup> ne serait pas considérée comme une curiosité. Les différentes typographies d'*Éros mélancolique* ou du *Grand Incendie de Londres*<sup>157</sup> font aussi partie de cette catégorie de signes qui relèvent, plus que d'autres, du domaine de l'optique. Ils attirent l'attention sur le texte parce qu'ils sont voyants, ils bouleversent aussi les conventions du livre-objet ou l'uniformité de la mise en page, ce qui ne caractérise pas, évidemment, l'ensemble des cas curieux. Pour en examiner d'autres de types différents, nous allons faire appel à deux concepts proposés par Michael Riffaterre : la surdétermination et l'agrammaticalité\*.

« Phénomène lié à la lecture, la surdétermination survient lorsque le lecteur détecte dans le texte des récurrences, tant sur le plan sémantique que structurel; l'accumulation de ces récurrences donnera à voir au lecteur une structure et un sens sous-jacents, qui constituent l'hypogramme<sup>158</sup>. » Les exemples de textes à contrainte présentant des récurrences sémantiques ou formelles sont nombreux et ne relèvent pas forcément du genre poétique. Dans les *Exercices de style* de Raymond Queneau, la même histoire est racontée 99 fois de 99 façons différentes. La lecture note ainsi l'absence de progression diégétique d'un texte à l'autre et elle est amenée à adopter une attitude comparative vis-à-vis des différents styles utilisés. Dans *Je me souviens*, Georges Perec énumère 380

---

<sup>156</sup> Pierre LUSSON, Georges PEREC et Jacques ROUBAUD, Paris, Christian Bourgois, 1969.

<sup>157</sup> Anne F. GARRÉTA et Jacques ROUBAUD, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009. *Le Grand Incendie de Londres* de Jacques ROUBAUD est un cycle en prose comprenant six « branches », publiées chez différents éditeurs entre 1989 et 2008.

<sup>158</sup> Johanne PRUD'HOMME et Nelson GUILBERT (2006), « La génération du texte », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>, page consultée le 30 décembre 2011. Les auteurs précisent que le texte poétique, selon Michael Riffaterre, est structuré de telle manière qu'il répète sous diverses variantes, un même invariant. Ce dernier est le noyau sémantique du texte. Riffaterre lui donne le nom d'hypogramme.

souvenirs différents débutant tous, sauf un<sup>159</sup>, par la même formule, « Je me souviens ». Pour Lapprand, il s'agit d'un type de contrainte qui « exploite un thème à l'outrance (l'oubli et/ou la mémoire, le point de vue)<sup>160</sup> ». La récurrence du « Je me souviens » conduit le lecteur à considérer l'expression autrement que comme une simple figure de répétition. Un peu comme la formule brève et répétitive de la litanie, celle de l'œuvre de Perec dénote l'envie de graver les souvenirs dans la mémoire, le désir de celui qui les énonce de ne pas oublier. La répétition met donc l'accent sur le fait de se souvenir, la mémorisation ou la remémoration, plus que sur le contenu du souvenir lui-même. Elle marque d'une certaine façon l'absence de hiérarchie entre les éléments consignés, mais la possibilité qu'un classement détermine leur ordre pourrait aussi bien faire l'objet d'un questionnement lectoral. Bref, les différentes répétitions formelles ou sémantiques illustrent une texture disons insistante, qui attire le lecteur, lequel pourrait être amené à comparer les éléments répétés pour leur trouver une structure commune, voire un sens.

Michael Riffaterre s'est beaucoup intéressé à l'étude de l'intertextualité; le critique américain définit l'agrammaticalité dans cette perspective, elle lui sert à rassembler en un concept les nombreuses indications de la présence d'un intertexte.

[C]ette trace consiste en des anomalies *intratextuelles* : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte. Ces anomalies, je les appellerai des agrammaticalités. Le terme ne doit pas s'entendre au sens étroit de fautes de grammaire : il couvre aussi bien toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage – morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. Ces agrammaticalités indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte<sup>161</sup>.

Cette notion nous paraît transposable dans notre champ d'étude : les agrammaticalités sont des cas curieux qui signalent qu'une contrainte dirige, peut-

---

<sup>159</sup> Le 158<sup>e</sup> commence plutôt par « Et cela me fait me souvenir ». Georges PEREC, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

<sup>160</sup> Marc LAPPRAND, « Le point sur les proses à contraintes à l'Oulipo », *op. cit.*, p. 217.

<sup>161</sup> Michael RIFFATERRE, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 5.

être, le texte. Prenons l'exemple du roman d'Anne F. Garréta, *La Décomposition*. Le narrateur autodiégétique décrit et applique une méthode « rigoureusement impersonnelle<sup>162</sup> » pour accomplir ses meurtres. Son discours cependant a quelque chose d'artificiel, il semble « parler comme un livre ». Il cite plus ou moins explicitement des auteurs, des œuvres, des fragments textuels; il fait allusion à différents personnages, réels ou fictifs. Bref, le roman est saturé d'intertextes. Le langage trop affecté du tueur en série constitue donc une agrammaticalité, une incohérence diégétique susceptible de provoquer un questionnement lectoral. De même, l'inversion de la logique narrative d'*Impressions d'Afrique* de Roussel peut être considérée comme un cas curieux, tout comme les anomalies sémantiques de la « Cimaïse et la fraction ».

En nous tournant du côté des contraintes, nous constatons que certaines ont un potentiel agrammatical minimal, car leur propension à déstabiliser ces différents systèmes est mince. Si « la contrainte lipogrammatique se décèle mieux que la contrainte anagrammatique<sup>163</sup> », c'est parce que l'actualisation de l'une, au contraire de l'autre, provoque diverses anomalies, notamment sur le plan morphologique. Les contraintes qui servent à échafauder les composantes d'une œuvre, comme X prend Y pour Z ou le dictionnaire d'éléments significatifs de *Le Lionnais*, ne sont pas des opérateurs d'étrangeté. Pour cette raison, elles sont moins aptes à être perçues par la lecture du texte qui les instancie.

Nous venons d'énumérer une série de cas curieux susceptibles d'attirer le lecteur sur la texture d'une œuvre et de faire en sorte qu'il s'attarde, du même coup, à cette texture. Certains sont perceptibles par la vue, visibles donc au sens propre; d'autres ne s'imposent pas toujours de cette manière et requièrent une lecture au sens fort des signes pour être constatés, comme les cas curieux répétitifs ou les agrammaticalités. Retenons que le cas curieux est généralement constitué de plus d'un signe; il s'agit d'un agencement de signes et donc, d'une

---

<sup>162</sup> Anne F. GARRÉTA, *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999.

<sup>163</sup> Marc LAPPRAND, *Poétique de l'Oulipo*, op. cit, p. 48.

texture. Ce sont finalement trois types de *textures ostensives* que nous avons mis en valeur (visible, répétitive et agrammaticale). Ces trois catégories ne sont certainement étanches, puisque les textures se combinent parfois; le cas curieux peut être à la fois visible et agrammatical, par exemple. De même, elles caractérisent une partie du texte (l'acrostiche du dialogue tient en une dizaine de pages, *Gödel, Escher, Bach* en compte près de 900) ou son ensemble (*Cent mille milliards de poèmes*).

Passons maintenant aux indices concluants. Nous l'avons dit précédemment, il reste difficile voire impossible de faire ressortir un type unique et spécifique d'agencement textuel pouvant être associé au principe de la contrainte. C'est donc forcément sous certaines conditions interprétatives que le lecteur considèrera certains cas curieux comme étant reliés à un réglage scriptural. Envisageons la connaissance de la contrainte qui a présidé à l'écriture du texte comme l'une de ces conditions. En sachant que le procédé utilisé par Roussel repose sur des manipulations lexicales, le lecteur est conduit à écarter d'autres signes du texte, telle la segmentation incongrue d'*Impressions d'Afrique* (le spectacle, puis l'analepse permettant de connaître les événements qui ont mené à ce spectacle, l'avis au lecteur), parce qu'ils ne relèvent pas du lexique. Le savoir et, corrélativement, toute indication paratextuelle ou mode d'emploi qui participe de la construction de ce savoir, a une incidence sur l'identification ou le rejet des indices. La sélection des signes tiendrait *en partie* à leur teneur, que le lecteur est à même de confronter avec ce qu'il sait. Nous soulignons « en partie », car nous pouvons fort bien connaître la règle sans être en mesure de cerner précisément les indices concluants. Pensons justement à l'œuvre de Roussel : la connaissance du procédé me permet de rejeter certains indices, mais elle ne me permet pas d'identifier les associations lexicales ayant servi à la composition du roman. En somme, la connaissance de la règle utilisée pour produire les formes textuelles n'est pas un gage de la perception des indices concluants; elle n'est qu'une condition interprétative parmi d'autres.

Nous insistons depuis un bon moment sur le rôle des textures dans la perception des cas curieux; il faut souligner que la configuration du texte constitue aussi, parfois, une condition interprétative permettant de confirmer l'hypothèse d'une contrainte à l'œuvre. Un agencement textuel qui amène le lecteur, selon l'expression de Lapprand, à « formuler un algorithme », formel ou sémantique, serait ainsi composé d'indices concluants. Reprenons l'exemple des *Portraits-robots* de Michelle Métail<sup>164</sup> :

### Portrait-robot n° 3 : **Le Bijoutier**

corps de collier  
taille d'un diamant  
dent d'une broche  
barbe d'une pièce de métal  
bassin de cuivre  
coffre-fort  
talon de collier

Le premier substantif de chaque vers renvoie à une partie du corps humain, alors que le second renvoie à différents objets ou matériaux utilisés ou fabriqués par la personne mentionnée dans l'intitulé. La formulation d'un tel algorithme revient à peu de choses près au phénomène de la surdétermination définie par Riffaterre : les récurrences sémantiques nous ont amenée à comparer les éléments et à leur trouver une structure commune. Mais il existe des cas où les opérations d'une lecture aboutissant à un énoncé qui aurait déterminé l'écriture du texte ne reposent pas sur des récurrences mais sur d'autres régularités. C'est la situation que présentent entre autres les boules de neige et le drame de Perec, *Les Horreurs de la guerre*, dont la texture amène le lecteur à supposer l'action d'une contrainte et lui permet d'aboutir à une conclusion. La contrainte apparaît alors comme étant formulable et les signes contribuant à sa formulation obtiennent le statut d'indices concluants. Autrement, un lecteur peut noter divers cas curieux, la

---

<sup>164</sup> Michèle MÉTAIL, « Portraits-Robots », dans OULIPO, *Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, n° 21, *op. cit.*

réurrence d'un chiffre par exemple, se demander si elle est intentionnelle, formuler l'hypothèse d'une règle, mais n'avoir aucun autre indice permettant de conforter cette hypothèse.

Il arrive donc qu'un lecteur parvienne, à partir d'un agencement de signes, à la formulation d'une hypothèse, sans que le texte ne lui permette d'être assuré que cette contrainte est à l'œuvre. Il arrive aussi que l'incertitude de l'hypothèse tienne à la fois du texte et de la lecture. Par exemple, les différents intertextes de *La Décomposition* peuvent mener le lecteur à supposer que le roman de Garréta a été écrit suivant une contrainte, voulant que chacune des phrases comporte une allusion, une référence ou une citation. Ces signes sont donc des indices concluants; toutefois, le lecteur pourrait supposer un tel usage généralisé de l'intertextualité sans nécessairement avoir procédé à une vérification systématique. Mais en parvenant à une hypothèse, même si elle est incertaine, la lecture connaît une forme d'aboutissement.

Concluons cette section sur l'indice. Certaines textures, plus ostensives que d'autres de par leur caractère visible, répétitif ou agrammatical, attirent l'attention du lecteur, témoignant ainsi de la fonction psycho-pragmatique de l'indice. Le lecteur repère une incongruité et perçoit l'agencement de signes comme un cas curieux, qui semble s'écarter d'un usage ou d'une norme. Mais un fait de texture ne renvoie pas forcément à une contrainte; seules certaines conditions interprétatives conduisent le lecteur à inférer que le signe témoigne d'une règle à l'œuvre. S'il connaît la contrainte il peut parfois déduire que le signe est un indice de la règle. La perspective est tout autre lorsque le lecteur formule une hypothèse quant à une règle possible à partir de sa lecture d'un fait de texture; l'indice est alors concluant lorsqu'il confirme, ou simplement conforte, cette hypothèse. Le processus inférentiel relève alors de l'abduction, un raisonnement que Peirce a aussi conceptualisé : « L'argument peut aussi consister à découvrir, sous la forme

d'une hypothèse, une règle susceptible d'expliquer un fait<sup>165</sup> ». Retenons que tout signe du texte est susceptible de former indice, qui constitue une dimension de la contrainte et de ce fait, participe de sa définition, mais tout indice ne l'est pas de la même manière, si nous nous attardons aux opérations de la lecture. Retenons aussi que l'indice concluant ne désigne pas uniquement les traces d'une contrainte *effectivement* et *intentionnellement* suivie par l'auteur; n'empêche, le statut de l'intention auctoriale dans la lecture des textes à contrainte doit être examiné, ce que nous ferons à l'instant.

#### **2.4.2 Intention de l'auteur, action du scripteur, activité du lecteur**

L'intention de l'auteur est une question controversée. Le rôle qu'elle joue vis-à-vis du sens de l'œuvre demeure, encore aujourd'hui, au cœur de bien des débats littéraires. Certaines théories de la lecture, basées sur le modèle de la communication, utilisent l'auteur et son intention pour définir la relation qui unit le texte et la lecture. Nous envisageons plutôt la figure de l'auteur comme une construction du lecteur, dessinée par celui-ci, et qui constitue parfois un outil interprétatif ou, pour le dire en termes peirciens, un interprétant. Nous partageons ainsi le point de vue d'Alexander Nehamas qui a, nous semble-t-il, bien mis en valeur la différence entre l'auteur réel, « writer », et l'auteur construit, « author » :

A writer is a historical person, firmly situated within a specific context, the efficient cause of a text's production. Writers often misunderstand their own texts, and they commonly utter little more than vague platitudes about them. Writers exist outside their texts and precede them in truth, not in appearance only. And precisely for this reason, writers are not in a position of interpretative authority over their writing, even if these are, by law, their property. [...] Work and author are the constructs of interpretation. [...] It is not an immanent relation. The relation between author and text can be called « transcendental ». Unlike fictional characters, authors are not simply parts of texts; unlike actual writers, they are not straightforwardly outside them<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Nous aurons l'occasion de parler plus en détail, au quatrième chapitre, de l'abduction. La citation provient de l'article de Nicole Everaert-Desmedt, « La sémiotique de Peirce », <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>, consulté le 10 mai 2012.

<sup>166</sup> Alexander NEHAMAS, « Writer, Text, Work, Author », *op. cit.*, p. 272-273.

L'« author » évacue en partie l'écrivain en tant que personne réelle ayant un passé, des émotions, un vécu pouvant à la fois « expliquer » sa production littéraire et se « retrouver » dans celle-ci. Les images de l'« author » sont construites par la mise en réseau des traces du sujet dans le texte, de sa subjectivité, de ses valeurs, de ses jugements. Il s'agit d'une construction sémiotique de la part du lecteur, qui peut difficilement s'autoriser à inférer quoi que ce soit concernant l'auteur réel. C'est un fait cependant que les textes à contrainte font quelque peu dévier la question de l'intention de sa trajectoire traditionnelle. Nous sommes moins dans une logique du sens — ce que l'auteur a voulu dire — que dans une logique de l'action — ce que l'auteur a fait. Par conséquent, il est usuel en critique oulipienne d'utiliser la notion de scripteur<sup>167</sup>, qui se définit essentiellement en tant qu'entité ayant produit le texte et responsable de sa configuration, permettant ainsi de se dégager de l'auteur et de ses intentions signifiantes. Cette entité est aussi une image construite par la lecture, laquelle s'autorise parfois à faire ressortir, à partir de certaines traces textuelles, des prises de position du scripteur par rapport à son travail : le goût de la ruse dans *La Vie mode d'emploi*, par exemple, ou une posture narquoise dans celui des *Hortense*. Ainsi, parler de scripteur plutôt que d'auteur ne veut pas dire que toute subjectivité et donc, toute intention, soit aussitôt évacuée. L'écriture oulipienne « permettait une nouvelle façon d'écrire, et ce sans que l'auteur-e y laisse sa trace. [...] Il demeure toutefois qu'à l'origine de ce processus un certain je subsiste, persiste (mais ne signe pas)<sup>168</sup>. » Le scripteur sert donc à étudier ce je.

Abordons la question de l'intention par un autre biais. Les auteurs à contrainte, en particulier les membres de l'Oulipo, exacerbent, en misant sur une « technique consciente du roman » et de l'écriture en général, l'intention du

---

<sup>167</sup> Développée par Jean RICARDOU, « Éléments de textique », *Conséquences*, Paris, n° 10, 1987, p. 5-37. Voir aussi Bernard MAGNÉ, « Pour une lecture réticulée » *op. cit.*; « Le Cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*. Pragmatique d'une archive puzzle », *Protée*, vol. 35, n° 3, hiver 2007, p. 69-85 ou Danielle CONSTANTIN, *Masques et mirages: genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York, Peter Lang Publishing, 2008.

<sup>168</sup> France BOISVERT, « Procès (notes diverses) Edgar Ouli po », *la nouvelle barre du jour*, janvier 1984, n° 134, « Oulipo Qc » « OuliPostures », p. 79-80.



scripteur. La figure de Monsieur Jourdain constitue ainsi l'exact opposé de la figure de l'oulipien. « Il y a un personnage de Molière qui s'appelle M. Jourdain, qui fait de la poésie sans le savoir, de la prose sans le savoir. Nous, nous voulons savoir. L'Oulipien fait de la prose en sachant ce qu'il en fait<sup>169</sup>. » L'Oulipo prêche, comme l'affirme Warren Motte, « pour une littérature non-jourdanienne<sup>170</sup> » [sic]. Cette posture auctoriale met donc de l'avant une préméditation de l'action du scripteur, qui se répercute du côté du résultat : le texte paraît entièrement motivé. Tout signe résulterait ainsi d'une action que le scripteur a eu l'intention de commettre; cependant, cette idée relève bien plus de l'imaginaire oulipien que de la réalité, puisque bien des contraintes ne régissent pas l'ensemble du texte. Daniel Levin Baker, l'un des derniers oulipiens à avoir été cooptés, fait une remarque qui a tout d'une boutade, mais qui fait néanmoins ressortir cette conséquence de « l'anti-hasard<sup>171</sup> » dans la construction de l'imaginaire oulipien : « An early lesson about the Oulipo's market share, to paraphrase Kevin Spacey in *The Usual Suspects* : the greatest trick the Oulipo ever played was convincing the world that its typos and misprints were intentional and devious<sup>172</sup> ».

Il y a lieu de noter que les choix intentionnels de ces auteurs ont un impact sur la définition généralement admise de la contrainte, laquelle est entendue uniquement dans son versant auctorial. Certes, les oulipiens produisent des textes qui résultent d'une décision concertée de suivre telle ou telle contrainte, mais de notre point de vue, la contrainte ne peut se limiter à cet aspect. Tout agencement textuel irréfutable, qu'il soit présumé intentionnel ou non, relève de la contrainte. Évidemment, ce que le lecteur avance à propos de la préméditation d'un fait de texture pourrait se voir contredit par l'auteur réel. Mais ce dernier mot que

---

<sup>169</sup> Georges PEREC, *Entretiens et conférences* II, Nantes, Joseph K., 2003, p. 253.

<sup>170</sup> Warren MOTTE, « Oulipo : pour une littérature non-jourdanienne », *Romance Quarterly*, vol. 33, n° 2, 1986, p. 169-180.

<sup>171</sup> « Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres [...] la répartition des personnages ne saurait être laissée au hasard, car toute une partie de leur sens dépend d'elle. » Raymond QUENEAU, *Bâtons chiffres et lettres*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Idées », 1965, p. 29.

<sup>172</sup> Daniel LEVIN BAKER, *Many Subtle Channels. In praise of potential literature*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2012, p. 50.

s'approprié l'auteur ne concerne selon nous que l'usage de la contrainte et ne diminue pas la valeur de la découverte lectorale. Il est possible de considérer la valeur d'une hypothèse pour ses mérites propres, et de voir dans ce travail un signe de l'autonomie de la lecture vis-à-vis de l'inscription d'une contrainte. De plus, le lecteur de textes à contrainte *s'interroge* bien souvent sur l'aspect accidentel ou prémédité d'un fait de texture qu'il aurait identifié. Le constat qu'il émet (c'est voulu, ce ne l'est pas) est produit à partir de différents éléments du texte qui modulent sa réflexion; que le lecteur puisse conclure à un résultat accidentel contredit donc la remarque de Levin Baker. Plus encore, poser la question de l'intention signifie, justement, qu'elle n'est pas postulée d'emblée.

## **2.5 Être ou ne pas être une contrainte**

Jusqu'à maintenant, nous avons fait le portrait de la contrainte en cernant quelques caractéristiques et en les comparant avec différents réglages d'écriture. Nous l'avons ensuite observée plus spécifiquement à partir du texte, où elle connaît une réalisation sous la forme d'une séquence de signes, où elle devient une dimension saisissable par la lecture. Nous avons cerné quelques éléments concernant la perception d'un réglage textuel et son interprétation comme une contrainte. Nous continuerons de nous interroger ici sur ce qui définit la contrainte, en nous concentrant cette fois sur quelques pratiques oulipiennes qui dérogent, sur différents plans, de la contrainte telle qu'elle se manifeste généralement. L'étude de la contrainte *canada-dry\**, ainsi nommée par les membres de l'Oulipo, nous occupera plus longuement, car de cette forme de pastiche résulte une configuration textuelle qui peut être *et ne pas être* une contrainte. Le théoricien qui voudrait séparer bien nettement les contraintes se retrouve ici en plein dilemme shakespearien. Parce que notre préoccupation reste avant tout celle de la lecture, il nous paraît essentiel d'analyser un *canada-dry*. Nous aurons alors l'occasion de voir à quoi tient l'impression de contrainte ou, comme dirait Bellos, l'effet contrainte (généricité lectorale), et d'examiner de près les inférences produites par celui qui suppose une contrainte mais qui doit revoir sa première hypothèse. Au final,

l'analyse fournira un corpus de phénomènes lectoraux qui exemplifient assez bien quelques mouvements interprétatifs conceptualisés par Peirce, notamment en ce qui a trait à l'abduction.

### 2.5.1 Pratiques dérogatoires

Commençons par observer deux pratiques scripturales qui fragilisent, sur des plans différents, les frontières de la contrainte. Premièrement, il existe des procédés d'écriture inventés par des oulipiens qui ne régulent pas le langage mais la situation du scripteur; c'est alors l'acte d'écrire, en plus de l'écrit, qui est contraint. Pour *Pas un jour*, Anne F. Garréta devait produire quotidiennement un texte relatant le souvenir d'une femme aimée; elle devait s'atteler à la tâche pendant cinq heures et ne rien raturer. Pour écrire des poèmes de métro, l'auteur adapte son rythme aux mouvements de la rame : à l'intérieur d'un wagon, le poète pense à un vers lorsque le train est en marche; il l'écrit lorsque le train s'arrête. Jacques Jouet, le concepteur de cette contrainte, affirme que « les poèmes de métro sont devenus oulipiens quatre ou cinq ans après leur création. [...] Le fait que la question ait été posée [est-ce que c'est oulipien ?] prouve que ce n'était pas évident pour tout le monde, parce que c'était un mode de contrainte qui ne reposait pas sur le langage<sup>173</sup>. » Insistons sur cette dernière proposition : elle nous autorise à inférer que le langage constitue la matière première et essentielle de la contrainte de type oulipien, ce qui en fait une de ses caractéristiques spécifiques. La contrainte s'occupe du langage. Les *Poèmes de métro* ont changé la donne; d'un point de vue générique et terminologique, l'acception du terme s'est étendue. Maintenant, les règles déterminant la situation du scripteur sont elles aussi susceptibles d'appartenir à la catégorie générale des contraintes.

Il s'ensuit que l'obéissance effective à telle contrainte procédurale, généralement annoncée paratextuellement, reste incertaine. Le lecteur, n'ayant pas accès au contexte d'écriture, ne peut s'assurer que la contrainte a

---

<sup>173</sup> Jouet, cité dans Marc LAPPRAND, *L'Œuvre ronde : essai sur Jacques Jouet*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, p. 165.

véritablement été appliquée. Rien ne garantit par exemple que les poèmes de métro aient été rédigés dans le métro; l'auteur aurait pu, tout aussi bien, « en composer de sa chambre, des faux<sup>174</sup> ». Cela ne signifie pas pour autant que la lecture n'est pas influencée par ce type de règle. Nous pourrions le constater au quatrième chapitre, alors que nous analyserons un parcours potentiel de lecture des *Poèmes de métro*.

Abordons maintenant la deuxième pratique scripturale que nous qualifions de dérogoire, le clinamen :

Quant [l'auteur] établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anticontrainte dedans. Il faut — et c'est important — détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, [...] que ça grince un peu; il ne faut pas que ce soit cohérent : un clinamen, c'est dans la théorie des atomes d'Épicure : « le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre<sup>175</sup> ».

Le clinamen est donc la violation intentionnelle d'une prescription, susceptible de provoquer un agencement textuel défailant vis-à-vis de ce qui serait un agencement textuel modèle. C'est par exemple la présence de la lettre proscrite dans un lipogramme, c'est le fait que *La Vie mode d'emploi* compte 99 chapitres et non 100. Reste que tout écart vis-à-vis d'une règle n'est pas forcément un clinamen. La différence entre l'erreur d'application et le clinamen réside, à tout le moins pour l'oulipien Ian Monk, dans l'intention : « it has to be a decision<sup>176</sup> ». Or, cette intention, cette « décision », si elle n'est pas dévoilée, nécessite un certain nombre d'opérations de lecture pour que, d'une part, le dérèglement soit identifié (considérer qu'un texte viole les caractéristiques d'une contrainte présuppose la (re)connaissance de la contrainte), et pour que, d'autre part, il soit interprété comme une décision d'écriture ou une erreur. Prenons le cas de *La Disparition*. La

---

<sup>174</sup> Jacques JOUET, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000, p. 262.

<sup>175</sup> George PEREC, « Entretien. Georges Perec/Ewa Pawliskowska », *Littératures*, n° 7, 1983, p. 70.

<sup>176</sup> Ian MONK, cité par Daniel LEVIN BAKER, *Many Subtle Channels. In praise of potential literature*, op. cit., p. 88

légende veut que Perec ait volontairement laissé passer un E. En 1993, la collection « L'imaginaire » des éditions Gallimard émet un nouveau tirage du roman lipogrammatique, à l'intérieur duquel il est possible de dénombrer trois fois la lettre E (p. 53, 119 et 235). Personne n'a qualifié ces occurrences de clinamens; elles sont plutôt considérées comme des erreurs d'impression, parce que certaines conditions ont mené à cette interprétation. Il est difficile de croire que Perec aurait utilisé trois fois la lettre proscrite, d'autant plus que les mêmes segments textuels, dans les éditions précédentes, sont lipogrammatiques.

Bernard Magné nous offre, dans une discussion sur la lecture des textes oulipiens<sup>177</sup>, un bel exemple d'intervention de la lecture dans l'interprétation d'un clinamen.

Dans le « beau présent » à Georges Condominas, il y a un « u » dans le « gangue », où le « u » ne devrait pas avoir sa place [...] dans celui à Jacques Poli, il y a deux lettres interdites dans le texte, le « x » et le « t ».

En ce qui concerne le « u », Perec a confié qu'il s'agissait d'une erreur; pour le « x » et le « t », nous n'avons pas de « confiance perecquienne ». Comme Magné ne dit rien du premier cas, nous supposons que l'aveu auctorial suffit à motiver l'écart. Observons ce qu'il déclare à propos du second cas :

Le « x » est une lettre qui désigne l'opération de la multiplication et le « t » est une lettre en croix qui peut désigner l'opération de l'addition. Or, le titre du « beau présent » pour Jacques Poli est  $11 \times (11 + 11) + 11$ .

Le critique enchaîne en proposant une interprétation métatextuelle du dispositif :

le texte désigne une opération qu'il est en train d'effectuer, soit consciemment, soit à son insu, à savoir que le stock de lettres s'épaissit. Il s'agit là d'un exemple où non seulement l'erreur semble tolérée, mais où elle est exploitée.

---

<sup>177</sup> « Vers une théorie de la lecture des textes oulipiens. Fragments d'un débat », *Oulipo poétique*, op. cit. Le commentaire de Magné se retrouve à la page 203.

Lorsqu'il est possible de motiver l'erreur, en établissant des liens avec la règle dont elle s'écarte ou avec le contexte textuel, celle-ci relèverait du clinamen. La dernière phrase de Magné demeure ambiguë : par qui l'erreur est-elle tolérée et exploitée ? Par Perec ou par le texte qui, selon la phrase précédente, peut « désigner à son insu » ? Que ce soit l'un ou l'autre, les opérations de lecture effectuées par le critique prouvent qu'il exploite, lui aussi, l'erreur. « Il y a des cas qui résistent totalement [...] des lettres superfétatoires dont je n'arrive pas à faire grand-chose. [...] La question de [*sic*] clinamen est donc toujours difficile à trancher ».

La question de l'appartenance générique d'un texte qui transgresse les règles du genre reste elle aussi difficile à trancher, même si, logiquement, un tel texte ne devrait plus relever de ce genre. Comme il existe différents degrés d'écart, de même que différents types d'écarts (volontaires ou non), la mesure de la transgression demeure elle-même laborieuse à prendre et à généraliser. En fait, nous sommes plutôt d'accord avec Schaeffer pour dire qu'il s'agit d'une question théorique, qui met en jeu essentiellement un rapport de forces lexicologiques : « abstraitement, [le concepteur] a toujours le choix entre étendre l'acception d'un terme reçu ou procéder à un nouveau baptême générique<sup>178</sup>. » Voyons l'appartenance générique comme une question qui pourrait occuper le lecteur, même s'il ne la formule pas aussi formellement. Il reste difficile voire impossible de faire ressortir un type unique et spécifique d'agencement textuel pouvant être associé au principe de la contrainte. C'est donc forcément sous certaines conditions interprétatives que le lecteur considèrera certains cas curieux comme étant reliés à un réglage scriptural.

Ces pratiques oulipiennes revisitent donc, sur des plans distincts, la définition de la contrainte comme réglage d'écriture ou comme réglage textuel. Elles montrent aussi qu'entre la cause et l'effet, la connexion dynamique n'est pas

---

<sup>178</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit., p. 179.

aussi stricte (il y a une latitude) que dans le cas de certains indices qui sont non textuels<sup>179</sup>. Nous allons voir que la contrainte canada-dry remet elle aussi cette connexion en question, en faisant croire, précisément, qu'il y en a une. Le canada-dry imite les retombées d'une contrainte en jouant sur les apparences, en produisant « un texte [qui] a l'air de respecter une contrainte, mais en réalité ne la respecte pas<sup>180</sup>. » L'une des choses que met en valeur ce dispositif, c'est la possibilité qu'une contrainte soit imitable. Cette possibilité mérite d'abord d'être observée attentivement.

### 2.5.2 La contrainte au second degré

Gérard Genette a traité dans *Palimpsestes*<sup>181</sup> de la transtextualité, c'est-à-dire de « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La relation qu'il a nommée hypertextualité unit deux textes par un principe de dérivation : l'hypertexte « se greffe » sur un texte antérieur, l'hypotexte, sous le mode de la transformation ou celui de l'imitation. Nous dirons d'abord quelques mots de l'hypertextualité et de ses liens avec la littérature à contrainte; cette notion servira ensuite d'instrument pour traiter du canada-dry.

L'hypertexte, précise Genette, se greffe sur un texte antérieur d'une manière qui n'est pas celle du commentaire, laquelle est réservée à la métatextualité : « la relation, dite "de commentaire", unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. » (p. 10) Il est intéressant de remarquer que la relation de commentaire se situe sur le plan du discours, comme le métatextuel défini par Magné. Certes, les deux critiques décrivent des phénomènes qui ne se recouvrent pas totalement, mais ils cernent tous deux la même catégorie sémiotique, comme le prouve, aussi, leur usage du préfixe *méta* : la relation de commentaire fonctionne sous le mode symbolique. Quant à la greffe

---

<sup>179</sup> Une girouette, par exemple, indique forcément la direction du vent.

<sup>180</sup> Marcel BÉNABOU, *Exhiber/cacher, op. cit.*

<sup>181</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

hypertextuelle, iconique puisqu'elle instaure une relation de ressemblance entre l'hypo et l'hypertexte, elle agit aussi, à l'image de la relation qui unit le texte à la contrainte, sous le mode indiciaire : ce sont des traces textuelles qui nous permettent de noter la ressemblance et d'inférer l'imitation. D'ailleurs, il y a lieu de se demander si tout hypertexte ne constitue pas en soi un texte à contrainte : il résulte d'un parcours scriptural balisé, la règle consistant à le faire dériver d'un hypotexte. Cette dérivation peut elle-même être déterminée par une règle procédurale (Genette en observe d'ailleurs un certain nombre), comme par exemple la transduction\* : à partir d'un texte donné, substituer aux substantifs de ce texte d'autres substantifs pris dans un lexique spécialisé différent. Dans ce cas, nul doute que l'hypertexte soit un texte à contrainte. Toutefois, même si aucune règle spécifique ne précise la manière dont doit s'effectuer la transformation ou l'imitation, il nous paraît difficile d'exclure l'hypertexte du domaine des contraintes, d'autant plus que les contours délimitant la contrainte de type oulipien sont loin d'être nets.

Genette circonscrit six types d'hypertexte, qui se caractérisent selon leur mode relationnel (transformation ou imitation), l'objet transposé (un texte ou un style, une manière) et le régime sous lequel s'effectue la transposition (ludique, satirique ou sérieux). Les voici regroupés en un tableau :

	<b>Parodie</b>	<b>Travestissement</b>	<b>Transposition</b>	<b>Pastiche</b>	<b>Charge</b>	<b>Forgerie</b>
<b>Relation et objet</b>	Transformation d'un texte	Transformation d'un texte	Transformation d'un texte	Imitation d'un style	Imitation d'un style	Imitation d'un style
<b>Régime</b>	Ludique	Satirique	Sérieux	Ludique	Satirique	Sérieux

Soulignons d'emblée la porosité de ces catégories. L'imitation, par exemple, est sans doute aussi une transformation, mais elle est plus complexe — elle exige comme nous le verrons la constitution d'un « modèle de compétence générique » — et elle est indirecte, car il est impossible d'imiter directement un



texte. Il peut y avoir pastiche, charge ou forgerie d'une œuvre singulière, en pratiquant le même style dans un autre texte, mais assurément, ce ne seront pas les mots du texte qui seront reproduits. Les trois régimes ne sont pas non plus exclusifs, puisqu'ils déterminent essentiellement une dominante pour chaque catégorie hypertextuelle.

Il faut noter la lecture que fait Genette de la pratique oulipienne, qui trouve bien peu d'appui du côté des oulipiens compte tenu, d'une part, de son caractère réducteur (il n'aborde que quelques principes de transformation textuelle) et compte tenu, d'autre part, qu'il y fait loger à la même enseigne l'écriture surréaliste. En fait, pour le critique, « mécanique » et « automatique » sont indistincts, alors que ces deux épithètes qualifient selon nous des phénomènes différents. L'écriture automatique procède, nous en avons déjà parlé, de manière rapide, spontanée, non réfléchie; le résultat textuel *et* le processus scriptural sont hasardeux et indéterminés. Quant à la contrainte, elle détermine certains éléments du processus d'écriture et provoque un résultat fortuit, peu prévisible : « Même en sachant qu'il me fallait écrire un poème de 4 strophes de 4 vers de 4 mots de 4 lettres, et ce, avec la voyelle e comme seule voyelle, je ne pouvais d'aucune façon prévoir le résultat. En cause ici : la notion de déterminisme dans la dialectique de la création pure<sup>182</sup>. » Nous n'irons pas plus loin dans l'exploration de la façon dont le théoricien conçoit l'écriture à contrainte. Concentrons-nous plutôt sur sa définition des pratiques imitatives et tentons de voir comment elle peut rejoindre l'écriture à contrainte.

D'après Genette, toute imitation nécessite la constitution préalable de « l'idiolecte du corpus imité » (p. 90), qui jouera le rôle de matrice pouvant engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques. Il s'agit donc d'une médiation indispensable entre le texte imité et le texte imitatif, dont se dispense la pratique transformationnelle. Voilà pourquoi il n'y a de pastiche que de genre, et

---

<sup>182</sup> Robert YERGEAU, « Procès (notes diverses) Edgar Ouli po », *la nouvelle barre du jour*, *op. cit.*, p. 78-79.

ce, peu importe si une œuvre, un auteur, un genre, une époque ou une école sont pastichés. Structuralement, les opérations demeurent identiques : le corpus doit être traité comme un modèle, dont l'idiolecte est utilisé comme un relais pour l'imitation. « L'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte (le concept de style doit être pris dans son sens le plus large; c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel). » Le régime ludique caractérise principalement le pastiche, « dont la fonction dominante est le pur divertissement » (p. 92), ce qui le distingue en partie de la charge (satirique) et de la forgerie (sérieuse). Genette dit bien que ces trois types d'hypertextes ne procèdent que *d'inflexions* fonctionnelles de la pratique de l'imitation.

Venons-en au canada-dry. Il faut dire d'entrée de jeu qu'à l'Oulipo, cette (non) contrainte est absente de la grande majorité des répertoires : ni la liste rendue disponible sur le site internet de l'Oulipo, ni *l'Atlas de littérature potentielle*, ni *l'Abrégé de littérature potentielle*, ni *l'Anthologie de l'Oulipo* n'y font allusion, ce qui peut suggérer qu'il s'agit d'une contrainte officieuse ou qui n'aurait pas le même statut que les autres. *L'Oulipo compendium* la répertorie et propose une traduction anglaise de la définition donnée par Paul Fournel et Jacques Jouet : « Le texte obtenu a l'allure d'un texte contraint, il a la couleur d'un texte contraint, mais il n'est pas contraint (du moins pas de la façon dont il en donne l'air<sup>183</sup>...) » La reprise à d'autres frais du slogan publicitaire de la boisson gazeuse est ici manifeste : « Canada Dry : ça ressemble à de l'alcool, c'est doré comme l'alcool, mais ce n'est pas de l'alcool et c'est pour ça que ça désaltère<sup>184</sup> ! » Si nous comparons la définition de Fournel et Jouet à celle de Marcel Bénabou : « un texte a l'air de respecter une contrainte, mais en réalité ne la respecte pas<sup>185</sup> », nous

---

<sup>183</sup> « L'écrivain oulipien », *op. cit.*, p. 92 Voici ce que nous retrouvons dans le *Compendium* : « **Canada Dry.** The name of this procedure is taken from the soft drink marketed as "the champagne of ginger ales". The drink may have bubbles, but isn't champagne; in the words of Paul Fournel, who coined the term, a Canada Dry text "has the taste and colour of a restriction but does not follow a restriction " », Harry MATHEWS et Alistair BROTHIE (éd.), *Oulipo Compendium*, London/Los Angeles, Atlas Press/Make Now Press, 2005, p. 119.

<sup>184</sup> [www.canadadry.fr](http://www.canadadry.fr), site consulté le 25 mars 2011.

<sup>185</sup> Marcel BÉNABOU, *Exhiber/cacher*, *op. cit.*

remarquons d'abord que leur objet est sensiblement distinct : dans l'une, le texte a l'air d'actualiser *une* contrainte, dans l'autre, le texte a l'air d'être à contrainte. Il y aurait donc, théoriquement, deux versions du canada-dry, une générale et une spécifique. Ensuite, aucune définition ne met clairement la simulation en premier plan, alors qu'elles décrivent toutes deux cette action : donner pour réel en imitant l'apparence de la chose. « Avoir l'allure » ou « avoir l'air » sont des expressions suffisamment vagues pour que le canada-dry ne soit pas interprété comme une contrainte imitative, mais comme une catégorie regroupant tous les textes où, à la lecture, le soupçon de contrainte pourrait surgir, sans être confirmé.

Une telle généralisation n'est pas sans conséquence. D'abord, rappelons une chose importante : une œuvre est oulipienne non pas parce qu'elle est conçue par un membre de l'Oulipo, mais parce qu'elle actualise une contrainte. Le canada-dry permettrait à toute œuvre donnant moindrement l'impression de contrainte d'obtenir le statut d'œuvre oulipienne et donc, d'œuvre à contrainte. C'est pour cette raison que Peter Kuon considère le principe astucieux : « Mais qu'en est-il d'un texte comme *Un homme regarde une femme* qui, ayant l'air d'être écrit selon une règle oulipienne, même s'il n'en est rien, ne sauve son oulipicité que dans le principe — astucieux — du canada-dry<sup>186</sup> ? » L'imitation (et sa supposition) constitue selon nous le critère essentiel du canada-dry pour qu'il demeure un dispositif non pas astucieux, mais tout simplement opératoire.

Cela dit, voyons si le texte à contrainte est imitable. Est-il possible d'identifier une certaine « manière » à la contrainte (entendue comme catégorie regroupant l'ensemble des contraintes spécifiques), un style permettant de former cette matrice sur laquelle opère le pasticheur ? Nous avons supposé à la section précédente que les retombées des contraintes provoquent des cas curieux, susceptibles d'être interrogés à la lecture. Le canada-dry version générale prendrait acte de cet effet général et le simulerait. Une telle imitation peut-elle être

---

<sup>186</sup> Peter KUON, « Vers une théorie de la lecture des textes oulipiens. Fragments d'un débat », *op. cit.*, p. 201.

identifiée par le lecteur ne disposant d'aucune indication à cet effet ? Nous pouvons en douter, car cette situation présenterait somme toute peu de différence vis-à-vis d'un cas curieux non simulé. Comme dans un texte à contrainte dont il ne connaît pas à l'avance les procédés, le lecteur cherchera peut-être à comprendre ce cas curieux par la formulation d'hypothèses. Dans ces circonstances, « il importe peu de savoir si le chef-d'œuvre de Perec [*La Vie mode d'emploi*] est un "vrai" roman oulipien ou un "Canada dry"<sup>187</sup>. »

Observons, pour conclure le cas du canada-dry général, le commentaire d'une lectrice à propos un roman de Jacques Jouet :

Et si Jouet affirme malicieusement que *La seule fois de l'amour* n'est pas un récit oulipien, la poésie de ses phrases, le rythme et la construction en perpétuel mouvement laissent penser qu'en ce cas il fait l'oulipien sans le savoir — tel M. Jourdain faisant de la prose malgré lui<sup>188</sup>

Certains dispositifs de *La seule fois de l'amour* témoigneraient ainsi d'une manière, d'un style, d'un idiolecte du texte à contrainte; or, selon l'auteur, aucune règle n'a gouverné l'écriture. C'est dire, d'une part, qu'un texte peut avoir l'air d'être contraint sans actualiser de contrainte — Jouet ne semble pas avoir sciemment donné cette impression de contrainte et l'hypothèse de l'imitation, selon ce que nous pouvons supposer du commentaire, ne semble pas avoir été formulée par la lectrice. *La seule fois de l'amour* a donc l'allure d'un texte contraint, il en a la couleur et la musique, mais il n'est pas contraint. Il est somme toute aisé, lorsque le critère de l'imitation est évacué et que seule compte une impression de lecture, de verser bien des textes dans le champ du canada-dry.

La version spécifique du canada-dry problématise autrement l'imitation, à la fois sur le plan des conditions théoriques, de la pratique et de la reconnaissance. Si tout pastiche est un pastiche de genre et que, comme nous l'envisageons, chaque contrainte constitue un genre théorique, il en découle que toute contrainte

---

<sup>187</sup> David BELLOS, « L'effet contrainte », *op. cit.*, p. 25.

<sup>188</sup> Christine FERNIOT, « *La Liseuse* de Paul Fournel, *La seule fois de l'amour* de Jacques Jouet », *Télérama*, n° 3234, 2 janvier 2012. <http://www.telerama.fr/livres/la-liseuse-paul-fournel,76532.php>

serait imitable. Mais la contrainte est avant tout d'une règle déterminant des configurations textuelles sémantiques ou syntaxiques. Chaque règle a-t-elle sa matrice, son idiolecte, sa « manière » qui ne soit pas, précisément, les éléments déterminés par la règle ? Autrement dit, comment un texte peut-il *ressembler* à un lipogramme ou à un sonnet sans en être un ? Théoriquement, un poème contenant quinze vers au lieu de quatorze peut être considéré comme un faux sonnet, ou un non-sonnet; en situation de lecture, nous doutons cependant que le soupçon de canada-dry s'impose. Comme le poème ne sera pas, selon toute vraisemblance, reconnu comme sonnet, il paraît alors difficile de suspecter l'imitation. Quant au lipogramme, si le lecteur rencontre, à un point ou un autre, la lettre absente, c'est bien plus une défaillance dans l'actualisation de la contrainte qui sera identifiée que son imitation, rendant ainsi propices les interrogations sur l'aspect accidentel ou intentionnel de ce faux pas.

Pour nous aider à trouver des contraintes au potentiel imitatif, identifions celles qui ont été pastichées. Le corpus dont nous disposons se limite à trois exemples. Roubaud qualifie François Caradec de « maître » de la contrainte canada-dry<sup>189</sup>, mais « Un coup de fil peut sauver une vie », une suite de fausses contrepèteries, constitue la seule œuvre de cet auteur citée en exemple. Georges Perec a quant à lui écrit des « Parapèteries », une autre suite, comme nous le devinons, de fausses contrepèteries. Le cas de *La Belle Hortense*, premier des trois tomes du cycle des *Hortense*, est plus complexe. Le roman laisse supposer qu'une sextine\* est à l'œuvre, une forme fixe de la poésie que Roubaud aurait adaptée à sa prose. L'actualisation de cette contrainte devrait affecter principalement l'organisation formelle du roman, mais la structure de *La Belle Hortense* est peu conciliable avec une sextine. La division du texte en quatre parties de sept chapitres est incompatible avec une permutation de six éléments. Sauf que pour faire croire à la sextine, le roman n'imité pas ses retombées, d'où notre réserve à le considérer comme un canada-dry. Il met en place d'autres

---

<sup>189</sup> Jacques ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 218.

moyens pour que le lecteur suppose que cette contrainte est à l'œuvre : le six, le 36 et le 366 sont (trop) fréquemment mentionnés; la sextine détermine des éléments diégétiques, comme le principe de succession des princes poldèves. Bref, la contrainte est constamment mise en scène, dans le but, sans doute, d'indiquer l'actualisation formelle de la contrainte. La question de l'appartenance d'*Hortense* à la catégorie des canada-dry devient alors oiseuse; ce ne sont pas des traces de la règle qui entraînent l'inférence sur le plan formel mais le discours, lequel ne sera pas forcément interprété comme tel à la lecture. Voilà donc le corpus de textes canada-dry aujourd'hui attestés, mais nous pouvons douter de l'exhaustivité de cette liste. D'autres œuvres se dispensant d'indication, afin de ménager l'effet de surprise, demeurent peut-être.

Les contrepèteries, pastichées par Caradec et Perec, semblent constituer une cible idéale pour le canada-dry. Dans *Palimpsestes*, Genette propose une typologie des hypertextes dont l'une des catégories inclut la contrepèterie. Nous allons nous en servir pour cerner un certain type de contraintes potentiellement imitables. La catégorie en question regroupe les hypertextes autographes à hypotexte *ad hoc*<sup>190</sup>, comme le palindrome, le distique holorime\* et la contrepèterie. La version « originale » (l'hypotexte) est manifestement calculée pour donner lieu à une version « seconde » (l'hypertexte), celle-ci étant disponible à même le texte, comme le distique holorime, ou « en latence », comme la contrepèterie. Ce sont les habits de ce type de contraintes à deux faces, dont celle « en latence » n'apparaît qu'à la suite d'une opération de la lecture, que semble porter le canada-dry version spécifique. Le pastiche consistera essentiellement à *faire croire* à l'existence d'une version seconde et le lecteur travaillera, en vain, à la faire ressortir. À certains égards, ce travail est comparable à celui qu'accomplirait un lecteur devant une série d'images à interpréter afin de reconstituer un rébus qui, au final, ne mènerait à rien. Si le canada-dry ne peut

---

<sup>190</sup> Les trois autres catégories étant les hypertextes allographes, les hypertextes autographes à hypotexte autonome et les hypertextes à hypotexte implicite. *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 61.

qu'être l'imitation d'un type d'hypertexte transformationnel, il constituerait ainsi, selon la terminologie de Genette, le pastiche d'une parodie.

### 2.5.3 « Un coup de fil peut sauver une vie »

Nous allons nous éloigner quelque peu de la théorie pour examiner les dispositifs textuels déroutants du canada-dry du point de vue de la lecture; nous consacrerons à l'analyse de la lecture du texte de François Caradec, « Un coup de fil peut sauver une vie »<sup>191</sup>. Le canada-dry est conçu de telle sorte que le lecteur devrait avoir le sentiment qu'une contrainte y est actualisée, alors qu'il n'en est rien. Ainsi, le canada-dry se réalise pleinement — et peut-être uniquement — en fonction de certains mouvements de la lecture. À quoi tient cette impression de contrainte ? Quelles inférences un lecteur produit-il face à un texte où il soupçonne l'action d'une contrainte ? Comment en vient-il à revoir sa première hypothèse et à soupçonner le canada-dry ? Voilà, en somme, les questions qui dirigeront notre analyse<sup>192</sup>.

Le texte de François Caradec s'insère dans le troisième volume de la *Bibliothèque oulipienne*. Chaque volume regroupe des fascicules numérotés, signées par un ou plusieurs oulipiens. Caradec est l'auteur du 49<sup>e</sup> fascicule, intitulé *Veillez trouver ci-inclus*, à l'intérieur duquel se retrouve « Un coup de fil peut sauver une vie ». Rien n'annonce littéralement que le texte constitue une suite de contrepèteries, mais le lecteur sachant reconnaître la « manière » du contrepèter est amené à suivre cette piste interprétative. Selon Luc Étienne, oulipien et auteur de *L'Art du contrepèter*, « une contrepèterie est une phrase d'apparence anodine qu'un lapsus convenablement choisi peut rendre agréablement

---

<sup>191</sup> François CARADEC, « Un coup de fil peut sauver une vie », *Bibliothèque oulipienne*, n° 49, vol. 3, Paris, Seghers, 1990, p. 276-279.

<sup>192</sup> Cette section a fait l'objet d'une communication au colloque « L'Oulipo@50 - L'Oulipo à 50 ans », Buffalo, octobre 2011, dont les actes ont été publiés dans *Formules. Revue des créations formelles*, Paris, Noesis, n° 16, juin 2012. Notre article, « Être et ne pas être une contrainte. L'étrange cas du canada-dry », se retrouve aux pages 107-114.

déplacée<sup>193</sup>. » Moins imagé, le *Robert* définit la contrepèterie comme une interversion des lettres ou des syllabes d'un ensemble de mots spécialement choisis, afin d'en obtenir d'autres dont l'assemblage ait également un sens, de préférence burlesque ou grivois. Elle requiert un travail de la part du lecteur pour être mise au jour, puisque sans cet assemblage dont il a, en partie, la responsabilité, la phrase reste quelconque. La contrepèterie est donc une phrase à deux faces : en suivant la terminologie d'Étienne, nous dirons que la première est un *sujet* inoffensif, tel « la population du Cap », alors que la seconde est une *réponse*, qui se révèle, après que le lecteur ait fait permuter certains phonèmes, plutôt graveleuse : « la copulation du Pape ».

Observons la forme et le contenu du texte de Caradec. Les quarante phrases numérotées se succèdent, suggérant ainsi qu'elles doivent être lues indépendamment les unes des autres. Aucune logique narrative ou diégétique ne semble les relier. Elles sont, pour la plupart, construites selon un modèle grammatical simple, sujet-verbe-complément, qui favorise la perception des éléments suggestifs.

Dans la majorité des phrases se retrouve au moins un terme ou une expression dont le contenu connoté est sexuel. Par exemple, dans « Le singe de la baronne trempe son biscuit dans le lait d'ânesse » (8<sup>e</sup>), l'action du singe paraît beaucoup plus perverse que ce que raconte littéralement l'énoncé, pour peu que le lecteur privilégie la connotation sexuelle de l'expression « tremper son biscuit ». Il en va de même pour la « crevette sortie du saloir » (33<sup>e</sup>) et le « tronc de saint Crépin » (6<sup>e</sup>) qui, dans ce contexte, ne seront associés ni au crustacé, ni au genévrier<sup>194</sup>. Le sens littéral de la phrase est évacué au profit du contenu connoté obscène. Par ailleurs, comme pour beaucoup de contrepèteries, certaines phrases de Caradec mettent en scène des actants du monde religieux (le curé, la

---

<sup>193</sup> Luc ÉTIENNE, *L'art du contrepèterie : petit traité à l'usage des amateurs pour résoudre les contrepèteries proposées et en inventer de nouvelles*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, p. 23.

<sup>194</sup> « Remettez cette crevette dans le saloir, j'ai la mine froide »; « La communianta a mis la main sur le tronc de saint Crépin. »



communiant, l'abbesse, l'évêque), ce qui accentue le contraste entre la vulgarité des actions et la chasteté supposée de ceux qui les accomplissent.

Les évocations opèrent sur le plan du contenu, mais elles agissent aussi sur le plan du signifiant. Certains substantifs incluent des verbes suggestifs, comme « ca-lèche », d'autres jouent sur l'homophonie « l'arrêt »/la raie, alors que la seule substitution d'une lettre ou d'une syllabe permet de voir sous un autre jour les « puces », les « pennes » et ceux qui « **calculent** ». Non seulement ces mots nouveaux introduisent une signification sexuelle plus explicite, mais la moitié du travail nécessaire est accomplie; il suffirait de retrouver la lettre *t* ou les phonèmes *is* et *en* dans le reste de la phrase pour aboutir au contrepét. Les éléments permutablement semblent donc déjà circonscrits.

Le lecteur chevronné en matière de contrepèteries n'est pas en reste. Il reconnaîtra dans certaines phrases un intertexte pataphysique. Des auteurs du collège de Pataphysique ont proposé, en plus d'une « Baséologie de la frite », des contrepèteries telles : « Les polytechniciens s'enlèchent dans leurs calculs », « Plus d'un enfant des Pouilles est mort dans la Castille », « La jolie fille habite Laval<sup>195</sup> ». Les frites, les polytechniciens, les Pouilles et Laval se retrouvent aussi dans les phrases de Caradec. Il y a tout lieu de croire que la reconnaissance de cet intertexte fonctionne, pour le spécialiste du contrepét, comme un indice supplémentaire de l'actualisation de cette contrainte.

Voilà pour l'impression de contrepèterie, qui tiendrait à la structure du texte, aux connotations sexuelles et à l'intertexte pataphysique. C'est au moment où le lecteur s'engage à manipuler les signifiants afin d'obtenir la réponse de la contrepèterie que les choses se compliquent. Rappelons que le principe de ce jeu de langage est symétrique : les éléments mobiles permutent, chaque phonème déplacé se substitue à un autre afin de former de nouveaux mots. De plus, une seule manipulation des signifiants permet habituellement de faire ressortir la

---

<sup>195</sup> Ces exemples sont tirés de *L'art du contrepét* de Luc ÉTIENNE, *op. cit.*

grossièreté. Or, dans le canada-dry de Caradec, soit l'un des éléments ne peut remplacer l'autre, soit la syllabe essentielle n'est pas dans la phrase, soit le mot formé n'existe tout simplement pas. Examinons deux exemples.

Dans « Les Italiens ne chantent pas dans les Pouilles » (1<sup>re</sup>), « chantent » et « Pouilles » constituent au premier abord les termes manipulables. Cependant, la phrase n'inclut ni *b* ni *c* permettant de remplacer les phonèmes pour former des mots plus libidineux. Les réponses envisageables sont de cet ordre : Les Italiens ne *pantent* pas dans les *chouilles*, ce qui n'a pas de sens. Autrement, un lecteur pourrait y voir un aménagement de l'expression « chanter pouilles à quelqu'un » ou supposer que pendant une cérémonie funèbre, les Italiens ne chantent pas les dépouilles, mais ces interprétations ne trouvent pas d'écho à la lecture des autres énoncés.

Poursuivons avec un second exemple : « Les polytechniciens calculent la longueur du rond. » (36<sup>e</sup>) En inversant les sons *c* et *r* de « calculent » et « rond », il est possible d'aboutir à cette réponse : Les polytechniciens *ralculent* la longueur du *con*. Le verbe *ralculer* n'existe pas, mais en nous abstenant de prononcer la dernière syllabe, nous obtenons « ras-le-cul », forme abrégée de l'expression « en avoir ras-le-cul ». De cette façon, les polytechniciens en auraient *ras-le-cul* la longueur du *con*. Pour n'utiliser que la matière verbale de la phrase initiale, il suffit d'insérer une virgule pour marquer l'ellipse : *Les polytechniciens, ras-le-cul la longueur du con*. Ce résultat obtenu après plusieurs manipulations nous paraît cependant décevant. Les termes sont certes vulgaires, mais la phrase demande certains éclaircissements sur le plan de sa signification. Or, la réponse d'une contrepèterie a rarement besoin d'être clarifiée.

Résumons le cheminement de la lecture. Les phrases ont l'apparence de la contrepèterie; à partir d'indices, le lecteur formule l'hypothèse qu'elles sont réglées par cette contrainte, à condition qu'il sache reconnaître l'idiolecte de ce jeu de langage (forme, contenu, travail de permutation). C'est dire que la « réussite » du

texte de Caradec dépend aussi des connaissances antérieures du lecteur. Lorsqu'il assemble le segment textuel pour faire ressortir la seconde face de la phrase, le lecteur se bute à divers obstacles. Avant de revoir sa première hypothèse, le lecteur remettra peut-être en doute ses propres compétences. S'il est incapable de faire ressortir des contrepèteries, il peut croire en être le seul responsable puisque le procédé même est tributaire du travail qu'il accomplit. Faire cadrer les phrases coûte que coûte dans le modèle du contrepèter, comme dans l'exemple des polytechniciens, témoigne de l'acharnement d'un lecteur qui refuserait d'admettre son impuissance.

L'échec conduit le lecteur à revoir son hypothèse de départ. Outre certains indices du contrepèter, les énoncés présentent cependant peu de prise pour qu'une contrainte d'un autre type soit actualisée, même si, en fait, le lecteur pourrait supposer que le texte instancie une contrainte dont il ignore les aboutissants. Il pourrait aussi se satisfaire d'une lecture des quarante phrases qui ne chercherait pas, ou ne chercherait plus, à identifier de procédé. Toutefois, comme la piste du contrepèter semble toute tracée par le texte mais qu'elle ne mène à rien, une autre hypothèse s'impose : le texte *fait semblant* d'actualiser la contrainte de la contrepèterie. En supposant qu'il s'agit d'un faux, le mouvement de la lecture trouve une forme d'aboutissement, un résultat qui reste cependant marqué du sceau de l'incertitude et du provisoire.

Le lecteur, une fois qu'il a conclu à la simulation, est amené à voir sous un nouvel angle les signes textuels qui suggèrent les contrepèteries. Les indices de la contrainte (les connotations grossières, l'intertexte pataphysique) peuvent être perçus comme des mauvaises pistes, des signes trompeurs. D'autres paraissent indiquer le subterfuge, comme cette formule tirée de la quatrième de couverture de la *Bibliothèque oulipienne* : « Queneau, Perec, Calvino, Roubaud, Mathews, en pleine liberté, *se jouant des contraintes* ». (Nous soulignons.) Le volume de la *Bibliothèque oulipienne* joue un double jeu. D'une part, il présente différents signes menant le lecteur à supposer que les textes qui s'y retrouvent sont à *contraintes*.

La signature oulipienne, les autres textes qui actualisent ou définissent des règles d'écriture conduisent le lecteur à anticiper l'action d'une contrainte dans celui de Caradec<sup>196</sup>. Le titre du fascicule, « Veuillez trouver ci-inclus », participe aussi à la formation de cet horizon d'attente. Commune dans la correspondance d'affaires, la formule se lit comme une invitation à trouver quelque chose; le « ci-inclus » en suggère la présence. En contexte oulipien, le lecteur peut difficilement compléter autrement ce titre que par « Veuillez trouver ci-inclus *une contrainte* ». D'autre part, le volume, en orientant de telle sorte l'horizon d'attente, alimente après coup l'hypothèse de la mystification : une fois les fausses contrepèteries mises en lumière, tout le terrain paraît avoir été préparé pour leurrer.

Or, toute simulation n'a pas pour visée de leurrer le lecteur; au contraire, les pasticheurs, dit Genette, sont soucieux de produire leur effet et avertissent généralement leur public de ce qu'ils font. Prenons un autre exemple de canada-dry, les « Parapèteries » de Georges Perec. Cet inédit daté du 28 novembre 1974 est reproduit dans un des *Moments oulipiens*<sup>197</sup> relatés par Marcel Bénabou. Le titre, par l'entremise du préfixe « para », permet de supposer que les vingt-neuf phrases de Perec *tournent autour* de la contrepèterie, elles sont à côté d'elle. Ce faux joue franc jeu. La surprise, voire l'impression d'avoir été trompé, n'est pas une propriété inhérente au canada-dry, mais elle se manifeste sans doute à la lecture du texte de Caradec. Le lecteur peut donc considérer qu'il a été dupe, mais que tout a été mis en œuvre pour qu'il en soit ainsi. L'activité lectorale pourrait alors être orientée de manière à identifier les stratégies d'écriture ayant été adoptées pour la réalisation de ce texte.

L'analyse a fait ressortir plusieurs éléments. Sans indication d'aucune sorte à laquelle il pourrait se fier, hormis le contexte textuel qui lui permet supposer qu'il

---

<sup>196</sup> Christelle REGGIANI fait une remarque qui va en ce sens : « Cette influence du corpus est bien sûr extrêmement sensible dans les ouvrages collectifs, ainsi, les numéros de *La Bibliothèque oulipienne* donnés sans commentaires seront, en toute probabilité, spontanément reçus comme contraints. » *Rhétoriques de la contrainte, op. cit.*, p. 204.

<sup>197</sup> OULIPO, *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor astral, 2004, p. 45.

y aura une contrainte, le lecteur d'« Un coup de fil » est amené à formuler l'hypothèse que les quarante phrases sont des contrepèteries, et ce, à partir des éléments qui indiquent, apparemment, cette contrainte. Or, comme il n'est pas en mesure de les faire ressortir, il doit modifier sa propre hypothèse de départ. L'ensemble du texte *paraît être* l'actualisation de cette seule contrainte, le lecteur pourrait donc émettre une nouvelle hypothèse, celle du faux-semblant. Nous avons voulu montrer précédemment que la simulation doit être un trait caractéristique du *canada-dry*; une des particularités du texte de Caradec, en comparaison avec celui de Perec, c'est que le lecteur la découvre de son propre chef. La simulation devient, de ce fait, un résultat de lecture plutôt qu'une particularité qu'il constate, parce qu'il a pu l'inférer préalablement à la lecture du texte (« Parapèteries »). Supposer la simulation au lieu de la constater a aussi un impact sur l'égo du lecteur : il peut se croire incompetent ou dupe, non pas parce qu'il n'a pas compris les contrepèteries, mais parce qu'il a tenté de les comprendre.

Pour atteindre à une plus grande efficacité, la contrepèterie demande même le concours de trois personnes : celle qui dit le contrepet, celle qui le comprend et celle à qui la signification cachée échappe complètement, le plaisir des deux premières étant décuplé par l'incompréhension de la troisième<sup>198</sup>.

Aucun lecteur ne veut être cette troisième personne; en évitant de signaler la simulation, le texte de Caradec joue sur le désir du lecteur de saisir la « signification cachée ». Une fois qu'il a compris qu'il n'y a, finalement, rien à comprendre, le lecteur est amené à considérer que sa propre activité — ses vaines opérations — constitue aussi un enjeu du texte.

« Un coup de fil peut sauver une vie » peut donc donner lieu à une situation de métalecture, entendue comme la représentation que le lecteur se fait de l'activité de lecture au moment où il la pratique. Richard Saint-Gelais, dans

---

<sup>198</sup> Claude GAGNIÈRE, *Pour tout l'or des mots*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 237.

*Châteaux de pages*<sup>199</sup>, propose de distinguer la métalecture inscrite de l'induite. Dans le premier cas, la lecture est représentée à l'intérieur du texte, par l'entremise de différents opérateurs qui renvoient au lecteur une image de l'activité qu'il est en train de pratiquer. Généralement, le lecteur attribue ce type de métalecture au texte et non à sa propre pratique, laquelle semble ne rien devoir à la représentation dont elle fait l'objet. Dans le second cas, qui correspond davantage au texte de Caradec compte tenu de l'absence d'opérateurs métalecturaux, la métalecture est élaborée par les soins de la lecture. Ce sont les opérations qu'il met en œuvre qui conduisent le lecteur à interroger sa propre activité. En plus d'être induite, elle nous semble généralisée parce que la réflexion devrait porter sur plus d'un aspect de la lecture (les attentes formulées, l'orientation de sa lecture, l'échec de ses opérations, sa démarche interprétative); le lecteur revoit ainsi plusieurs facettes de l'activité qu'il a déployée pour comprendre non pas un dispositif circonscrit, mais l'ensemble du texte de Caradec. Cette situation métalecturale a finalement une dimension axiologique, car en plus de porter un regard disons analytique sur sa pratique, le lecteur peut juger des opérations mises en œuvre, en considérant qu'il a été, simplement, un *mauvais* lecteur.

Il est temps de conclure l'ensemble de cette section. Les trois pratiques scripturales que nous avons étudiées sont considérées comme déviantes, pour des raisons distinctes. La première (procédurale) est un type de contrainte qui, en régulant la situation du scripteur, se détourne résolument de ce dont s'occupe généralement la contrainte, c'est-à-dire le langage. La seconde (clinamen) est une déviation volontaire de l'application d'une contrainte, qui provoque une actualisation défailante, susceptible, parfois, d'être perçue à la lecture et interprétée comme une erreur intentionnelle ou accidentelle. La troisième n'actualise pas de contrainte mais imite ses traces; le texte qui en découle n'est donc contraint que si nous considérons le travail d'écriture mimétique ou celui du

---

<sup>199</sup> Richard SAINT-GELAIS, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, HMH, coll. « Brèches », 1994.

lecteur, qui pourrait croire, dans les cas où la simulation n'est pas explicite, qu'il a affaire à un texte contraint. Ces différents écarts nous ont menée à nous questionner sur l'appartenance générique des textes qui mettent en œuvre ces pratiques d'écriture décalées, sans toutefois que nous poursuivions l'objectif de les départager nettement des textes qui actualisent des contraintes de manière disons traditionnelle. Il nous est apparu que l'identité d'une contrainte n'est pas une question théorique à deux dimensions, elle en implique au moins trois, l'écriture, le texte et la lecture.

Nous avons pu voir aussi comment le texte à contrainte, en tant que configuration concrète de signes, active un certain mode de lecture et provoque, comme le dit David Bellos, un « effet contrainte ». L'impression de contrainte tient à des agencements du texte (rappelons que Ferniot parlait de la poésie des phrases, du rythme et de la construction en perpétuel mouvement de *La seule fois de l'amour*) et suscite la production d'inférences quant à l'organisation et la structure de ces agencements. Il s'agirait là d'une genericité lectrice générale du texte à contrainte, alors qu'elle se dessine aussi de manière spécifique, comme nous avons pu le constater à l'analyse d'une lecture possible d'« Un coup de fil peut sauver une vie ». L'impression de contrepèterie tient elle aussi à des agencements du texte; le lecteur dirige sa lecture selon certaines modalités qu'il suppose appropriées au genre. L'analyse a montré que la lecture constitue une pratique au cours de laquelle les hypothèses de travail sont souvent remises en question; la possibilité qu'un lecteur se fourvoie, reformule d'autres hypothèses, reste pantois devant les imprévus doit toujours être envisagée. C'est un fait que la plupart des typologies concernant la pratique de la lecture en général ne prennent pas en considération.

## **2.6 Les manifestations symboliques de la contrainte**

Pour plusieurs critiques et auteurs, un texte contenant des allusions à une règle d'écriture « parle » de la contrainte. Cette expression, « parler de la

contrainte », renvoie au *métalangage* décrit par Roland Barthes<sup>200</sup> et à l'un des « deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens » formulés par Jacques Roubaud : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte<sup>201</sup>. » S'il s'agit d'un principe parfois respecté (le texte à contrainte ne parle pas forcément de la contrainte), il faut aussi considérer l'inverse de ce principe, à savoir qu'un texte qui parle d'une contrainte ne l'actualise pas forcément. Ce constat, qui paraît somme toute évident, devrait d'ailleurs remettre en question la pertinence de cette section dans un chapitre qui cherche à définir la contrainte : un discours sur la contrainte ne caractérise pas la contrainte. Une contrainte *instanciée* se distingue donc d'une contrainte *énoncée*; nous discuterons ici de la fonction indicielle de cette dernière.

Toute allusion à la contrainte fonctionne comme symbole de la contrainte et non comme indice, au sens peircien de signe affecté par l'objet. Toutefois, lorsque la désignation est explicite, elle se rapproche de l'indice par son caractère ostensif : elle indique qu'une contrainte est à l'œuvre, et il est du ressort du lecteur d'inférer, selon ce qui est annoncé, s'il y a, ou non, correspondance entre le discours et la configuration du texte. Nous avons parlé de l'énoncé paratextuel de *La Liseuse*; de telles indications intratextuelles sont moins courantes, et elles sont généralement énoncées par une instance fictive. Le narrateur d'*Écrire sur Tamara*, par exemple, déclare qu'une partie de ses interventions sont calculées.

Ce type de désignation intratextuelle, qui s'effectue par l'entremise d'une instance fictive, se distingue des énoncés qui parlent des contraintes sans indiquer une quelconque instanciation. La règle constitue alors un véritable *actant* diégétique, parfois de premier plan. Voici trois exemples. Dans la nouvelle intitulée « Le Lipogramme », tirée du recueil de Paul Fournel *Les Petites Filles respirent le même air que nous*, Maline a décidé de bannir la lettre O de son alphabet, car elle

---

<sup>200</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », (1957) 1970, p. 200.

<sup>201</sup> Jacques ROUBAUD, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 90.



« ne veut pas vivre toute la mort avec la bouche en cul de poule<sup>202</sup> ». Pierre Gould, personnage extraordinaire tiré des *Contes carnivores*<sup>203</sup> de Bernard Quiriny, a écrit *Histoire d'un dormeur*, lipogramme soustrayant l'ensemble des lettres de l'alphabet, sauf le Z... Dans *La Décomposition*<sup>204</sup>, le narrateur-meurtrier réduit *À la Recherche du temps perdu* en éliminant les personnages sur la base d'une contrainte grammaticale.

Ces manifestations de la contrainte sur le plan diégétique sont multiformes et ne correspondent pas à la contrainte actualisée, lorsqu'il y en a une<sup>205</sup>, dans les textes en question. Le texte de Fournel n'est pas un lipogramme en O, et aucun signe du texte ne nous indique que la nouvelle met en œuvre une quelconque contrainte. Pierre Gould est sans conteste un auteur fictif à contrainte, mais « Extraordinaire Pierre Gould » ne semble pas soumis à un réglage de type oulipien. La contrainte du roman d'Anne F. Garréta, rappelons-le, est intertextuelle : chaque phrase contient une citation, une référence ou une allusion. La règle a donc peu à voir avec la méthode utilisée par le meurtrier<sup>206</sup>. Ces trois exemples montrent bien qu'un discours sur la contrainte ne garantit pas l'action d'une contrainte. C'est d'ailleurs ce qui caractérise les textes *quevaliens*. Ceux-ci annoncent une contrainte différente de celle qui est actualisée, laquelle, en plus, ne l'est qu'imparfaitement à cause d'un clinamen. Le texte quevalien ferait varier le principe énoncé par Roubaud, qui deviendrait : « un texte écrit suivant une contrainte parle [d'une autre] contrainte<sup>207</sup> ». Il serait légitime de croire que cette « fausse » indication serait disposée dans l'objectif de confondre le lecteur. Mais

---

<sup>202</sup> Paul FOURNEL, *Les Petites Filles respirent le même air que nous*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (1978) 2002, p. 112.

<sup>203</sup> Bernard QUIRINY, « Extraordinaire Pierre Gould », *Contes carnivores*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 159-170.

<sup>204</sup> Anne F. GARRÉTA, *La Décomposition*, *op. cit.*

<sup>205</sup> Lorsqu'il n'y en a pas, le caractère métatextuel de ces textes demeure discutable.

<sup>206</sup> « Peu à voir » ne veut pas dire qu'il soit impossible d'établir des correspondances. L'utilisation du discours d'autrui pourrait être perçue comme un moyen pour le tueur de ne laisser aucune trace, de garder l'anonymat et ainsi accomplir le crime parfait.

<sup>207</sup> Jacques ROUBAUD, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 90.

pour le plaisir de l'anecdote, pour limiter les suppositions autour des intentions auctoriales, pour montrer qu'il y a, parfois, un décalage entre l'effet obtenu et l'objectif poursuivi, nous citerons ce que Marcel Bénabou nous a révélé : « Jean Queval était un personnage très attachant, mais assez distrait. Il lui arrivait donc parfois de se tromper dans l'identification des contraintes qu'il cherchait à utiliser. C'est ce qui a donné naissance au concept de "texte quevalien"<sup>208</sup>. »

Lorsque que l'allusion est implicite, ce que Magné nomme le métatextuel connotatif, l'interprétation du deuxième degré de l'énoncé n'est nullement garantie. Nous avons vu dans la section sur le signe peircien que le « cinq », dans *La Disparition*, peut désigner le E, à condition que tout un processus inférentiel (la considération de sa place dans l'ordre alphabétique, la transformation d'un signe numéral (5) en signe ordinal (5<sup>e</sup>), etc.) ait été mobilisé pour ce faire. Par ailleurs, toujours dans *La Disparition*, le narrateur décrit une pièce de l'appartement d'Anton Voyl dans laquelle se trouve un tapis aux motifs singuliers et mouvants : « parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal [...] un grand G vu dans un miroir [...] ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilia<sup>209</sup>. » Par l'entremise de différentes figures de style ces fragments font allusion au E et fonctionnent donc comme symboles du lipogramme (description du « dessin » de la lettre e, le G inversé qui peut ressembler à un e, les trois articulations du E, l'acception typographique du « bourdon »). Or, tous ces énoncés renvoient au premier chef à la diégèse; rien n'indique qu'ils ont une signification qui engage le plan textuel. Certes, les motifs figurés sont curieux, mais ils demeurent dans le tapis.

En outre, nous avons dit précédemment que le renvoi symbolique d'un signe à son objet fonctionnait par association d'idées; lorsqu'il manque au lecteur l'une de ces idées, l'interprétation métatextuelle du fragment est tout simplement

---

<sup>208</sup> Communication personnelle reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur.

<sup>209</sup> *La Disparition*, *op. cit.*, p. 19.

impossible. L'allusion au manque, à l'omission, échappera sans doute lecteur qui ignore le sens typographique du mot « bourdon ». De même, si le lecteur ignore que la sextine est une règle d'écriture figurée par une spirale, inventée par le troubadour Arnaut Daniel qui aurait eu l'idée de cette contrainte en voyant un escargot, il ne peut, en lisant cet extrait de *La Belle Hortense*, saisir les allusions et encore moins supposer que le texte est régi par cette contrainte ou supposer que le texte veut faire croire à son actualisation : « L'ordre initial, celui du Premier Prince (Arnaut Daniieldzoï), était rétabli au bout de six générations et tout demeurerait conforme à la figure emblématique des Poldèves qui est l'hélice, et satisfaisant pour leur animal sacré qui est l'escargot <sup>210</sup>[...] »

La connaissance de certains éléments est donc essentielle à l'interprétation métatextuelle de l'énoncé. Si, au premier chef, la connaissance de la règle actualisée par le texte permet l'identification de nombreuses allusions métatextuelles, elle n'est cependant pas un prérequis dans tous les cas. Il est nécessaire cependant, d'avoir formulé une hypothèse sur la contrainte à l'œuvre. Il faut avoir envisagé la chose pour supposer que le texte « parle » de manière détournée de cette chose. Quoi qu'il en soit, l'intelligibilité du phénomène métatextuel demande forcément la collaboration du lecteur.

Donc, de manière générale, le contenu des énoncés métatextuels connotatifs peut difficilement jouer le rôle d'embrayeur, être « psycho-pragmatique » et capter l'attention de l'interprète. Voilà sans doute ce qui distingue le métatextuel connotatif du dénotatif. Certes, les apparitions du /cinq/ sont trop nombreuses pour passer inaperçues aux yeux du lecteur. Or, ce n'est pas la métatextualité du dispositif qui est indicielle mais sa récurrence; la texture répétitive devient un cas curieux et fonctionne alors comme indice. Notre proposition recoupe celle de Wagner et de Magné selon laquelle un réseau métatextuel dense favorise son repérage; toutefois, si le lecteur formule des hypothèses sur le texte, elles pourraient ne jamais être en lien avec le lipogramme,

---

<sup>210</sup> Jacques ROUBAUD, *La Belle Hortense*, Paris, Seghers, coll. « Points », (1985) 1996, p. 45.

et ce, quelle que soit la quantité d'allusions. Un phénomène semblable se constate à la lecture du roman de Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*. Le signe /six/ fait allusion à la sextine; son abondance est curieuse et peut amener le lecteur à s'interroger sur les raisons de cette abondance. Dans les deux cas, l'idée énoncée n'est pas l'embrayeur à partir duquel le lecteur s'attarde à la texture de l'œuvre.

## 2.7 Conclusion

Dès l'introduction nous avons souligné la complexité de la contrainte et la difficulté que nous aurions à proposer une définition parfaitement discriminante. Nous l'envisageons comme un réglage d'écriture structurant, sémantique ou formel, parfois pragmatique, dont les retombées textuelles fonctionnent potentiellement comme des indices; du point de vue de la lecture, la contrainte apparaît comme un réglage textuel qui, sous certaines conditions, pourrait être noté et interprété comme la trace d'un procédé dont aurait usé l'auteur pour l'élaboration de son œuvre. Les retombées d'une contrainte fonctionnent ainsi comme l'indice peircien face à son objet : elles renvoient à la règle qu'elles dénotent parce qu'elles sont réellement affectées par celle-ci. En ce sens, les énoncés métatextuels ne sont pas des indices de la contrainte mais des symboles.

Nous avons vu qu'il existe des textures ostensives (visible, répétitive et agrammaticale), plus aptes que d'autres à attirer l'attention du lecteur. Mais il existe un décalage entre les signes susceptibles de provoquer un questionnement d'ordre textuel et ceux qui relèvent de la règle effectivement utilisée par l'auteur. Ce constat alimente notre propre hypothèse de travail : l'inscription d'une contrainte ne correspond pas forcément à sa lecture, laquelle présente un certain degré d'autonomie. De plus, chaque manifestation de la contrainte, qu'elle soit actualisée, figurée ou désignée explicitement, engage un processus inférentiel de la part du lecteur qui, s'il questionne les opérations du scripteur, ne produit certainement pas les mêmes opérations que ce dernier.

L'analyse du canada-dry nous a permis d'en dire un peu plus sur l'impression de contrainte, de faire ressortir une généricité lectorale qui se caractérise par une interaction entre des dispositions lectorales et des dispositifs textuels. Retenons de cette analyse que lire un texte, ce n'est pas seulement interpréter un signe, c'est aussi une pratique au cours de laquelle les hypothèses de travail sont souvent remises en question. La lecture demeure une pratique modulante et modulée par différents paramètres. L'un d'entre eux nous semble particulièrement significatif dans le cas des textes à contrainte et c'est celui du savoir du lecteur, lequel est alimenté, parfois, par des déclarations para- ou épitextuelles. Si le texte « transparent » demande une collaboration de la part du lecteur, nous verrons au prochain chapitre que le traitement des déclarations en exige tout autant.

Notre connaissance ne s'étend guère au-delà  
de notre expérience.

*Essai philosophique concernant l'entendement humain*, John LOCKE

### 3 Hors texte, plein de saluts

Le chapitre précédent a permis de montrer que dans une œuvre, la contrainte se manifeste à l'état de trace (indice) ou à hauteur de discours (symbole), celui-ci étant parfois littéral, parfois figuré. Hors texte, un certain nombre de dispositifs variés dénotent une contrainte; d'autres l'actualisent. Plusieurs critiques, dont Reggiani, Wagner et Peeters, ont abordé ces manifestations extratextuelles de la contrainte, mais ils l'ont fait essentiellement d'un point de vue auctorial, en les envisageant comme des « révélations », des « aveux ». Nous retrouvons chez ces critiques des typologies sur les lieux et les manières de révéler (révélation partielle ou brouillée; disséminer ou dissimuler les révélations, etc.) Certes, parmi ces dispositifs quelques-uns manifestent, en termes de stratégie discursive, une décision auctoriale, mais ce n'est pas toujours le cas. Il peut s'agir d'une décision d'éditeur, de la déclaration d'un autre lecteur (allographe<sup>211</sup>), que celui-ci soit critique ou non. L'auteur n'a donc pas le monopole des manifestations *ex situ* qui désignent, de manière littérale ou figurée, un procédé singulier ou une écriture à contrainte.

En revisitant ces manifestations hors texte selon notre perspective, à partir de la lecture, nous pensons aller au-delà du fait qu'elles remplissent une « fonction d'avertissement » (Wagner). Il est courant d'opposer le lecteur naïf à l'averti, ce dernier ayant été avisé des contraintes à l'œuvre par l'entremise de ces « modes de révélations ». Corréler le savoir aux indications permet de faire ressortir l'aspect pragmatique de ces signes ostensifs; toutefois, nous doutons de l'efficacité d'un modèle binaire pour représenter les lecteurs. Par exemple, celui qui sait que le roman de Jacques Bens, *Rouge grenade*, actualise des « éléments oulipiens », sans autre précision, est-il naïf ou averti ? Évidemment, certains lecteurs en

---

<sup>211</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », (1987) 2002.

savent plus que d'autres, mais comme nous allons le voir en cours de route, ce savoir présente de nombreuses variations. Si le degré de précision constitue un paramètre à considérer, le contenu de l'énoncé (est-il question de la génération du texte ou d'un marquage textuel que le lecteur aurait pu découvrir pendant la lecture?) et le moment où le lecteur est averti (avant, pendant ou après son parcours du texte) en sont aussi. De même, il faut, nous semble-t-il, tenir compte de la gnoséologie du lecteur, qui n'arrive jamais vierge devant un texte mais avec un lot de connaissances et de savoir-faire qui lui feront interpréter d'une certaine manière les énoncés sur les contraintes et envisager les œuvres qui les instancient. C'est dire en somme qu'un nuancier représenterait plus adéquatement les modulations du savoir des lecteurs qu'un tableau à double entrée.

Dans la première partie de ce chapitre nous mettrons en valeur la variété des manifestations extratextuelles de la contrainte, en les considérant comme des moyens dont dispose le lecteur pour se forger un savoir sur les contraintes en-dehors de la lecture du texte. Nous ferons ressortir les enjeux qui se posent du point de vue de leur lecture. La deuxième partie sera consacrée aux implications possibles du savoir selon ses degrés. Nous estimons qu'il existe vis-à-vis les contraintes d'une œuvre au moins trois situations *avant* la lecture : les ignorer, supposer une actualisation, les connaître. Au risque de nous répéter, insistons pour dire que l'existence d'une déclaration n'implique pas forcément un lecteur averti; l'information n'est pas la connaissance. Nous examinerons donc ces situations antélectorales pour nous consacrer exclusivement, au prochain chapitre, aux opérations mises en œuvre pendant la lecture.

### **3.1 Trois contextes interprétatifs**

Les manifestations extratextuelles de la contrainte ne sont pas désincarnées, abstraites; elles s'inscrivent dans différents contextes — bouche à

oreille, épitexte et paratexte<sup>212</sup> — qui suggèrent des activités spécifiques et hétérogènes. Par exemple, le bouche à oreille n'engage pas de lecture au sens strict, mais requiert une interprétation qui s'effectue à partir de signes propres à la communication orale (intonation, gestuelle, etc.) C'est en ce sens que nous pouvons interpréter les propos de Daniel Vaillancourt : « lire dans un texte le mot "patate" n'active pas le même stock d'images que dire ou entendre le mot "patate"<sup>213</sup> ». L'épitexte peut être analysé comme un texte lu; mais lorsqu'il est allographe, il rend aussi compte, parfois explicitement, d'une lecture effectuée par le signataire. Quant au paratexte, la proximité matérielle des indications concernant l'œuvre et ses réglages suppose un lien étroit entre la lecture de ces indications et celle du texte. Ces trois contextes interprétatifs partagent ainsi le fait d'être un espace où les contraintes se manifestent, mais chacun soulève des questions vis-à-vis de la lecture, du savoir et des contraintes qu'il s'agit maintenant pour nous d'examiner avec attention.

### 3.1.1 Le bouche à oreille

Le premier contexte interprétatif nous occupera plus brièvement que les deux autres, parce qu'il ne concerne probablement, et peut-être étonnamment, qu'un petit nombre de textes et de lecteurs. Pour plusieurs critiques, le bouche à oreille constitue un moyen de diffusion de la contrainte entre lecteurs. Or, un seul cas est toujours donné en exemple, celui de *La Disparition*. En fait, la multitude des réglages et des textes produits par l'Oulipo contraste significativement avec le discours social sur cette pratique, lequel se réduit principalement à une œuvre et un procédé. Le rôle emblématique du roman de Perec tendrait ainsi à occulter le caractère prolifique de l'écriture à contrainte. Il y a lieu de se demander pourquoi.

---

<sup>212</sup> Frank Wagner a réparti de cette manière les moyens dont dispose le lecteur pour être averti, sans toutefois développer son propos. Les énoncés métatextuels constituent le quatrième moyen proposé par Wagner, mais nous l'excluons de notre examen. Il s'agit d'une connaissance qui se construit en position de lecture, alors que nous voulons mettre l'accent sur la connaissance acquise en-dehors de la lecture du texte.

<sup>213</sup> Daniel VAILLANCOURT, « Littérature et théories de la cohérence », *RS/SI*, vol. 10, n<sup>os</sup> 1-2-3, 1990, p. 69, note 3.



La contrainte serait-elle frappée implicitement d'une consigne du silence, à l'image de celle qui frappe l'identité du coupable dans un roman policier, ce qui expliquerait pourquoi les lecteurs se gardent d'en trop parler ? Nous pouvons en douter. Il est vrai que certaines œuvres, comme *Tlooth*, traitent à leur manière les contraintes comme un *punch*, un point déterminant du texte (et non de l'intrigue, où se situe la culpabilité du personnage) et de la lecture. Parler de certaines contraintes aux éventuels lecteurs du roman de Mathews serait peut-être un sacrilège; dire que le narrateur est une femme reviendrait à moucharder. Lorsque les contraintes actualisées ont un impact sur les opérations mises en œuvre pendant le processus de lecture, qui dépasse leur faculté d'être perçues et identifiées, les lecteurs seraient moins enclins à en parler, de peur d'altérer l'expérience esthétique d'autrui<sup>214</sup>. Toutefois, une actualisation comme celle de *Tlooth* ne caractérise pas l'ensemble du genre; la contrainte ne fonctionne généralement pas comme une solution ou un dénouement diégétique. Par conséquent, il est plus difficile de croire que le discours social est peu prolix uniquement par respect pour une loi non écrite.

Voyons cela d'une autre manière. Les contraintes sont moins communiquées qu'il n'y paraît, simplement parce qu'elles se transmettent difficilement aux autres lecteurs. Le lipogramme de *La Disparition* résulte certainement d'un travail scriptural exigeant, il est perçu comme « une prouesse particulièrement remarquable » (Wagner), ce qui expliquerait une telle circulation, orale, de la contrainte. Cette circulation nous semble aussi favorisée par le fait que la contrainte est facile à formuler et à (se) représenter. Le lipogramme se décrit en peu de mots, le lecteur est en mesure de concevoir les difficultés sur lesquelles l'écrivain a pu buter lors de la rédaction, de même qu'il peut imaginer un texte d'où

---

<sup>214</sup> Lors d'une causerie devant public animée par Claudette Oriol-Boyer, Perec, traducteur de quelques œuvres de Mathews, parle des contraintes de *La Vie mode d'emploi*, de celles du *Naufrage du stade Odradec*, mais il demeure réticent vis-à-vis de la contrainte concernant le sexe du narrateur de *Tlooth*: « De plus, il y avait une contrainte grammaticale et syntaxique qui parcourait tout le livre et faisait que la plupart des phrases ne pouvaient se construire correctement. C'était une contrainte pour lui aussi, mais elle était parfois moins dure pour lui que pour moi. », Georges PEREC, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op cit.*, p. 59.

la lettre e est complètement absente. Actualiser une contrainte comme l'emploi du bicarré latin orthogonal d'ordre dix, qui forme le damier sur lequel ne peut se poser qu'une fois le cavalier, dont la trajectoire a déterminé l'ordre des chapitres de *La Vie mode d'emploi*, constitue aussi une prouesse. Mais il nous a fallu plus de trois lignes pour énoncer cette contrainte — imaginez de bouche à oreille — et en comparaison du lipogramme, le lecteur se figurera plus difficilement l'ampleur du travail d'écriture et ses répercussions sur le texte. Cela dit, nous ne prétendons pas que cette proposition résolve entièrement la question de la circulation orale des contraintes; il s'agit simplement d'une piste permettant de comprendre cette situation.

Intéressons-nous maintenant à une autre forme de bouche à oreille, qui implique cette fois les auteurs. Un jeudi par mois, des membres de l'Oulipo se réunissent pour offrir au public quelques résultats de leurs travaux. Ces prestations font office de déclarations autographes non écrites. Si nous nous fions à la typologie proposée par Gérard Genette dans *Seuils*, les prestations oulipiennes constitueraient une forme indirecte d'épitéxte public. Mais compte tenu du caractère éphémère de ces performances qui, en plus, n'appellent généralement pas de lecture mais une écoute de la part de l'auditeur, nous préférons parler de bouche à oreille et réserver la notion d'épitéxte pour les discours écrits. Les jeudis de l'Oulipo se déroulent à Paris; ils circonscrivent donc géographiquement un groupe d'auditeurs. Les déclarations sur les contraintes qui peuvent être faites dans ce contexte singulier, par un énonciateur qui fait figure d'autorité (l'auteur serait le mieux placé pour dire comment le texte a été écrit, selon quels processus, par quels procédés), requièrent une part d'intellection pendant la performance. La lecture des auteurs est elle-même une interprétation, et les commentaires supplémentaires qu'ils formulent parfois relèvent aussi de l'interprétation.

Ainsi, écouter quelqu'un parler de la sextine et le voir dessiner dans les airs une spirale n'active pas le même stock d'images, pour reprendre la formule de

Vaillancourt, que lire le mot « sextine » sur la dernière page de *La Liseuse*. L'auditeur ne s'appuie pas sur les mêmes types de signes que le lecteur pour comprendre et interpréter ce qui est énoncé, et ce, peu importe l'énonciateur. Débit, intonation, mimiques, gestes, etc., autant de signes non linguistiques qui entrent en ligne de compte dans la conception que l'auditeur se fait de la contrainte énoncée, et dans ce qu'il gardera en mémoire. Par ailleurs, la communication orale permet parfois l'échange entre l'énonciateur et les auditeurs. Faire répéter l'énonciateur, lui demander de préciser tel ou tel aspect, s'assurer de la justesse de l'interprétation, voilà quelques actions que peut accomplir un auditeur, contrairement au lecteur, ordinaire ou spécialiste, qui a devant lui un texte plutôt qu'un interlocuteur.

### **3.1.2 L'építex-te**

Abordons maintenant l'építex-te, qui regroupe le discours écrit sur une œuvre, lorsqu'il est externe à celle-ci. Comme nous le verrons en cours d'analyse, tenter de circonscrire nettement les építex-tes présente plusieurs difficultés. Nous proposons de les distinguer selon qu'ils sont produits par les auteurs (autographes) ou par des tiers (allographes), par souci de clarté mais aussi parce qu'ils engagent des réflexions différentes.

#### **3.1.2.1 L'építex-te autographe**

L'építex-te auctorial peut prendre diverses formes, privées s'il s'agit d'une correspondance, de journaux intimes, d'avant-textes non destinés à la publication, ou publiques, comme les entretiens consignés par écrit et les articles signés par l'auteur avant ou après la parution de l'œuvre. Certains d'entre eux sont consacrés spécifiquement à un texte et au processus d'écriture qui a mené à sa réalisation. C'est sur eux que nous allons porter notre attention. Genette remarque dans *Seuils* que les autocommentaires caractérisent surtout l'époque moderne. Les écrivains de l'époque romantique, dit-il, y sont particulièrement peu enclins, soucieux de faire croire à la spontanéité miraculeuse de leurs œuvres. Edgar Allan

Poe, en avril 1846, aurait initié la pratique. Il a publié dans *Graham's Magazine* un article intitulé « *The Philosophy of Composition* », dans lequel il relate sa méthode d'écriture, explique les thèmes privilégiés de son poème *The Raven* et les procédés qu'il a utilisés pour produire certains effets. « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition<sup>215</sup> ». Poe est tout à fait conscient de la nouveauté d'une telle démonstration, il en vient même à critiquer le modèle d'écriture inspirée privilégié par ses contemporains :

Bien souvent j'ai pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire qui pourrait raconter, pas à pas, la marche progressive qu'à suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement. [...] Beaucoup d'écrivains, particulièrement les poètes, aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile, ou d'intuition extatique [...] (p. 21)

Raymond Roussel, avec *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, a pris le relais. Revenons sur la première phrase de l'épitéxte roussélien, dont l'incipit rappelle la réflexion de Poe : « Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres ». Le poète américain souligne l'intérêt qu'il y aurait à lire des textes portant sur différentes méthodes scripturales; Roussel veut plutôt léguer son procédé en héritage pour qu'en usent d'autres auteurs. Voilà, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la principale fonction qu'il accorde à son épitéxte. Or, l'un des legs majeurs de Roussel aura été sa démarche explicative elle-même. La filiation chez certains auteurs est remarquable : elle se manifeste d'abord implicitement en ce qu'ils décrivent les méthodes d'écriture employées pour produire tel ou tel texte, et explicitement, par les titres qui proposent de multiples variations sur *Comment j'ai écrit certains de mes livres*<sup>216</sup>. Italo Calvino, dans le vingtième fascicule de la *Bibliothèque oulipienne*, publie « Comment j'ai

---

<sup>215</sup> Edgar Allan POE, *La Genèse d'un poème* (Ch. Baudelaire trad., 1865), Paris, éditions de l'Herne, coll. « Confidences », 1997, p. 23-24.

<sup>216</sup> *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* est un titre qui marque aussi sa filiation avec Roussel, mais l'œuvre de Bénabou est l'épitéxte — paradoxal — d'œuvres non écrites. Paris, Seuil, (1986) 2010. Par contre, *Clés pour Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, en est un. <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16265.html> Page consultée le 25 juillet 2013.

écrit un de mes livres<sup>217</sup> »; Michel Butor livre en 1972 un article intitulé « Comment se sont écrits certains de mes livres », lequel est publié dans le volume réunissant les actes du colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman<sup>218</sup>. D'autres communications de ce volume, comme celle de Claude Ollier, décrivent le processus d'écriture d'une œuvre, prouvant ainsi que ni l'usage de contraintes, ni la production d'épitéxtes les exposant ne sont réservés aux oulipiens.

La liste des auteurs ayant produit des épitéxtes pourrait être assez longue. Mentionnons l'essai de Queneau qui, trois ans après la parution de l'épitéxte de Roussel, écrit « Technique du roman »; en 1979, les « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » de Perec; le texte de Jean Lahougue qui, en annexe à *Écriverons et liserons en vingt lettres*, présente : « quinze règles cryptogrammatiques », « trois règles de contenus », « cinq règles numériques » et « quinze règles graphiques » ayant servi lors de l'écriture de son roman *Le Domaine d'Ana*<sup>219</sup>. Notons aussi la mouvance des épitéxtes qui escortent parfois, lors d'une réédition, le texte qu'ils commentent. Dans certains cas, l'élément devenu paratextuel est plus important que l'œuvre elle-même. *La Genèse d'un poème* est exemplaire à cet égard, puisque le titre du recueil met en évidence l'épitéxte plutôt que « Le Corbeau ».

---

<sup>217</sup> Italo CALVINO, « Comment j'ai écrit un de mes livres », *Bibliothèque oulipienne*, n° 20, vol. 2, Paris, Ramsay, 1983, p. 25-44.

<sup>218</sup> Michel BUTOR, « Comment se sont écrits certains de mes livres », dans Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, juillet 1971, Paris, coll. « 10-18 », 1972, t. II, p. 243-254.

<sup>219</sup> Raymond QUENEAU, « Technique du roman », 1938, dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Idées », 1965. Georges PEREC, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *l'Arc*, n° 76, 1979, p. 50-53. Jean-Marie LACLAVETINE et Jean LAHOUGUE, *Écriverons et liserons en vingt lettres*, Seysselle, éditions Champ Vallon, 1998. Il faut souligner le contexte un peu particulier de ce dernier ouvrage : en 1996, Laclavetine, alors porte-parole de Gallimard, annonce à Jean Lahougue que la maison d'édition ne publiera pas *Le Domaine d'Ana*, sous prétexte, paraît-il, d'un manque de structure. Lahougue et Laclavetine entreprennent une correspondance – vingt de ces lettres se retrouvent dans *Écriverons* – exposant leurs différences de point de vue sur l'écriture et l'usage de règles. En annexe, Lahougue présente les procédés mis en œuvre dans *Le Domaine d'Ana*, qui a finalement été publié, en 1998, par les éditions Champ Vallon.

Il existe aussi des épitextes qui ne développent pas un propos substantiel sur l'écriture et les procédés utilisés. Ils prennent plutôt la forme d'énoncés dont le contenu se rapporte à une œuvre et ses contraintes. Ces allusions sont insérées le plus souvent dans un ensemble plus vaste et hétérogène. Pensons à la mention, par Jacques Bens, de la présence d'« éléments oulipiens » dans trois de ses romans<sup>220</sup>, ou aux listes de contraintes disponibles sur le site internet de l'Oulipo qui, parfois, signalent l'œuvre ayant été soumise au procédé. En général, ces déclarations sont ultérieures à la publication de l'œuvre à contrainte et divulguées intentionnellement par l'auteur. Perec offre cependant une exception à ces deux règles : un cas de révélation antérieure (*Espèce d'espaces* décrit certains mécanismes de ce qui deviendra *La Vie mode d'emploi*) et un cas de déclaration autographe non intentionnelle (Bernard Magné et Hans Hartje ont publié le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*). En somme, la quantité des déclarations, allusions ou commentaires publiés sur différents supports extratextuels est impressionnante, ce qui, d'une part, fait de l'épitéxte une catégorie fort hétérogène, et ce qui, d'autre part, rend difficile l'identification exhaustive du discours épitéxte sur une œuvre précise.

Analysons maintenant les épitextes auctoriaux traitant des contraintes du point de vue de la lecture. Les autocommentaires sont présentés généralement sous la forme essayistique, le lyrisme en est en bonne partie exclu; la contrainte est donc désignée de manière littérale, sans détours ni figures. Il est rare aussi que l'épitéxte auctorial actualise les contraintes dont il est question. Ce discours non figuré ne facilite pas nécessairement le travail du lecteur. « J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier<sup>221</sup> », dit Perec, à propos d'une des contraintes de *La Vie mode d'emploi*. Qu'est-ce que la polygraphie du cavalier, ce « problème bien connu des amateurs d'échecs »? Le lecteur doit d'abord comprendre ce que cela signifie; le caractère littéral d'un énoncé sur la contrainte

---

<sup>220</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 411.

<sup>221</sup> Georges PEREC, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », op. cit., p. 51.

ne constitue pas un gage de sa compréhension. De plus, à la lecture de l'építex-te le lecteur établit sans doute des liens avec l'œuvre dont il est question; ce travail inférentiel du lecteur varie selon le propos, lequel est axé tantôt sur les réglages de l'écriture et les raisons personnelles qui ont présidé à l'élection de ces réglages, tantôt sur les points nodaux du texte affectés par les contraintes. Dans ce dernier cas, la connexion est plus explicite entre l'építex-te et le texte; par conséquent, le lecteur sera moins porté à envisager, à prévoir des faits de texture au-delà de ce qui est indiqué par l'auteur<sup>222</sup>. De même, certaines indications seront probablement interprétées comme étant plus pertinentes et plus utiles que d'autres, selon le mandat que se serait donné le lecteur, s'il y a lieu. Une information de ce type : « je prends [le 7] comme image numérique de moi-même » est intéressante pour le lecteur qui entreprend une étude de l'œuvre de Queneau dans une perspective autobiographique; elle l'est moins pour celui qui veut vérifier les contraintes, qui préférera sans doute savoir que le « nombre [des *Derniers Jours*] est 49 (= 7 x 7, ou plutôt 6 x 6 + 1)<sup>223</sup> ».

Selon les liens effectués par le lecteur, l'autocommentaire devient une bribe de paratexte. Mais l'építex-te forme un discours sur la contrainte qui se dissocie matériellement du texte qui l'actualise. Contrairement aux éléments paratextuels qui entretiennent un lien étroit avec le texte en question, les propos *in absentia* présentent une autonomie par rapport au texte. La lecture du texte et la lecture de l'énoncé de la contrainte sont ainsi partagées en deux activités en partie distinctes. L'écart temporel entre les deux lectures est non négligeable, car il fait intervenir entre autres la mémoire du lecteur. Je peux lire un építex-te des années avant ou après le texte et me souvenir vaguement de ce que j'ai lu; mais je peux, contrairement au bouche à oreille, tenter de le retrouver pour le lire de nouveau.

---

<sup>222</sup> Toutefois, pendant la lecture du texte, des dispositifs pourront encourager le lecteur à inférer de nouveaux liens avec les réglages scripturaux.

<sup>223</sup> Raymond QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 29 et 30.

De plus, les épitextes ont leur propre lectorat, qui peut être tout autre que celui de l'œuvre dont il est question. Par conséquent, la communauté de lecteurs est aussi partagée entre ceux ayant accès aux épitextes et ceux qui ne l'ont pas. Bien des lecteurs non pas lu « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* »; la revue *L'Arc* est spécialisée dans le domaine des études littéraires, elle rejoint probablement un public lui aussi spécialisé. Cependant, tous les épitextes de ce genre ne sont pas édités dans une revue savante : ceux de Roussel et Queneau, par exemple, sont des monographies, tandis que celui de Bénabou est disponible sur Internet. Ajoutons que l'accès devient problématique lorsque l'épître n'est plus publié; ce sont des considérations éditoriales qui sont ici susceptibles de diviser les lecteurs.

Rappelons qu'il s'agit d'un des reproches formulés par Benoît Peeters : tous les lecteurs ne sont pas outillés de la même manière face à un texte à contrainte, et la lecture de ceux qui y ont accès aurait plus de valeur. Toutefois, Peeters ne dit pas *en quoi* les propos développés dans les épitextes constituent des outils de lecture; nous pensons qu'une connaissance des contraintes peut orienter l'activité du lecteur et nous verrons de quelles manières dans le prochain chapitre. Par ailleurs, la critique de Peeters n'est tenable que si nous nous plaçons en surplomb de la lecture, et qui plus est, dans une perspective axiologique; le lecteur au courant de l'importance du chiffre 7 pour Queneau se sentira peut-être privilégié de détenir une telle information, mais celui qui ignore l'existence de l'épître ne peut, évidemment, se dire à la lecture des *Derniers Jours* qu'il lui manque un outil pour comprendre tel dispositif ou qu'il accomplit une mauvaise lecture.

### 3.1.2.2 L'épître allographe

L'auteur qui publie un épître exhibant la fabrique d'un texte contournerait, comme le suggère Genette, le tabou de compétence concernant l'interprétation auctoriale : rien ne dit que l'auteur interprète son œuvre mieux que quiconque, mais il serait le mieux placé pour dire de quelle manière elle a été écrite, pour



décrire le processus génétique. Qu'en est-il lorsque des lecteurs, critiques ou amateurs, publient des épitextes faisant valoir la structure d'un texte et ses configurations, proposent des hypothèses quant aux procédés ayant servi à l'élaboration d'une œuvre ? Voilà comment nous allons aborder les épitextes allographes, comme des textes témoignant d'une lecture.

Nous allons observer trois exemples. Le premier s'intitule « Cinquième figure pour *La Vie mode d'emploi*<sup>224</sup> » et il est signé par Bernard Magné. Le travail de Magné découle d'une allusion épitextuelle autographe, celle de Perec dans *Espèces d'espaces*. L'auteur oulipien déclare utiliser trois contraintes pour *La Vie mode d'emploi* (le roman qu'à l'époque il est en train d'écrire), dont la pseudo-quenine\* d'ordre 10. Perec n'en dit pas plus, ni dans *Espèces d'espaces*, ni ailleurs. Bernard Magné souhaite éclaircir ce « point obscur » dans le travail d'écriture; en d'autres termes, il veut vérifier si Perec a usé de cette contrainte et si oui, comment il l'a fait. Il prend appui sur des « indications que [lui] a données Perec », ainsi que sur des manuscrits pour exécuter son projet. Après avoir expliqué en quoi consiste une pseudo-quenine, il cerne la *fonction* de la contrainte : « dans la construction de *La Vie mode d'emploi*, quels sont les dix éléments que cette pseudo-quenine soumet à une permutation réglée ? » (p. 175) Il constate que la contrainte réalise la permutation des éléments du bi-carré latin\*, un autre système permettant de nouvelles permutations.

Il faudrait en dire beaucoup plus pour bien comprendre les tenants et aboutissants de la pseudo-quenine et du bi-carré latin, mais là n'est pas notre propos. Examinons plutôt les conjectures de Magné. Le critique ne met pas au jour la pseudo-quenine d'ordre 10, il propose une hypothèse sur la manière dont Perec a pu la mettre en œuvre, sur le rôle qu'elle a joué dans l'écriture du roman. *La Vie mode d'emploi* et, *a fortiori*, sa lecture ont minimalement influencé la démarche du

---

<sup>224</sup> Bernard MAGNÉ, « Cinquième figure pour *La Vie mode d'emploi* », *Cahiers Georges Perec*, 1, 1985, p. 173-177.

critique<sup>225</sup>. « Cinquième figure » est donc moins le résultat d'une lecture que celui d'un travail de génétique textuelle, basé sur des confidences auctoriales, des épitextes et des avant-textes. Le critique apparaît donc comme un avatar de Perec, ce que le titre de l'article, qui a toutes les apparences d'une suite à l'építex-te auctorial « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », indique aussi clairement.

Un autre article de Bernard Magné servira de deuxième exemple d'építex-te allographe. Nous avons parlé au chapitre précédent de la surdétermination, qui a lieu lorsqu'un lecteur note certaines répétitions et tente de trouver la structure ou le sens qui les détermine. « L'autobiotexte perecquien<sup>226</sup> » illustre en quelque sorte cette opération lectorale. Magné définit d'abord l'« autobiographème » comme un trait textuel récurrent, en relation avec un ou plusieurs énoncés autobiographiques attestés. Les nombres 11 et 43, le couple 37/73, les thèmes du manque et de la cassure, l'instabilité onomastique, voilà quelques exemples d'autobiographèmes, qui renvoient indirectement à certains éléments de la vie de Perec, comme sa judéité, sa date de naissance ou les circonstances tragiques de la mort de sa mère. L'autobiotexte est donc l'entrelacs des autobiographèmes qui parsèment l'ensemble de l'œuvre de Perec. Dans un autre article, le critique envisage aussi les contraintes privilégiées par l'ouli-pien comme des autobiographèmes :

Par une impressionnante succession d'avatars, la disparition des parents se mue en lipogramme (disparition d'E, disparition d'eux), la cassure originelle (je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance) en anagrammes (bris de mots), le souvenir fantasmatique de l'écriture hébraïque (qui se lit et s'écrit de droite à gauche) en palindromes<sup>227</sup>.

Magné propose une interprétation référentielle, extratextuelle, des procédés d'écriture et de certaines textures, une interprétation qui implique une connaissance, que ne détiennent pas tous les lecteurs, d'éléments de la vie de

---

<sup>225</sup> Nous tirons cette conclusion du fait qu'il ne cite pas *La Vie mode d'emploi*.

<sup>226</sup> Bernard MAGNÉ, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, juin 1997, p. 5-42.

<sup>227</sup> Bernard MAGNÉ, « Les Cahiers des charges de Georges Perec », *op. cit.*, p. 73.

Georges Perec. Cette inférence est donc permise par le savoir, en plus d'être appuyée par une démarche avouée de marquage autobiographique, d'« encryptage » : « l'inscription complètement cryptée, et qui serait la notation d'éléments de souvenirs dans une fiction comme *La Vie mode d'emploi* mais à usage pratiquement interne. Je veux dire qu'il n'y a que moi et quelques personnes qui peuvent y être sensibles<sup>228</sup>. » Magné est certainement l'une de ces personnes qui ont été sensibles, et sa lecture est tout à fait convaincante. Cela ne garantit pas pour autant que les indices qu'il identifie soient ceux « marqués » intentionnellement par Perec, surtout en ce qui concerne les procédés d'écriture. Par ailleurs, la proposition du critique semble limiter, pour certains signes, les possibilités interprétatives : 11 et 43 seraient, à chaque occurrence et sans égard au contexte textuel, des autobiographèmes. Comme le remarque assez justement Christelle Reggiani, « le texte privé fait jouer la référence — aux éléments vécus désignés par des indices allusifs — contre la signification, les allusions privées bloquant l'interprétation en la faisant buter sur des allusions référentielles<sup>229</sup>. » Cela dit, le blocage pourrait concerner essentiellement certaines lectures critiques, qui prennent appui sur les propos de Bernard Magné, dont le discours, sans conteste, fait autorité. Pour le lecteur éloigné des confidences perecquiennes et des épitextes de Magné, les motifs récurrents constituent des cas curieux notables, plus ou moins saillants selon le cas, mais ces signes n'indiquent pas forcément un passé auctorial et ne l'indiqueront peut-être jamais, d'ailleurs<sup>230</sup>.

Ces deux articles relèvent du régime sérieux, par opposition au régime ludique, beaucoup moins courant, mais qui caractérise un autre épitexte que nous convoquerons un peu plus loin dans ce chapitre, *L'Afrique des impressions*<sup>231</sup> de

---

<sup>228</sup> Georges PEREC, « Notes sur ce que je cherche », *Penser/classer*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1985, p. 11.

<sup>229</sup> Christelle REGGIANI, « Secrets oulipiens (questions de pragmatique) », *Écrire l'énigme*, Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), Paris, PUPS, 2007, p. 324.

<sup>230</sup> Voilà sans doute un bel exemple de la dichotomie entre lecteurs telle que l'a cernée Benoît Peeters. Mais nous ne voyons pas quel argument, outre celui d'autorité, nous permettrait d'alléguer que les interprétations non autobiographiques de ces dispositifs textuels ne sont pas valables.

<sup>231</sup> Jean FERRY, *L'Afrique des impressions*, *op. cit.*

Jean Ferry. En 1967, Ferry publie ce *Petit Guide pratique* qui nous fait découvrir thématiquement (géographie, population, coutumes, chronologie des événements d'*Impressions d'Afrique*) le roman de Raymond Roussel. Ferry dit vouloir faciliter l'accès aux *Impressions d'Afrique*, en faisant de l'empire imaginaire Ponkulélé-Drelchkaff une contrée réelle qu'un lecteur-touriste pourrait avoir envie de visiter. Le ludisme, et parfois l'absurde, est à son comble dans cet exemple de trompe-l'œil littéraire.

Cette œuvre est à la fois l'építex-te d'*Impressions d'Afrique* et le prolongement de l'építex-te autographe *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, puisque Ferry propose quelques associations lexicales homophoniques telles que : tuile (mauvais coup du sort) à perte (d'argent); tuile (recouvrement de toit) à Perth (la ville), qui auraient, par hypothèse, servi à l'échafaudage du roman. Donc, à la différence de ce qui se produit pour la « Cinquième figure », Ferry a dû utiliser le roman de Roussel pour constituer ses associations, mais il s'appuie aussi, comme Magné, sur diverses indications extratextuelles. Aucun építex-te cité n'est donc issu de la seule lecture de l'œuvre<sup>232</sup>.

Remarquons que le procédé d'écriture et les caractéristiques textuelles qui en témoignent n'occupent qu'une section de *L'Afrique des Impressions*, alors que l'ensemble des articles de Magné y est consacré. Ainsi, les contraintes que les critiques mettent au jour sont parfois mentionnées de manière allusive, plutôt que commentées substantiellement. Dans *Perec ou le dialogue des genres*, Michel Sirvent signale, dans une note de bas de page, une caractéristique textuelle du chapitre LI de *La Vie mode d'emploi* : « L'autre contrainte [la première étant définie par Perec dans un article] est l'inscription en acrostiche "sénestro-descendant" du mot "âme", chacune des trois lettres se répartissant de façon répétitive et

---

<sup>232</sup> Ce qui ne veut pas dire qu'il n'en existe pas par ailleurs. Nous nous permettons de donner l'exemple de notre mémoire de maîtrise, *La Décomposition, de l'intertexte et des restes proustiens*, où nous proposons une hypothèse sur le système des fragments intertextuels du roman d'Anne F. Garréta, émise à partir de notre parcours du texte.

monogrammique respectivement dans les trois strophes<sup>233</sup>. » Les exemples de Ferry et Sirvent suggèrent que la contrainte constitue un aspect *parmi d'autres* de l'œuvre qu'ils commentent. Quant aux déclarations de lecteurs publiées sur Internet, elles ne jouissent pas forcément d'une caution institutionnelle, mais ces propositions d'amateurs peuvent aussi être jugées selon leurs éventuels mérites propres, c'est-à-dire, confrontées par le lecteur au texte dont il est question. Il reste que les allusions, qu'elles soient le fruit de lecteurs amateurs ou professionnels, peuvent étonner le lecteur qui, en plein cœur d'une lecture portant peut-être sur tout autre chose que les œuvres à contrainte, en apprend, à l'improviste, un peu plus sur celles-ci.

En somme, rares sont les épitextes allographes qui se présentent explicitement comme des résultats de lecture<sup>234</sup>. Très peu de critiques s'attardent à la lecture du texte qu'ils décrivent ou commentent et très peu tiennent compte, dans leur manière de décrire les procédés, des stratégies lectorales employées pour parvenir aux résultats qu'ils obtiennent. En guise de conclusion de cette section, soulignons que tous les épitextes dont nous avons parlé sont des métatextes, au sens genettien du terme : « Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation [...] de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle [...] C'est, par excellence, la relation

---

<sup>233</sup> Michel SIRVENT, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 202. Le critique aurait été influencé par la déclaration de Perec à propos du chapitre LI de *La Vie mode d'emploi* : « Oui, c'est un chapitre où apparaissent deux contraintes supplémentaires qui ne sont pas dans le reste du livre et dont je ne dirai rien », « Ce qui stimule ma racontouze... », entretien avec Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*, p. 166.

<sup>234</sup> À notre connaissance, seul Béranger Boulay, dans son article « Cherchez la fiction : réponse au Post Scriptum de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta », assume sans ambages sa position de lecteur. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur cet épitexte au prochain chapitre, lorsque nous parlerons de la lecture de *Poèmes de métro*. L'article a initialement paru dans la revue *Lalies* n° 28, actes de la session CLELIA 2007, Paris, Éditions Rue d'Ulm — Presses de l'École Normale Supérieure, 2008, p. 271-285.

Il est aussi disponible sur [http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez\\_la\\_fiction](http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction) page consultée le 15 janvier 2011.

*critique*<sup>235</sup> » Qu'un lecteur ou un auteur mentionne un procédé à l'œuvre, même si ce n'est que de manière allusive, constitue une forme de commentaire.

### 3.1.3 Le paratexte

Portons maintenant notre attention sur le troisième contexte interprétatif qui donne parfois au lecteur les moyens d'acquérir un savoir sur les contraintes, le paratexte. Celui-ci est composé d'une multitude de signes hétérogènes : des prières d'insérer, des choix éditoriaux (images, indication générique), des appareils critiques forment cette zone frontière, située en bordure du texte, dont l'étendue est fort variable. Certains éléments accompagnent pratiquement toujours le texte, comme le titre ou le nom de l'auteur, alors que d'autres sont plus insolites dans un contexte littéraire, comme l'index ou la note de bas de page. Orienter la lecture en mettant en place les premières balises (génériques, diégétiques, historiques, etc.), l'aiguillage, voilà l'une des fonctions qui est généralement dévolue au paratexte. La plupart des signes paratextuels s'adressent donc au premier chef au lecteur du texte<sup>236</sup>; voilà peut-être un truisme, mais compte tenu de ce que nous avons dit du lectorat des épitextes, il vaut la peine de le souligner.

Le paratexte est un terreau fertile pour différentes manifestations des contraintes : elles peuvent y être mentionnées de manière allusive, décrites substantiellement, désignées de façon littérale ou figurée<sup>237</sup>; elles sont aussi, quoique plus rarement, actualisées<sup>238</sup>. À peu près toutes les composantes du paratexte sont susceptibles de signaler les contraintes. Il serait ainsi fastidieux de décrire une à une chaque composante, d'autant plus que le paratexte est une instance instable, qu'une réédition peut venir modifier. Certains indices

---

<sup>235</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 10. Il est notable d'ailleurs que Genette, ni dans cet ouvrage, ni dans *Seuils*, ne fasse ressortir ce chevauchement entre ses deux catégories.

<sup>236</sup> Le numéro ISBN constitue une exception, puisqu'il sert moins à la lecture qu'au catalogage de l'œuvre.

<sup>237</sup> Sur l'image de couverture d'une des éditions de *La Disparition* prenait place un énorme e.

<sup>238</sup> La présentation de *La Disparition* par exemple, signée B. Pingault et située sur la quatrième de couverture de l'édition de 1999, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », instancie un lipogramme en E. L'exemple est peu banal puisque le texte est d'une longueur substantielle et allographe; le titre du roman de Perec est aussi un élément paratextuel qui actualise le lipogramme en E.

disparaissent, d'autres viennent les remplacer, témoignant ainsi de son aspect changeant, comme de la pluralité des lectures possibles.

Observons quelques exemples. La contrainte peut être énoncée de manière littérale : « Il n'existe aucune répétition, tous les noms, les verbes, les adverbes ainsi que les adjectifs ne sont utilisés qu'une seule et unique fois<sup>239</sup> » ou figurée. Le titre du roman dont nous venons de citer un extrait de la quatrième de couverture, *Je ne le répèterai pas*, est un exemple d'énonciation figurée. Le pronom « le » peut renvoyer aux éléments linguistiques (verbes, adverbes et substantifs) que le scripteur affirme n'avoir utilisés qu'une seule fois. Le lecteur n'ayant pas lu la quatrième de couverture et qui ignore la contrainte notera difficilement l'allusion du titre au procédé d'écriture. Connaître la contrainte, c'est connaître ce *quelque chose*, ce qui permet d'attribuer, par déduction, un sens métatextuel à l'intitulé. Donc, tous les lecteurs d'un même paratexte n'interpréteront pas les signes de la même manière : des indices, parfois, n'apparaissent tels que si la contrainte est connue. Toutefois, le sens métatextuel n'est pas le seul envisageable; la lecture du titre permet aussi d'anticiper quelques éléments de la diégèse. Dans ce cas, différentes interprétations sont possibles : un personnage détient une information qu'il envisage de garder secrète; peut-être s'agit-il d'une action, d'un geste qu'il affirme, promet, voire menace de ne plus répéter. Plus encore, à la lecture du texte, d'autres sens viendront s'ajouter à celui-ci. Nous apprendrons par exemple que *Je ne le répèterai pas* est le titre d'une œuvre écrite par le personnage principal; l'intitulé du roman de Levesque se charge ainsi d'une signification supplémentaire, notamment autoréférentielle. La lecture du paratexte se voit donc, elle aussi, orientée par celle du texte.

Il en va de même pour *La Disparition*. L'intitulé enjoint le lecteur à supposer que cet événement, probablement malheureux, sera au cœur du récit, mais l'objet de la disparition reste obscur pour celui qui ignore la règle. Le lecteur connaissant le lipogramme en E sait ce qui, linguistiquement, a disparu; pour lui, le titre peut

---

<sup>239</sup> G. LEVESQUE, *Je ne le répèterai pas*, Québec, Zus publication, 2007, quatrième de couverture.

renvoyer de manière symbolique à la règle d'écriture. Là aussi, lorsque le lecteur aura parcouru le texte, le titre prendra un autre sens; il se rapportera à la disparition du personnage Anton Voyl. Selon Genette, l'une des principales fonctions du titre est de décrire le texte par l'une de ses caractéristiques; le titre serait *thématique* lorsqu'il porte sur le contenu du texte, et *rhématique* lorsqu'il désigne l'œuvre par un trait formel, générique ou autoréférentiel (qui manifestement vise le texte lui-même<sup>240</sup>). Les deux exemples que nous venons de mentionner montrent bien que cette distinction est toute théorique et ne tient pas compte de la pluralité des interprétations possibles pour un même intitulé.

Le paratexte instaure un contexte interprétatif qui se distingue du bouche à oreille et de l'épître en raison de sa proximité avec le texte : il affirme l'existence d'un lien entre les contraintes qui y sont énoncées ou indiquées et le texte qui les actualise. Ce faisant, il tisse un lien étroit dans le temps de la lecture, permettant au lecteur de connaître, au moment où s'effectue la lecture du livre, les contraintes à l'œuvre.

Toutefois, exposer les contraintes par l'entremise du paratexte découle d'une stratégie auctoriale ou éditoriale qui présuppose, bien souvent, une lecture linéaire du livre. Les indications qui se trouvent dans une préface par exemple, prévoient que le lecteur prendra connaissance de leur contenu avant d'aborder le texte, alors que les postfaces ou les postscriptums suggèrent une lecture *a posteriori*. Évidemment, cet ordre ne sera pas nécessairement celui du lecteur, lequel peut parcourir l'ensemble du paratexte avant, pendant ou après sa lecture du texte. Certains auteurs, oulipiens ou non, sont sensibles au fait qu'il s'agit essentiellement d'un ordre suggéré qui ne sera pas assurément suivi, notamment Walter Scott, qui l'exprime clairement dans son bien nommé postscriptum « *A Postscript Which Should Have Been a Preface* <sup>241</sup> ». Le lecteur est parfois

---

<sup>240</sup> Gérard GENETTE, *Seuils, op. cit.*, p. 93.

<sup>241</sup> « [...] most novel readers, as my own conscience reminds me, are apt to be guilty of the sin of omission respecting that same matter of prefaces; secondly, that it is a general custom with that



conscient de cet ordre de lecture suggéré et du fait qu'il le respecte ou non. Les éléments concernant la contrainte pourront sembler stratégiquement mis en place, ce qui peut mener le lecteur à réfléchir sur sa propre pratique.

Examinons l'énoncé des contraintes du roman *La Liseuse*, de l'oulipien Paul Fournel.

Ce texte épouse la forme d'une sextine, forme poétique inventée par le troubadour Arnaut Daniel. Il en respecte le nombre de strophes et la rotation des mots à la rime. Les mots *lue*, *crème*, *éditeur*, *faute*, *moi* et *soir* tournent en fin de vers selon l'hélice classique de la sextine.

Les vers sont mesurés. Comme ils servent à conter le destin d'un homme mortel, cette mesure subit une attrition (boule de neige fondante) : la première strophe est composée de vers de 7500 signes et blancs, la deuxième de 6500 signes et blancs, et ainsi de suite jusqu'à la sixième qui comporte des vers de 2500 signes et blancs. L'ensemble constituant un poème de 180 000 signes et blancs<sup>242</sup>.

Le caractère littéral, précis et détaillé de ces indications mérite d'être souligné : les points nodaux du texte affectés par les contraintes sont clairement identifiés, le propos est axé beaucoup plus sur la texture que sur le contenu du roman. Les marques personnelles, subjectives, brillent par leur absence; seule la voix du scripteur se fait entendre. Deux segments se démarquent : la référence à Arnaut Daniel, ainsi que la justification quant à l'emploi de la boule de neige, perçue comme une conséquence du propos. Par l'indication historique le scripteur s'assure de remettre à Daniel ce qui lui revient; l'usage de la sextine peut ainsi suggérer une forme d'hommage<sup>243</sup>. Les raisons qui ont déterminé l'élection des six mots demeurent quant à elles inconnues. En ce qui concerne la contrainte de la boule de neige, l'explication repose sur une métaphore. Le texte, par le fait qu'il diminue peu à peu, représenterait de manière presque iconique l'homme

---

class of students, to begin with the last chapter of a work », Walter SCOTT, *The Waverley Novels*, Boston, Dana Estes & Company, 1892, p. 363.

<sup>242</sup> Paul FOURNEL, *La liseuse*, *op. cit.*, (p. 219, feuillet non paginé).

<sup>243</sup> Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser plus en profondeur ce type d'intertextualité, soit l'utilisation d'un même procédé d'écriture par différents auteurs et la filiation qu'ils seraient susceptibles de former.

vieillissant, fatalement destiné à mourir. Le scripteur semble ici vouloir donner un sens à cette contrainte, en associant une forme à un contenu diégétique.

Cette indication semble avoir été stratégiquement mise en place pour être lue aussitôt le texte du roman achevé, ce que le lecteur peut d'ailleurs inférer. Ce dernier pourrait penser que le scripteur remet en question sa sagacité, au moment où il termine son activité : lecteur, tu ne l'as probablement pas remarqué, mais il y a aussi cela dans mon texte. L'énoncé rend donc ostensive cette dimension de l'œuvre. Au lecteur qui avait supposé l'action d'une contrainte sur la base, par exemple, de l'appartenance de Fournel à l'Oulipo, l'énoncé vient confirmer cette hypothèse et procurer un savoir postlectural précis sur les contraintes actualisées. Le dispositif est un incitatif à la métalecture : le lecteur peut réfléchir sur la lecture qui a eu lieu (peut-être a-t-il remarqué quelques cas curieux), penser qu'il a plutôt été attiré sur d'autres éléments du roman de Fournel, entreprendre une relecture, de type vérificatoire ou non.

Imaginons que cet énoncé ait été situé au début du livre. Il aurait alors pu être interprété comme une prévision concernant la sagacité du lecteur, laissant ainsi supposer que le lecteur ne remarquera pas cette dimension du texte. L'énoncé aurait alors provoqué un immanquable effet perlocutoire, affectant la lecture en l'alertant ainsi. Cela dit, cet effet sera aussi présent si le lecteur prend connaissance de l'énoncé de *La Liseuse* là où il se situe, après le texte, mais *avant* d'entreprendre la lecture du roman. Le lecteur pourrait alors imaginer celui qu'il aurait dû être (aurait-il remarqué quelque chose ?), se dire que l'indication a été stratégiquement mise en place pour être lue en dernier et avoir l'impression d'aller à l'encontre de cette stratégie. Il peut aussi réfléchir à la lecture à venir, décider d'aller voir immédiatement comment les mots tournent comme l'hélice et si les vers rapetissent. C'est dire à quel point l'ordre dans lequel se fait la lecture du paratexte a des retombées significatives; la position de certaines composantes

semble chargée d'intentions, et il y a lieu de croire qu'elle est aussi lourde d'effets involontaires<sup>244</sup>.

La configuration du paratexte de *La Liseuse*, comme celle de tout paratexte, influence l'acte de lecture. Certains dispositifs, absents du roman de Fournel, s'adressent directement au lecteur, comme les avis ou les modes d'emploi. L'avis sert généralement à l'auteur pour déclarer ses intentions, pour souligner le caractère fictif ou biographique de l'œuvre (comme l'avis des *Essais* de Montaigne), pour avertir du caractère peut-être choquant du propos développé dans le texte. Ces notices suggèrent parfois différents parcours du texte. Rappelons le papillon inséré dans quelques exemplaires de la première édition d'*Impressions d'Afrique* : « Les lecteurs qui ne sont pas initiés à l'art de Raymond Roussel auront avantage à lire ce livre d'abord de la page 212 à la page 455, ensuite de la page 1 à la page 211 ». Ce genre d'indications proposant un ordre de lecture non linéaire et donc, non conventionnel, caractérise surtout les modes d'emploi.

Les textes liminaires intitulés « mode d'emploi » sont plutôt inusités dans le domaine littéraire<sup>245</sup>; ils sont populaires dans les années 1960 (*Cent mille milliards de poèmes*, Queneau, 1961; *Marelle*, Cortázar, 1963;  $\epsilon$ , Roubaud, 1967)<sup>246</sup> et cette popularité coïncide avec l'essor de l'hypertexte. L'hypertexte tel que conçu et nommé par Theodor Nelson au tout début des années 1960 est un système informatique contenant des nœuds liés entre eux par des hyperliens permettant de passer automatiquement d'un nœud à un autre. Le terme s'emploie maintenant pour les textes sur support papier, comme ceux que nous venons de citer, qui

---

<sup>244</sup> Voilà pourquoi nous sommes en désaccord avec Marc Lapprand lorsqu'il affirme que « ces variantes [les explications suivent ou précèdent le texte] n'affectent que la présentation et non le mode de lecture », *Poétique de l'Oulipo, op. cit.*, p. 50.

<sup>245</sup> Gérard Genette, dans *Seuils*, n'en fait pas mention, sinon par l'intermédiaire de la formule de Novalis : « La préface, c'est le mode d'emploi du livre ».

<sup>246</sup> Les modes d'emploi de Queneau et Roubaud sont devenus des épitextes. Ils se suivent de près dans la section Synthoulipismes périmathématiques de *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 243-245 et 255-257. Mentionnons aussi le cas du *Dictionnaire Khazar*, de Milorad Pavic, publié chez Belfond en 1988. Les deux exemplaires, « masculin » et « féminin », incluent un mode d'emploi dans la section réservée aux « Remarques liminaires ».

comportent des bifurcations et permettent au lecteur de choisir parmi différentes options.

Il n'est généralement pas nécessaire de spécifier la façon d'accomplir la lecture, laquelle se fait de manière unidirectionnelle. De plus, d'autres composantes du paratexte, classiques ou originales, permettent de déterminer des parcours de lecture moins singuliers : table des matières, index, « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » (*La Vie mode d'emploi*), par exemple. La présence supplémentaire d'un mode d'emploi sous-entend donc que l'œuvre bouleverse les structures qui permettent une lecture conventionnelle *et* que le lecteur doit en être informé pour profiter des potentialités du livre. Contrairement aux autres éléments du paratexte auxquels le lecteur pourrait se fier pour accomplir une lecture qui déroge du parcours classique, les modes d'emploi décrivent la structure nouvelle et quelques orientations de la lecture. Le propos peut être perçu comme un ensemble de directives à suivre, une liste d'instructions. Toutefois, cette perspective, en plus d'éluider la dimension esthétique de ces textes, ramène la figure surplombante de l'auteur qui, en tant que fabricant, saurait mieux que quiconque comment user de son produit. Voilà pourquoi dans le domaine littéraire l'expression « mode d'emploi » a quelque chose de provoquant : elle met en avant-plan la figure de l'auteur dictant au lecteur ce qu'il doit faire. Cela dit, il faut lire les différents modes d'emploi que nous avons donnés en exemple pour réaliser que les auteurs proposent des options de lecture, laissent une certaine latitude au lecteur<sup>247</sup>. Ce type de notice est donc un moyen dont dispose l'auteur pour souligner la singularité de son œuvre, qui rompt parfois radicalement avec l'objet livre et son usage si évident qu'il rendrait

---

<sup>247</sup> Il est usuel de considérer que les auteurs ont *prévu* les parcours de lecture. Nous nous éloignons de cette perspective pour deux raisons. D'abord, ceci nous ramène à l'idée d'un auteur-devin que nous avons contestée au premier chapitre. Ensuite, certaines œuvres, en l'occurrence *Cent mille milliards de poèmes*, proposent des parcours que l'auteur n'a pas pu prévoir. Nous ne pouvons que sourcilier lorsque Lapprand affirme dans sa *Poétique de l'Oulipo* que « le résultat sera toujours l'un des sonnets virtuels prévus par Queneau », *op. cit.*, p. 64.

saugrenue toute explication le concernant. Voilà sans doute pourquoi hypertexte et mode d'emploi vont souvent de pair.

Le contenu du mode d'emploi ne renvoie pas forcément de manière explicite à des contraintes. Queneau développe le sujet, « il m'a fallu obéir aux règles suivantes », et conclut en calculant le temps que prendrait la lecture de tous les poèmes : « En comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, [...] en lisant toute la journée 365 jours par an [le lecteur en a] pour : 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails ». Cortázar, dans *Marelle*, s'attarde à la lecture et décrit la légende utilisée pour baliser le parcours tabulaire. Roubaud, dans  $\varepsilon$ , propose quant à lui quatre trajectoires de lecture, tout en expliquant les nombreux signes textuels, comme les séquences du jeu de go, qui permettent au lecteur de se retrouver. Certains modes d'emploi constituent donc de véritables outils, comme celui de  $\varepsilon$ , puisqu'il s'avère difficile de comprendre l'utilité voire la signification des séquences par la seule consultation des poèmes, à la différence de ce qui se produit avec l'œuvre de Queneau, dont le lecteur peut combiner les languettes et lire les sonnets sans passer par le mode d'emploi. En somme, le mode d'emploi rend explicite un réglage textuel, sans qu'il soit forcément question du réglage d'écriture. Le dispositif apparaît alors comme un carrefour, où le lecteur réalise que plusieurs options s'offrent à lui, ce qui suppose qu'il doive faire un choix, lequel n'est pas définitif pour autant.

### 3.1.3.1 Le paratexte d'*Écrire sur Tamara*

Nous venons d'examiner d'un point de vue lectoral quelques composantes paratextuelles relatives aux contraintes; mais pour bien prendre la mesure de ce contexte interprétatif, il nous semble aussi pertinent de considérer les rapports qui peuvent être établis entre les composantes du paratexte avant d'entreprendre la lecture d'un texte. C'est à partir de ce présupposé — le lecteur adopte un tel réglage de lecture — que nous pouvons affirmer, comme bien des critiques, que la

fonction « cardinale » (Genette) du paratexte consiste à orienter la lecture du texte, en lui fournissant un horizon d'attente. Cette fonction n'est pas la seule; je peux par exemple consulter la table des matières en cours de route pour retrouver la page d'un chapitre que j'aimerais relire. Du point de vue de l'activité lectorale, les composantes du paratexte ne sont pas sur un pied d'égalité; en théorie, toutes peuvent être négligées ou considérées, mais en pratique, certaines seront examinées avec plus d'attention que d'autres. Tout ceci dépend en bonne partie des réglages adoptés, lesquels, en plus, sont susceptibles de varier avant, pendant et après la lecture du texte.

Il est donc généralement admis que le paratexte oriente la lecture du texte. Essai ou fiction, récit ou poésie, roman à l'eau de rose ou tragédie, autant de caractéristiques textuelles mentionnées explicitement ou inférées, tout comme, s'il y a lieu, les éléments concernant les contraintes, qui alimentent l'horizon d'attente du lecteur et lui donnent les moyens d'adopter certains réglages. Le lecteur de poésie ne régule pas son activité de la même manière que s'il se trouve devant un essai sur la poésie. Le fait est cependant que bien des paratextes jouent sur cette fonction d'aiguillage, désorientent la lecture plus qu'ils ne l'orientent; *Écrire sur Tamara*<sup>248</sup> en est un bon exemple.

Le statut générique de bien des textes de Marcel Bénabou est difficile à déterminer. Les préoccupations envers la démarche scripturale sont au cœur de son œuvre, mais les indications concernant les contraintes sont généralement absentes; au discours sur l'écriture s'entremêle souvent un discours autobiographique, ce qui contribue à rendre floue la frontière entre réalité et fiction<sup>249</sup>. Voyons ce qu'il en est d'*Écrire sur Tamara*.

---

<sup>248</sup> Marcel BÉNABOU, *Écrire sur Tamara*, Paris, PUF, 2002. La lecture du texte nous occupera aussi au chapitre suivant.

<sup>249</sup> *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* serait un « roman-essai », selon ce qu'a dit l'auteur dans l'entrevue qu'il a accordée à Line McMurray, « Marcel Bénabou, oulipien », *Nuit blanche*, n° 52, 1993, p. 64-65. Voir aussi « À la recherche d'une forme », l'abrégé d'un chapitre consacré aux

Le paratexte demeure plutôt avare de précisions concernant les contraintes, mais les accointances oulipiennes de l'auteur sont mises en évidence dans la section « Du même auteur », qui énumère quelques participations de Bénabou aux ouvrages collectifs de l'Oulipo. La quatrième de couverture souligne qu'il s'agit d'un texte « à la composition originale », dans la « continuité » de ce que l'écrivain a publié auparavant, ce qui donne peu d'indices quant à la teneur des contraintes, mais permet de supposer que le roman en actualise certaines.

Il faut dire aussi que la quatrième de couverture est imprimée sur un voile de papier qui laisse transparaître une page contenant une seule mention en tête, le titre du roman. Cette disposition fait en sorte que la citation introduisant le texte de la quatrième de couverture, qui commence par « Écrire sur Tamara ? Peut-être devrais-je plutôt dire : ne pas écrire sur elle [...] », semble répliquer au titre. Cette remise en question de l'intitulé, par un Je qui se positionne comme auteur du livre que nous nous apprêtons à lire, laisse supposer que Bénabou est l'énonciateur.

La première phrase du prière d'insérer s'adresse directement au narrataire-lecteur : « C'est sur ce doute, cette interrogation, que s'ouvre le livre que vous tenez entre vos mains, lecteur potentiel. » Elle présuppose une lecture de la citation dont nous venons de parler; c'est l'incipit du préambule qui est reproduit. En fait, rien n'indique qu'il s'agit du préambule. Mais le lecteur qui entreprend la lecture du livre à partir du premier chapitre constatera qu'il ne s'ouvre pas « sur ce doute ». Le lecteur est ainsi invité implicitement à lire le préambule, et à le lire en premier. Le prière d'insérer dévoile un aspect de la narration : « Manuel, le narrateur, tente une dernière fois de retracer l'histoire de sa relation avec Tamara », ce qui nous pousse à reconsidérer l'inférence selon laquelle l'énonciateur serait Bénabou. Toutefois, d'autres informations concernant le personnage-narrateur, un Marocain venu étudier à Paris au temps de la guerre

---

difficultés de l'écriture, tiré de l'épopée familiale *Jacob, Menhem et Mimoun*, que le site de l'Oulipo décrit comme un texte autobiographique.

d'Algérie, indiquent au lecteur connaissant l'origine marocaine de Marcel Bénabou un roman à tendance autobiographique.

La première de couverture, sur laquelle se retrouve le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, est, comme la quatrième, imprimée sur un voile de papier. Elle laisse transparaître la première page, où se situe l'acronyme de la maison d'édition ainsi que mention générique « roman », dont la taille de police est étonnamment plus grande que celle de toutes les autres indications. La dimension romanesque de l'œuvre est donc explicitement annoncée<sup>250</sup>, tout en étant voilée par une couverture qui montre qu'elle voile. Nous retrouvons aussi sur cette première page l'image d'un visage lunaire, trop éclairé à gauche pour que les contours se distinguent nettement. Ce visage peut être interprété de différentes manières, entre autres comme l'indice d'un Je qui se dévoile à moitié. Il est significatif d'ailleurs que ce soit la partie la plus éclairée, et donc la plus exposée, qui se perçoit le moins, une façon de dire c'est elle qui camoufle le plus de choses.

Il n'est pas forcément aisé d'établir une distinction nette entre ce qui relève du texte et du paratexte. Le préambule d'*Écrire sur Tamara*, sur lequel nous porterons plus spécialement notre attention, présente à cet égard une ambiguïté certaine; non seulement l'auteur réel n'en est pas le signataire, mais en plus, il est signé par une instance fictive, Manuel, la même qui évolue dans le roman. Pour cette raison, nous pourrions alléguer qu'il s'agit d'une section du texte. Toutefois, selon la typologie proposée par Gérard Genette dans *Seuils*, ce préambule constituerait une préface actoriale fictive : elle simule une situation où le héros est à la fois son propre narrateur et son propre auteur. Comme le préfacier s'exprime davantage comme auteur (en l'occurrence, voici ce que je voudrais écrire et comment je compte y parvenir) que héros (voici ce que j'ai vécu), nous pouvons aussi envisager le préambule comme une section du paratexte.

---

<sup>250</sup> Comme les PUF ne publient généralement pas de romans, nous pouvons penser qu'il s'agit aussi d'une stratégie éditoriale visant à attirer les lecteurs.



La dernière partie d'*Écrire sur Tamara*, « Le Cahier vert », a aussi un statut singulier : contrairement à tous les autres chapitres, celui-ci n'est pas numéroté. De plus, un examen de la table des matières permet de constater que le titre se situe plus à gauche que les autres, à égalité avec le « Préambule », comme s'il s'agissait de son pendant final. Nous doutons cependant que ces particularités soient suffisantes pour considérer cette section comme une composante paratextuelle, même si elle se démarque du reste du texte. Le chapitre se présente sous la forme d'un carnet de lectures rédigé par Tamara, incluant citations et pensées. Sous le Je se cache en fait Manuel, le même narrateur aux postures multiples relatant l'histoire d'*Écrire sur Tamara*, qui a reconstruit conjecturalement le point de vue de Tamara sur leur histoire. C'est donc essentiellement du point de vue de sa forme que « Le Cahier vert » se distingue des autres chapitres.

Nous allons nous attarder un peu longuement à l'analyse de la lecture du préambule, pour deux raisons. D'une part, certaines composantes du paratexte seront considérées avec plus d'égards que d'autres. Vis-à-vis de l'image de couverture, par exemple, il paraît légitime de supposer que le lecteur accordera au préambule plus de temps et plus d'attention, d'autant plus que le préambule met en place un dispositif qui en suggère la lecture. D'autre part, le préambule porte essentiellement sur l'élaboration d'*Écrire sur Tamara*; il constitue ainsi un lieu propice aux indications concernant de possibles contraintes à l'œuvre.

Revenons dans un premier temps sur la signature. Nous l'avons dit, que le préambule soit paraphé par une instance fictive est de prime abord étonnant : cette section paratextuelle sert habituellement à l'auteur pour exposer ou préciser ses intentions au lecteur. Toutefois, Manuel n'est pas si éloigné de **Marcel Bénabou**. Le prénom fictif constitue un paragramme du nom de l'écrivain; la proximité du réel et de l'imaginaire est donc signalée par l'entremise d'un jeu sur le signifiant, qui n'apparaît qu'à la suite d'une intervention de la lecture. Différents détails de la vie du Marocain Manuel, qui correspondent à ceux du Marocain

Marcel, corroborent l'hypothèse que le premier soit l'avatar du second. De plus, l'éloquent prénom rappelle le double emploi du mot « manuel ». En tant qu'adjectif, il qualifie le travail de l'auteur, un artisan qui construit « à la main » son œuvre, ce que nous pouvons aisément mettre en parallèle avec la conception oulipienne de la production littéraire. En tant que substantif, il caractérise un livre destiné à l'apprentissage d'une matière. Les deux sens du terme seront d'ailleurs largement exploités dans le préambule et tout au long du roman.

Les doutes, les ratures, les choix esthétiques de Manuel, à la fois éditeur, auteur et héros de sa propre histoire, sont relatés. Depuis plus de trente ans l'écrivain s'efforce de mener à bien son entreprise scripturale; chaque fois, ses tentatives suivent le même cours. L'entreprise commence par une période d'abstention : il respecte sans problème cette « contrainte », celle de ne rien rédiger de son histoire d'amour avec Tamara. Puis, au sortir d'un rêve plus ou moins éveillé, où, comme par enchantement, s'est mis en place le livre qu'il désire écrire, il s'attable. S'ensuit un constat d'échec : « Ébloui, je quitte aussitôt le lit et je cours, comme possédé, à ma plume. Mais là, combien de fois en ai-je fait l'expérience, c'est aussitôt, immanquablement, la panne. » (p. 10) Il est significatif que de l'inspiration de Manuel ne résulte rien de concret ou de vraiment intéressant : l'esthétique oulipienne, qui se situe à l'opposé d'une pratique inspirée, semble ici figurée. Découragé par cette histoire qui ne s'écrit qu'en rêve, le narrateur s'abstient d'écrire de nouveau. Puis, par « saccades », il réussit à colliger des « notes récapitulatives, injonctions à [lui]-même, bouts de roman, morceaux d'analyse introspective » (p. 10), pages qui ne le satisfont pas, qu'il rature inévitablement, mais dont il conserve une partie en vue de composer son récit. Notons le passage de la résolution de ne pas écrire, une « contrainte résolument assumée », à une entreprise scripturale qui ne donne que de maigres résultats.

« Vous savez lecteurs », dit-il ensuite, apostrophant pour la première fois (ce ne sera pas la dernière) le lecteur. D'un point de vue narratologique, il

conviendrait de dire qu'il s'adresse directement au narrataire, pluriel, qu'il (se) figure comme des lecteurs. Le narrateur aborde alors le travail qu'il effectue trente ans plus tard, en éditant *Écrire sur Tamara*. Il s'est mis dans la peau d'un autre se « charg[eant] de publier la dernière œuvre, inachevée, d'un ami mort » (p. 11). Il tente ainsi d'opérer une dissociation, forcément partielle, entre deux instances énonciatives, une manœuvre correspondant peut-être au projet de Bénabou qui se dote d'un avatar, afin de parvenir enfin à écrire sur Tamara. Manuel cherche dans les fragments les « intentions du disparu », retrouve ou reconstitue le plan de l'ouvrage, installe les morceaux achevés, case les autres, rédige les textes de liaison.

Démarche rigoureuse que je vais adopter, mais dont je ne sais si je pourrai la tenir jusqu'au bout. Car si, dans le modèle que je me suis donné, l'ami obligé agit sans être engagé dans les pages qu'il manie et peut ainsi accomplir en philologue son travail d'assemblage, ma position est tout autre. Chaque fragment que je touche me touche aussitôt en retour. Parce que ces pages écrites de ma main portent toujours un morceau de ma propre mémoire. (p. 11)

La « contrainte » de l'abstention s'est donc transformée en « démarche rigoureuse » d'assemblage et de composition des textes de liaison. Un lecteur ayant lu la préface des *Liaisons dangereuses*<sup>251</sup> établira peut-être un lien entre le travail de cet « ami obligé » et celui du « rédacteur » des *Liaisons*, qui consiste à mettre en ordre la correspondance, établir les critères de sélection, choisir les lettres, les organiser de manière cohérente.

Étonnamment, l'assemblage de Manuel serait en train de se faire. Le futur proche et le doute indiquent un travail *en formation*; plutôt que d'établir ce qui a été fait, le narrateur énonce ainsi un vouloir-faire. L'énonciation suggère que le texte liminaire a été rédigé avant le travail d'organisation, comme s'il s'agissait d'un préambule à l'écriture, alors qu'il est communément admis que les discours de type préfaciel sont composés une fois la rédaction terminée. De plus, l'idée d'un processus scriptural en cours est à corréliser avec l'infinitif du titre : la forme

---

<sup>251</sup> Pierre Choderlos de LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, 1782.

nominale du verbe, « écrire », sans indication de personne ni de temps, exprime de façon abstraite l'idée de l'action, indique l'inaccompli.

Comme dans de nombreuses œuvres de Bénabou, le narrateur adopte une posture d'écrivain réticent<sup>252</sup>; il manifeste des réserves, hésite, s'interroge, mais donne peu de détails. Le « modèle » que le narrateur dit s'être donné (voir la dernière citation), nous apparaît comme un exemple de cette réticence. De quel modèle le narrateur parle-t-il au juste ? Est-ce relié à la démarche philologique qui vient d'être décrite ? À moins que le narrateur fasse référence à des modèles génériques, architextuels, comme l'(auto)biographie ou la « littérature de confession » (p. 12) à laquelle entend se livrer Manuel ? Évaluons cette hypothèse.

Un des nombreux intertextes, une allusion à la « corne de taureau » de Michel Leiris, indique la tendance autobiographique du roman. Dans *De la littérature considérée comme une tauromachie*<sup>253</sup>, qui fait office, soulignons-le, de préambule à *L'Âge d'homme*, Leiris effectue une analogie entre certains aspects du travail de l'écrivain et celui du toréro, constamment menacé de mort par les cornes du bovidé. L'écriture autobiographique devrait comporter une mise en danger, mettre l'auteur qui s'y adonne dans une posture peu enviable, gênante, afin d'éviter toute complaisance. Pour Manuel, cette entreprise est un « procès qu'[il] instrui[t] contre [lui]-même pour n'avoir pas su [...] partager [s]on amour » avec Tamara; voilà sa corne de taureau. L'intertexte donne à penser que le modèle suivi par le narrateur pourrait être l'œuvre de Leiris. Toutefois, le narrateur dit bien qu'il utilise un modèle où scripteur et protagoniste sont complètement dissociés (« l'ami obligeant agit sans être engagé dans les pages qu'il manie »), ce

---

<sup>252</sup> Cette posture caractérise le narrateur de *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Nous y retrouvons, en plus, des fragments comme celui-ci : « ne pas écrire est aussi une action, parfois même une bonne action », *op. cit.*, p. 63, un cas d'intertextualité restreinte. Le discours sur les difficultés de l'écriture sera sans doute considéré comme une constante bénaboliennne par le lecteur familier avec son art.

<sup>253</sup> Michel LEIRIS, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, 1945. Préambule à *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, (1930-1935) 1973.

qui, compte tenu que *L'Âge d'homme* est autobiographique, fragilise notre hypothèse.

Récapitulons. La fabrique du roman est endossée par une instance fictive, Manuel, avatar supposé de l'auteur réel. La conduite de Manuel aurait déterminé l'organisation du livre que nous lisons; il parle abondamment de l'écriture et de ses étapes préparatoires, ce qui nous permet d'envisager *Écrire sur Tamara* comme une somme de fragments rapaillés, qui porteront sans doute la trace d'un processus d'écriture maintes fois interrompu, et relateront une déchirante histoire d'amour qui ne se sera jamais concrétisée. La citation de Grégoire de Nysse, mise en exergue, semble ainsi faire référence au comportement de Manuel amoureux, comme à celui de Manuel écrivain : « Celui qui monte et ne s'arrête jamais, allant de commencement en commencement, par des commencements qui n'ont pas de fin. »

Le propos sur le texte et les procédés ayant servi à son élaboration reste toutefois lacunaire, l'idée de « modèle » constituant finalement la seule piste intéressante. Le lecteur est amené par d'autres moyens que le discours du narrateur à inférer la présence d'éventuelles contraintes. Les nombreux intertextes — Laclos, Leiris, Bénabou, Gide<sup>254</sup> — pourraient figurer comme des modèles littéraires, sur lesquels s'appuie le narrateur pour structurer ou pour raconter son histoire. Ces intertextes pourraient eux-mêmes se voir soumis à une contrainte, faire partie d'un lot d'allusions et de références que l'auteur aurait intégré à son texte. Le reste du paratexte ne donne cependant aucune indication à ce sujet; aucun post-scriptum, comme celui de *La Vie mode d'emploi* de Perec énumérant quelques auteurs ayant fait l'objet d'une récupération intertextuelle, ne fournit de point de repère.

---

<sup>254</sup> Gide est le seul qui soit discursivement convoqué : « [pages] bonnes à justifier tel *propos gidien* sur le lien qui unirait bons sentiments et mauvaise littérature », p. 12. Nous soulignons. Voici la phrase tirée du *Journal 1942-1949* de Gide : « Les beaux et bons sentiments produisent invariablement des romans mièvres et médiocres, mais les mauvais sentiments ne sont pas une condition suffisante de la bonne littérature. » Paris, Gallimard, 1950.

Tirons quelques enseignements de cette lecture du paratexte d'*Écrire sur Tamara*. Le titre, le nom de l'auteur, la section « Du même auteur », l'indication générique « roman », le prière d'insérer, l'aspect matériel des couvertures, l'épigraphe, le « Préambule », la table des matières, autant d'éléments qui composent le paratexte du roman de Bénabou, sur lesquels le lecteur portera peut-être son attention, une attention qui variera selon les composantes et les stratégies de lecture qu'il entend adopter. De notre point de vue, la contrainte est un genre; une mention la concernant ferait ainsi office de balise générique. Mais le paratexte demeure silencieux à cet égard. Toutefois, nous avons pu inférer qu'*Écrire sur Tamara* est un texte à contrainte, en coordonnant des éléments comme le nom de l'auteur; la mention de sa participation à l'Oulipo; une partie du prière d'insérer (« un texte à la composition originale » dans la « continuité de ses précédents écrits »); une partie du « Préambule ». Il s'agit bel et bien d'une hypothèse, et rien ne garantit que la lecture du texte nous permettra de la confirmer. Par ailleurs, différentes indications paratextuelles combinent des caractéristiques qui, généralement, s'opposent : écriture *et* histoire, réalité *et* fiction, roman *et* autobiographie. Ainsi, l'ambiguïté entretenue par le paratexte d'*Écrire sur Tamara* concernant son statut générique amène le lecteur à accepter la porosité de certaines frontières, somme toute théoriques, et fragilise les certitudes quant à la justesse de ses éventuels réglages de lecture.

Concluons cette section consacrée aux moyens extratextuels dont dispose le lecteur pour se forger un savoir sur les contraintes. La description et l'analyse de trois contextes interprétatifs, le bouche à oreille, l'épitéxte et le paratexte, ont permis de faire ressortir différents enjeux concernant l'interprétation du propos et la lecture du texte à contrainte dont il est question. Ces enjeux présentent des variations assez importantes pour que nous soyons en désaccord avec la position que soutient Frank Wagner : « en dépit de leurs différences, tous ces modes de révélation ont de commun une efficacité maximale : ils remplissent pleinement leur

fonction d'avertissement<sup>255</sup> ». Cette position n'est tenable que si nous nous plaçons du point de vue de l'énonciateur, et devrait d'ailleurs être nuancée, car il paraît maintenant évident que certains modes sont plus efficaces que d'autres.

### **3.2 Horizon d'attente et réglages potentiels. Trois situations avant la lecture**

Il est temps maintenant d'évaluer ce qu'implique, aux abords de la lecture d'une œuvre donnée, le fait de connaître ou non les contraintes. La figure du lecteur averti n'est pas homogène, et elle constitue, comme nous le verrons, une posture parmi d'autres. Quelques critiques ont signalé qu'un savoir imprécis permet la formation d'un horizon d'attente rendant le lecteur « plus attentif aux procédés formels »; d'autres ont suggéré qu'une connaissance de la contrainte pouvait annuler la lecture ou l'obnubiler. Ces propositions, qui s'appliquent soit à la gestion préalable de la lecture<sup>256</sup>, soit à son accomplissement, méritent selon nous un traitement plus approfondi. Ainsi, plutôt que de considérer le fait d'être averti comme un état-terminus, nous engageons une réflexion sur l'articulation du savoir avec différentes facettes de l'activité lectorale, une réflexion qui se poursuivra au chapitre suivant.

Partons d'une évidence. Aucun lecteur n'arrive vierge devant un texte, de même qu'aucun lecteur ne possède exactement le même bagage de connaissances qu'un autre. Autrement dit, le savoir du lecteur est une donnée relative et ne saurait donc, pour cette raison et pour certains critiques, constituer une base théorique assurée. Mais pour faire valoir la lecture, une approche centrée sur les structures textuelles et qui situe en dehors de sa perspective les connaissances et les compétences du lecteur nous paraît limitée.

D'un point de vue sémiotique, le savoir du lecteur joue un rôle important dans l'interprétation des signes. Umberto Eco identifie dans *Lector in fabula* un

---

<sup>255</sup> « Visibilité problématique de la contrainte », *op. cit.*, p. 6.

<sup>256</sup> Voir à ce sujet Richard SAINT-GELAIS, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, *op. cit.*

certain nombre d'activités reliées aux « compétences encyclopédiques » qui modulent l'activité de la lecture, parmi lesquelles, recourir à un lexique pour identifier les propriétés élémentaires d'une expression (« les postulats de signifiés »); désambiguïser des expressions déictiques et anaphoriques; interpréter l'hypercodage rhétorique et stylistique (expressions figées aux syntagmes stylistiquement connotés, règles de genre); inférer des scénarios communs (*frames* de la vie courante) et intertextuels (schémas narratifs et rhétoriques acquis lors des lectures précédentes). L'encyclopédie d'Eco fonctionne à peu de choses près comme le « répertoire » conceptualisé par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*. Le répertoire du lecteur serait fondé sur des conventions rattachables à des textes antérieurs ou sur des normes sociales et historiques. L'idée de base des théories proposées par Iser et Eco est la suivante : le texte est inachevé, rempli de non-dits et de blancs à compléter par l'activité interprétative. Les compétences prérequis permettraient ainsi d'expliquer comment ces espaces peuvent être comblés. Comme l'ont montré d'autres sémioticiens (Thérien; 1990, Gervais; 1993, Saint-Gelais; 1994), ce postulat fait du lecteur un récepteur, un remplisseur de « vides » ayant été stratégiquement mis en place. Dans notre perspective, les savoirs servent moins à combler les « lacunes » d'un texte qu'à moduler différentes lectures d'un même texte, voire différentes interprétations d'un seul signe.

Par exemple, un lecteur disposant d'un « dictionnaire de base » relatif à la littérature à contrainte peut y recourir pendant la lecture afin d'interpréter des dispositifs textuels, qui ne sont pas des indices au sens peircien du terme. Prenons cette phrase d'*Écrire sur Tamara* :

Pour une raison qui m'échappe (lui-même [Fabrice D'Hellouin] par la suite m'a dit qu'il s'était agi d'un mouvement purement instinctif, comme il en a encore parfois), c'est près de moi qu'il vint s'asseoir. Bienheureuse impulsion : à l'instar de ce mouvement baptisé clinamen par les disciples d'Épicure, elle allait infléchir pour longtemps le cours de mon existence. (p. 55)



En lisant « clinamen », un lecteur pourrait voir une allusion au clinamen scriptural tel que l'emploient les oulipiens (*cf.* notre chapitre deux) et se demander s'il ne caractérise pas autre chose que l'impulsion de Fabrice, comme le personnage en entier (non conformiste et donc en-dehors du système) ou le texte et ses agencements. Il s'agirait d'inférences possibles permises par un savoir préalable, qui impriment une certaine orientation interprétative, laquelle diffère de celle du lecteur ne détenant pas ce savoir.

Considérons le moment où le lecteur s'apprête à lire une œuvre comme une charnière. Ce temps d'arrêt théorique permet de reconnaître que le lecteur aura acquis différentes connaissances et compétences dont nous venons de parler, issues de sa culture, de son milieu et de ses lectures précédentes, qui s'articuleront — d'où l'idée de charnière — à la lecture qui sera (probablement) accomplie. À cela s'ajoutent les objectifs (ou « mandats<sup>257</sup> ») que se donne le lecteur et qui moduleront, forcément, la manière dont il s'appropriera le texte. Vis-à-vis de l'œuvre et ses contraintes, trois situations antérieures à la lecture nous semblent envisageables : le lecteur ignore que le texte qu'il s'apprête à lire actualise une contrainte; il suppose qu'il y en a; il connaît, plus ou moins précisément, la contrainte qui a présidé à l'écriture du texte. Examinons-les successivement.

### **3.2.1 Ignorer**

Bien souvent, le lecteur ignore avant d'entreprendre la lecture si des contraintes sont à l'œuvre; plus encore, il n'envisage même pas la possibilité qu'il puisse s'agir d'un texte à contrainte. Cette situation s'explique de différentes manières : il n'existe aucune indication à ce sujet; il y en a mais le lecteur n'en a pas pris connaissance; il les a lues mais ne les a pas interprétées en ce sens. Un lecteur qui ne connaît pas l'Oulipo par exemple, ne présupposera pas qu'un roman signé par l'un de ses membres actualise une contrainte.

---

<sup>257</sup> Un concept qu'a proposé Bertrand GERVAIS dans *À l'écoute de la lecture, op. cit.*

Ce lecteur initialement ignorant peut néanmoins découvrir en chemin quelle est la contrainte. L'identification d'une contrainte en cours de route peut résulter d'une inférence produite sur la base d'une compétence encyclopédique, pour reprendre les termes d'Eco, découlant d'un savoir antérieur n'ayant pas été géré avant la lecture, mais réactivé lors de celle-ci. Eco inclut les règles de genre dans l'hypercodage d'un texte, et cet aspect nous semble essentiel pour notre propos, puisque nous considérons les contraintes comme des genres. Reprenons un exemple que nous avons analysé au chapitre précédent, « Un coup de fil peut sauver une vie », mais imaginons cette fois un lecteur qui ignore tout de l'Oulipo, et qui ne pense pas en termes de contrainte. Supposons qu'il aboutisse à l'hypothèse des fausses contrepèteries. Ce lecteur a dû, sans doute, activer certaines connaissances pour effectuer les opérations (modifier l'ordre des phonèmes, par exemple) en lien avec la règle de genre qu'il a inférée. Lire les phrases selon le principe du contrepèter, c'est se servir du propos, de la texture et de notre expérience préalable des textes actualisant ce type de contrainte.

Ceci vaut pour l'identification de n'importe quelle contrainte, que celle-ci ait été instanciée une seule fois ou des milliers de fois. Un lecteur ne connaissant rien des règles de la métrique française et qui a devant lui son premier sonnet se place dans une situation similaire au lecteur qui s'apprête à lire son premier trident\*. Ignorer, c'est ne pas savoir, mais c'est aussi ne pas avoir l'expérience de quelque chose. En affirmant qu'un lecteur initialement ignorant peut découvrir en chemin quelle est la contrainte, nous affirmions du même coup qu'il peut *ne pas* y parvenir. L'absence d'une compétence encyclopédique permettant d'interpréter l'hypercodage stylistique et rhétorique d'un texte est une des raisons susceptibles d'expliquer cette situation. Les lecteurs donnés en exemple peuvent donc difficilement aboutir à une inférence du type « ceci est un sonnet, ceci est un trident »; cela dit, rien ne les empêche de remarquer la texture des poèmes qu'ils lisent et de formuler une hypothèse à ce sujet. La « lacune », le « vide » ou

l'« absence » ne sont tels que pour le lecteur (ou le critique) qui sait qu'il s'agit d'un sonnet ou d'un trident.

### 3.2.2 Supposer

La seconde situation se présente ainsi : le lecteur suppose, présume, avant la lecture du texte, qu'une contrainte est à l'œuvre. Le simple fait de formuler cette *hypothèse* indique que le lecteur adopte un autre type de gestion préalable que celui qui ignore ou connaît les contraintes. Penchons-nous sur ce qui peut amener le lecteur à supposer que l'œuvre est à contrainte.

L'expérience littéraire peut avoir fourni au lecteur une connaissance de l'Oulipo et des membres qui le composent. Pour ce lecteur, la présence du nom d'un oulipien sur la couverture d'un livre agirait en quelque sorte comme un embrayeur, à l'image d'une indication générique, et encouragerait l'adoption d'une attitude soupçonneuse. Wagner et Reggiani ont fait des déclarations allant en ce sens. « Lorsque je m'apprête à lire un ouvrage d'un Grand Rhétoricien ou d'un membre de l'Oulipo, je suis déjà prédisposé à prêter une attention particulière aux phénomènes formels<sup>258</sup> »; « La constitution du groupe comme tel engendre [...] un effet de corpus, qui, concrètement, tend à faire naître chez les lecteurs d'un texte d'un auteur qu'ils savent appartenir à l'Ouvroir la présomption d'avoir affaire à une écriture contrainte<sup>259</sup>. » Cependant, tous les oulipiens n'écrivent pas (uniquement) des textes à contrainte, comme le signale Jacques Jouet :

Il y a une sorte de sophisme [...] : L est un livre de A. A est membre de l'Oulipo. Donc L est un livre oulipien. Malheureusement ce n'est que parfois vrai; c'est parfois faux. L est un livre de A. A est membre de l'Oulipo. Mais L n'est pas un livre oulipien, est une situation qui se rencontre aussi<sup>260</sup>.

L'appartenance d'un auteur à l'Oulipo, pour le lecteur possédant le savoir idoine, peut faire surgir l'hypothèse que le texte à lire est contraint; en principe,

---

<sup>258</sup> Frank WAGNER, « Visibilité problématique de la contrainte », *op. cit.*, p. 6.

<sup>259</sup> Christelle REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>260</sup> Jacques JOUET, « Avec les contraintes (et aussi sans), dans *Un art simple et tout d'exécution*, *op. cit.*, p. 33-34.

l'hypothèse qu'il n'est peut-être pas contraint devrait aussi surgir. Mais pour plusieurs lecteurs, il s'agit d'une règle générale qui détermine la plupart des textes écrits par les oulipiens. Une précision de ce type : « ce court roman (qui n'est pas un roman oulipien), est celui d'une figure de femme<sup>261</sup> », sera sans doute perçue par ces lecteurs comme une antiphrase. Cette présomption paraît encore plus assurée dans le cas des productions collectives. La contrainte étant le dénominateur commun du groupe, les œuvres dont l'Oulipo est le signataire devraient selon toute vraisemblance en actualiser au moins une. C'est ce que nous pouvons déduire des réserves émises par Anne F. Garréta sur l'absence de contrainte dans les *Moments oulipiens* : « Ce n'est pas tant l'absence locale de contrainte dans le moment oulipien qui m'inquiétait, que l'absence de contrainte formelle dans l'ordonnancement de l'ensemble des *Moments* en un tout, même ouvert (d'un inachèvement analogue à celui de la Sagrada Familia)<sup>262</sup> ».

Fait à noter, l'appartenance d'un auteur à l'Oulipo ne donne aucune indication sur les points nodaux du texte qui seront affectés par l'usage, s'il y a lieu, d'une contrainte. Le lecteur a peut-être présumé l'action d'une contrainte avant de parcourir « Un coup de fil peut sauver une vie » parce qu'il s'agit d'un fascicule de la *Bibliothèque oulipienne*, mais même en étant « plus attentif aux procédés formels » ou en se donnant comme mandat d'identifier les procédés, il lui a fallu lire le texte pour savoir où diriger son attention, en n'étant pas certain, non plus, d'aller dans la bonne direction.

### 3.2.2.1 L'effet Oulipo sur la critique

La réception immédiate d'une œuvre, les échos qu'en donne la critique journalistique, nous éclairent sur la lecture qui a été pratiquée et, parfois, sur la conception que le lecteur s'est faite de sa propre activité. Certains articles

---

<sup>261</sup> Présentation (anonyme) du roman de Jacques Jouet, *Un dernier mensonge*, catalogue des éditions P.O.L., disponible en ligne et consulté le 15 juillet 2013.

<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1740-1>.

<sup>262</sup> « Le pas de l'oie, le peu de loi ou l'Oulipo à Berlin »,

<http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/moment-oulipien-berlin>, page consultée le 15 février 2012.

montrent de manière éloquente que l'hypothèse d'une contrainte à l'œuvre, fondée en bonne partie sur la signature oulipienne, n'est pas uniquement théorique.

Voyons d'abord le compte rendu de *La Disparition* signé par René-Marill Albérès, puis observons les répercussions qu'a eues sa lecture dans le milieu de la critique. Au mois de mai 1969, le roman de Georges Perec vient d'être publié, Albérès signe « Drôles de drames<sup>263</sup> », un article qui rend compte de trois œuvres, parmi lesquelles celle de Perec. Manifestement, le critique n'a pas du tout apprécié :

Je crains, hélas! que depuis 1965 Georges Pérec [*sic*], justement encouragé, mais trop vite félicité et adulé, n'ait un peu forcé son inspiration, son talent et surtout sa spontanéité et sa sincérité, pour retrouver son premier succès [celui des *Choses*] [...] *La Disparition* est un roman violent, cru et facile.

Cette opinion franche est remarquable, comme l'est aussi l'absence d'allusion au lipogramme de *La Disparition*. Albérès signale « l'écriture heurtée et subtile de reportage psychologique mêlé à des notations psychologiques hachées » et compare cette écriture au Nouveau Roman : « c'est, comme chez Robbe-Grillet, mais dans un autre style, la forme actuelle du roman policier "littéraire". Parfaitement réussi, captivant, bien mis en scène, mais *sentant l'artifice*. » (Nous soulignons.) À la lecture le critique aurait ressenti un « effet contrainte », celui dont a parlé David Bellos et qui nous a occupée au deuxième chapitre. L'absence de commentaire à propos de la contrainte indique deux choses : Albérès n'a sans doute pas lu les articles de ses pairs qui ont parlé de la contrainte animant *La Disparition*<sup>264</sup>; il n'a pas non plus, au cours de sa lecture, noté l'absence d'une lettre.

---

<sup>263</sup> René-Marill ALBÉRÈS, « Drôles de drames », *Nouvelles littéraires*, 22 mai 1969.

<sup>264</sup> Trois des articles que nous avons consultés ont fait mention du lipogramme avant qu'Albérès publie « Drôles de drames ». Voir les références en bibliographie.

La lecture d'Albérès, lipocritique à sa manière<sup>265</sup>, n'est pas demeurée lettre morte. Le mot a circulé, les gens ont « longtemps ri de lui<sup>266</sup> ». Il est celui qui n'a pas vu « l'évidente » (les guillemets s'imposent) absence du E, un avatar de D., le préfet de *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe. Nous avons vu au premier chapitre que « l'affaire Ajar » avait terni le milieu de la critique; cette fois-ci, un seul individu est devenu une tête de Turc. « L'affaire Albérès » est passée à la postérité : « Une légende veut que certains critiques littéraires n'aient pas remarqué que la langue française avait été amputée du tiers de son volume lexical<sup>267</sup>. » Albérès fait aujourd'hui partie des lecteurs ayant pratiqué une lecture difficile à imaginer : la contrainte qui anime *La Disparition* est tellement spectaculaire que la rater relève, à tout le moins pour Ali Magoudi, de la légende.

Peu de personnes se souviennent du nom du critique, mais beaucoup ont été marquées par son comportement de lecteur. Albérès incarne la figure de l'anti-lecteur par excellence, celui qui a commis l'« impair » qu'aucun autre critique ne veut reproduire. Pierre Pachet, qui rend compte en 1993 de l'œuvre de Marcel Bénabou, *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, y fait explicitement référence :

[...] et si j'avais manqué l'essentiel, je ne sais quelle grande supercherie, quelle magnifique astuce (comme les critiques qui ayant eu le malheur d'avoir à faire le compte-rendu de *La Disparition* de Perec, n'ont pas su s'apercevoir que c'était un livre écrit en se passant de la lettre e)? J'ai pourtant été aussi attentif que possible, je me suis méfié des citations explicites [...] Mais j'ai fort bien pu ne pas remarquer tel ou tel procédé<sup>268</sup>.

Pachet ne veut pas être le prochain Albérès. La préposition conditionnelle « et si » marque l'inquiétude du critique devant la possibilité qu'une contrainte évidente soit

---

<sup>265</sup> Hugo Barnacle relate le cas d'un critique n'ayant pas remarqué le lien qui unit *Ulysse* de Joyce à *l'Odyssée* d'Homère : « One of the nightmares book reviewers have is that they may one day make a mistake like the original critics of *Ulysses* who commented derisively in passing on the mock-heroic title and never noticed that the whole book was patterned on the *Odyssey*. » HUGO BARNACLE, « Lipogram man: Hugo Barnacle on the remarkable French novelist Georges Perec, who made light work of formal games », *The Independent*, 11 décembre 1993.

<sup>266</sup> David BELLOS, « L'effet contrainte », *op. cit.*, p. 8.

<sup>267</sup> Ali MAGOUDI, *La Lettre fantôme*, *op. cit.*, p. 27. Nous soulignons.

<sup>268</sup> Pierre PACHET, « Pas si drôle », *La Quinzaine littéraire*, n° 603, 16 juin 1993.

actualisée. Comme il le laisse entendre dans la dernière phrase de la citation, sa lecture ne garantit pas qu'il n'y ait pas de contrainte, ce qui sème le doute sur sa propre activité, la crainte de ne pas avoir cherché là où il fallait. Notons qu'un calcul auctorial est supposé par le critique (une supercherie, une astuce), comme si l'actualisation d'une contrainte était un moyen ourdi par l'auteur afin de tromper le lecteur. « L'essentiel », pour l'œuvre, semble être la contrainte et pour ce lecteur, son identification<sup>269</sup>.

Seize ans plus tard, Mathieu Lindon fait le compte rendu d'*Éros mélancolique*, roman à quatre mains d'Anne F. Garréta et Jacques Roubaud. Ses propos sont marqués, comme ceux de Pachet, par la peur d'avoir « manqué » quelque chose. « *Éros mélancolique* fait partie de ces livres dont, à les commenter, [nous] crai[gnons] de passer pour un imbécile qui n'aurait pas su déchiffrer tous les indices et les références du texte<sup>270</sup>. » Pachet et Lindon présentent ainsi les signes d'un comportement paranoïaque, motivé par la crainte de l'humiliation, à l'image de celle qu'a subie Albérès et que Chris Andrews formule ainsi : « [T]he fear of looking stupid if one misses a coded message<sup>271</sup>. » Car publier un commentaire, c'est toujours, au moins implicitement, donner des indices de sa propre lecture que d'autres pourront juger. La conception que se font maintenant les critiques qui ont le « malheur » (Pachet) de rendre compte d'un texte à contrainte, c'est que l'identification des procédés qu'ils supposent à l'œuvre constitue un important enjeu lectoral, voire un défi élémentaire qu'un critique professionnel devrait être en mesure de relever.

Évidemment, les lectures qui demeurent privées ne sont pas animées au même degré par la paranoïa du critique, puisque la peur de l'humiliation vis-à-vis

---

<sup>269</sup> « Le fait est qu'il a effectivement manqué l'essentiel ! », Marcel Bénabou, au colloque Oulipo@50. Les actes du colloque sont publiés dans *Formules. La revue des créations formelles*, n° 16, Presses Universitaires du Nouveau Monde, juin 2012. Le commentaire de l'oulipien se retrouve à la page 232.

<sup>270</sup> Mathieu LINDON, « Garréta-Roubaud, la chasse au Sark », *Libération*, 12 février 2009, p. LIV8.

<sup>271</sup> Chris ANDREWS, « Paranoid Interpretation and Formal Encoding », *Poetics Today*, vol. 30, n° 4, hiver 2009, p. 681.

des pairs et du public n'entre pas en jeu. Toutefois, nous pouvons croire qu'elles se déploient, parfois, comme une activité où l'effet Oulipo entre en jeu, surtout lorsque l'œuvre, comme *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, semble construite pour instiller la paranoïa dans l'esprit de ses lecteurs, professionnels ou non. L'effet Oulipo se concrétiserait en cours de route par une lecture de type scriptocentriste, plus attentive aux phénomènes texturaux; Pachet et Lindon ont signalé avoir été attentifs aux citations, aux références, aux allusions masquées, aux sonorités, croyant de cette façon parvenir à cerner les indices d'une contrainte. Les critiques témoignent ainsi d'une *form-focus reading*<sup>272</sup>; cependant, il s'agit d'une orientation de la lecture, qui ne résume pas à elle seule l'ensemble de l'activité produite par ces deux lecteurs.

Lindon nous dit qu'*Éros mélancolique* raconte l'histoire d'un renoncement, qu'il réunit tous les ingrédients du roman classique. « Mais », dit-il, les auteurs sont membres de l'Oulipo, et leurs publications précédentes prouvent que « le roman classique n'est le fort d'aucun des deux, et encore moins, des deux ensemble ». Pour ce lecteur, comme peut-être pour ceux qui considèrent les signatures oulipiennes comme un gage de l'actualisation de contraintes, l'effet Oulipo agit sur les suppositions prélectorales, sur les hypothèses formulées pendant la lecture et sur les considérations postlectorales. Malgré le fait que Lindon n'ait pas identifié de procédé, malgré que le texte ait toutes les caractéristiques du roman classique, le critique soupçonne toujours une contrainte à l'œuvre. C'est dire à quel point le présupposé selon lequel un texte signé par un oulipien est soumis à un réglage scriptural peut être tenace. Si, comme nous le verrons au prochain chapitre, bien des hypothèses concernant les procédés demeurent incertaines, les lectures de Lindon et Pachet nous montrent que l'hypothèse qu'il n'y a pas de contrainte est aussi incertaine et en l'occurrence, difficile à croire.

---

<sup>272</sup> *Ibid.*



### 3.2.3 Connaître

Attardons-nous à la troisième situation, qui caractérise le lecteur détenant des informations sur les contraintes à l'œuvre. Cette situation présente des variations suffisamment importantes pour nous empêcher de dresser un portrait unique du lecteur « averti ».

Le lecteur peut détenir des informations à caractère général sur le texte. Par exemple, dans l'*Atlas de littérature potentielle*, une bibliographie distingue les œuvres oulipiennes des œuvres non oulipiennes de certains auteurs. Trois des romans de Jacques Bens, *La Trinité*, *Adieu Sidonie* et *Rouge grenade*, contiendraient selon cette liste des « éléments oulipiens<sup>273</sup> ». L'énoncé indique ainsi l'action d'une contrainte, mais le lecteur ignore laquelle, s'il y en a effectivement une (puisque'il peut y avoir un décalage entre des propos sur un texte et ce qui est réalisé) et ce qu'elle détermine. Il est amené cependant, à cause du mot « éléments », à considérer que l'ensemble de chaque roman n'en porte pas la trace.

Le lecteur peut aussi détenir des informations plus précises sur les contraintes du texte, qui l'amènent à déployer des stratégies interprétatives distinctes de celui ne possédant qu'un savoir général. Le degré de précision de l'énoncé est donc un paramètre susceptible de faire une différence entre lecteurs « avertis », mais il n'est pas le seul. Le type de travail inférentiel dépend aussi des connaissances préalables du lecteur. Voici un énoncé précis concernant une règle à l'œuvre dans un texte, inventé pour l'occasion : « le poème "Les Djinns" de Victor Hugo actualise la contrainte boule de neige ». Si le lecteur n'a jamais entendu parler de la contrainte boule de neige, forcément, son interprétation (l'image que peut provoquer le nom de la contrainte, sa conception du poème, les dimensions qu'il suppose affectées par la règle) sera distincte de celle du lecteur ayant un point de repère dans son encyclopédie personnelle. Finalement, les

---

<sup>273</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 411.

énoncés spécifiant les points nodaux du texte régis par les contraintes, à l'image de l'indication paratextuelle de *La Liseuse*, apportent une nuance supplémentaire à la catégorie des lecteurs « avertis ». Comme nous l'avons déjà souligné dans la section sur les épitextes auctoriaux, il est plus difficile pour ces lecteurs d'envisager, selon un processus inférentiel, un certain nombre de faits de textures au-delà de ce qui est indiqué par l'auteur.

Pour plusieurs critiques et auteurs, le fait de connaître les procédés a des conséquences majeures et plutôt néfastes. Wagner, par exemple, affirme qu'un tel savoir risque de « stériliser la lecture, voire de la rendre superflue » (p. 6). Le cas envisagé par le critique, sans doute celui de *La Disparition*, sous-entend que le lecteur aurait traité cet élément du texte comme un *punch*, comme s'il connaissait le coupable dans un roman policier et qu'il ne valait plus la peine, pour cette raison, de lire l'œuvre. Il s'agit là d'une conséquence extrême dont nous n'entendons pas nier la possibilité, mais nous pensons qu'un tel savoir peut aussi susciter l'intérêt et provoquer la lecture.

Perec quant à lui trouve dommage qu'un lecteur au courant de la contrainte « ne voi[e] que la contrainte ». Pour tenter de comprendre ce que peut signifier au juste « ne voi[r] que la contrainte », nous allons aborder le raisonnement déductif tel que le présente Peirce. Connaître la règle (la loi) qui régit un phénomène influence notre manière de l'interpréter. C'est ce qui distingue la déduction de l'abduction, dans la théorie des signes développée par Peirce. La déduction est un type d'inférence que nous produisons lorsque nous tirons les conséquences d'un fait (une loi, une règle, une action, etc.). Déduire ne demande pas à l'interprète de formuler d'hypothèse à propos d'un phénomène, la règle connue permet (parfois) de lui donner une explication.

Reprenons l'exemple devenu fameux des haricots donné par Peirce (2; 623). Il y a sur une table un paquet plein de haricots blancs, acheté dans un magasin où le commerçant, une personne que j'estime digne de confiance, vend

des paquets de haricots blancs. Je peux considérer comme une loi que « tous les haricots de ce paquet sont blancs ». Une fois que je connais la loi, je produis un cas; je prends à l'aveuglette une poignée de haricots dans le paquet et je peux prédire le résultat : « les haricots que j'ai en main sont blancs ». La déduction d'une loi, à travers un cas, prédit un résultat avec plus ou moins de certitude.

Voyons cela du point de vue de la lecture. La contrainte est une règle dont l'application a une portée sur le texte. Un lecteur au courant de la règle peut déduire que certains dispositifs résultent de la contrainte qu'il connaît; il tire ainsi les conséquences de cette règle. Ces dispositifs peuvent effectivement relever de la règle, mais comme le dit Peirce, sauf dans quelques systèmes axiomatiques, les déductions certaines que nous pouvons faire sont très rares. Nous en avons parlé précédemment, l'écriture d'un texte à contrainte ne suit jamais un cours aussi rigide qu'un système axiomatique. Entre la cause (la règle d'écriture) et l'effet (les traces de cette règle) la connexion dynamique n'est pas aussi stricte que dans d'autres cas d'indices. De plus, le texte peut être aménagé de telle sorte que les indices sont vraisemblabilisés et donc difficiles à identifier. Finalement, les connaissances du lecteur à propos de cette règle peuvent être limitées, trop générales par exemple pour que le lecteur soit certain qu'il s'agit bel et bien d'un indice. Bref, en lecture, les déductions incontestables sont rares, mais le processus inférentiel du lecteur informé relève en partie de la déduction. Il en va de même pour les symboles et les segments métatextuels : nous faisons appel à la loi que nous connaissons pour interpréter le cinquième livre manquant dans la bibliothèque d'Anton Voyl comme un dispositif métatextuel de *La Disparition*.

Connaître la contrainte procure au lecteur un angle interprétatif, qui s'accompagne parfois d'un parcours textuel orienté; voilà ce qu'aurait noté Perec, mais selon nous, de manière trop générale. Un lecteur avisé peut lire le texte sous l'angle de la contrainte qu'il connaît, déduire que *certain*s dispositifs sont issus de cette règle. Nous pouvons aussi présumer une décision de lecture : le lecteur ne *veut* voir que la contrainte, diriger son attention sur les seuls éléments du texte

qu'il considère comme des indices. « J'ai ressenti la communication de Claude Ollier comme une incitation à reprendre ses textes et à partir de ces textes à vérifier ce qu'il nous a dit<sup>274</sup> ». La connaissance des procédés utilisés par un auteur peut donc entraîner une lecture vérificatoire. Ce lecteur concentrerait et orienterait sa lecture ainsi que son parcours textuel, mais nous verrons que les ornières sont moins profondes que ne le laisse entendre Perec. Chose certaine, vérifier la contrainte est une direction possible de la lecture, qui ne sera pas prise par tous les lecteurs qui connaissent le procédé à l'œuvre, qui recouvre aussi des réalités fort hétérogènes.

Une lecture vérificatoire pourrait donner comme résultat celui que propose Jean Ferry dans *L'Afrique des impressions*<sup>275</sup>. Rappelons d'abord que Roussel a décrit dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* le procédé d'écriture qui a servi à l'élaboration, entre autres, de son roman *Impressions d'Afrique*. La section « Associations » du livre de Ferry nous intéresse particulièrement. Le critique fait ressortir « quelques combinaisons non révélées par [Roussel] et qu'[il] croit exactes ». Voici un exemple, déjà cité, de ces neuf combinaisons, lesquelles sont d'ailleurs disposées sur la page de la même manière que celles de Roussel :

- 1) Tuile (mauvais coup du sort) à perte (d'argent)
  - 2) Tuile (recouvrement de toit) à Perth (la ville)
- d'où la couverture de la logette de Louise, faite en tuiles de papier (feuilles du livre : *La jolie fille de Perth*)<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Intervention d'André JARRY, dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, op. cit., p. 233.

<sup>275</sup> Jean FERRY, *L'Afrique des impressions*, op. cit.

<sup>276</sup> Ferry ne donne aucun détail concernant la première combinaison. Elle pourrait être liée au naufrage du *Lyncée* (mauvais coup du sort) qui coûte cher à l'équipage (à perte d'argent) ou au malheur qui frappe spécifiquement Louise Montalescot. Cet exemple illustre de manière éloquente le caractère incertain des déductions. Nous reproduisons les passages correspondants dans *Impressions d'Afrique*, op. cit. :

« Mais le lendemain, en s'éveillant, Louise et Norbert se virent seuls. Les compagnons les avaient trahis, déroband, après en avoir coupé les courroies, certaine sacoche qui, toujours portée en bandoulière par la jeune fille, contenait dans ses divers compartiments une pesante charge d'or et de billets. », p. 285. « Le toit, légèrement incliné suivant une pente unique, se composait d'étranges feuillets de livre jaunis par le temps et taillés en forme de tuile; le texte, assez large et exclusivement en anglais, était pâli ou parfois effacé, mais certaines pages, dont le haut restait visible, portaient ce titre : *The Fair Maid of Perth*, encore nettement tracé. », p. 37.

Les combinaisons de Ferry constituent des résultats de lecture, à partir desquels nous pouvons inférer qu'il s'est donné un objectif préalable (lire pour identifier des indices), basé sur sa connaissance du procédé et de ses modalités. Le critique ne dit rien de son parcours, des stratégies qu'il a employées pour obtenir ces combinaisons; il ne témoigne pas, du moins explicitement, de sa lecture. Nous ne pouvons donc en parler que de manière limitée. Il est clair cependant que l'entreprise de Ferry suit un mouvement déductif, dont le résultat est hautement incertain : rien ne nous assure que les trouvailles de Ferry sont bel et bien les combinaisons initiales. Ajoutons que ces signes ont formé des indices sans que Raymond Roussel en ait forcément eu l'intention, ce qui montre bien la part d'autonomie du lecteur dans l'interprétation des signes qui relèvent (ou non) de la contrainte, même dans le cas d'une lecture menée par un mouvement déductif.

Par ailleurs, le projet de Ferry, qui n'est pas à proprement parler une lecture courante, correspondrait à celui mené par un certain type d'architecteur. Cette figure proposée par Gilles Thérien<sup>277</sup> se caractérise par la distance critique prise vis-à-vis de l'œuvre. L'architecteur effectue une lecture réflexive, qui s'inscrit dans un plus vaste système symbolique. Un lecteur ordinaire, tel que le conçoit Thérien, n'entretient pas un tel rapport avec le texte, il tente de le comprendre, de l'interpréter et en lui supposant des significations qu'il peut lui-même manipuler. Il y aurait une certaine part d'intention dans le projet conçu par l'architecteur, et nous devons supposer qu'il trouve un intérêt quelconque à l'accomplir. Nous l'avons vu, le procédé défini par Roussel est énigmatique, et le travail de « vraisemblabilisation » rend difficile l'identification des éléments ayant servi à l'élaboration du texte. La lecture vérificatoire d'*Impressions d'Afrique* pourrait constituer une sorte de défi, que Ferry aurait tenté de relever. Lorsque nous aborderons au prochain chapitre *La Vie mode d'emploi* et *Poèmes de métro*, nous

---

<sup>277</sup> Voir entre autres « L'exercice de la lecture littéraire », *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-42.

nous demanderons dans quelles conditions une architecture de ce type se déploie. Notons ici que nous avons remplacé le terme « architecteur » par « architecture », afin de mettre l'accent sur l'acte, plus que sur la personne. De même, nous préférons parler de lecture « courante », un adjectif qui semble moins péjoratif qu'« ordinaire ». Cette terminologie a aussi l'avantage de mettre en valeur un point important : un lecteur empirique peut accomplir une architecture ou une lecture courante.

Du moment que le lecteur connaît la contrainte avant la lecture il pourrait donc se donner le mandat de la vérifier. Mais il peut gérer son activité autrement, en faisant quelques prévisions, en ayant certaines attentes, surtout si la lecture qu'il entreprend constitue un premier parcours du texte. S'il peut inférer, à partir de ce qu'il connaît, que la contrainte sera lisible, il peut envisager les textures affectées par la contrainte, s'attendre à ce que telle ou telle dimension de l'œuvre respecte la règle d'écriture. Cet horizon un peu particulier dépend aussi du savoir : être au courant que *La Vie mode d'emploi* satisfait à la contrainte de la pseudo-quinine d'ordre 10 ne place pas le lecteur dans la même posture initiale que celui qui connaît les six mots de la sextine actualisée dans *La Liseuse*. Il est clair cependant que les projections seront confrontées au texte et à sa configuration. Une structure est attendue, mais rien ne garantit que la contrainte sera réalisée de la manière à laquelle s'attend le lecteur. Les projections seront aussi combinées aux opérations de la lecture, laquelle maintiendra, réorientera, réajustera l'horizon d'attente.

Comparons ces attentes à celles que nous pourrions formuler en détenant un élément majeur d'une intrigue. Supposons que je sache, avant d'entreprendre la lecture de *Madame Bovary*, qu'Emma Bovary meurt au cours de l'histoire. J'anticipe évidemment la mort du personnage et je peux imaginer quelques circonstances funestes, même si j'ignore qu'elle se suicide. Ces prévisions diégétiques peuvent s'accompagner de prévisions concernant la place de cet épisode dans le récit : je peux penser à une finale dramatique, m'attendre à ce que

la mort ait lieu à la fin du roman, puisqu'il s'agit de la mort du personnage dont le nom est à la tête de l'œuvre. Il n'y a donc pas lieu de distinguer les prévisions d'un lecteur qui connaît à l'avance les procédés d'un texte (susceptibles de concerner la diégèse) et celles d'un lecteur qui détient une information majeure au sujet de l'intrigue (susceptibles de concerner les agencements textuels). La différence entre les prévisions tient probablement à ceci : le futur lecteur de *Madame Bovary* ne doute pas de sa capacité à reconnaître l'épisode relatant la mort d'Emma. Le lecteur avisé d'une contrainte, de son côté, se demandera peut-être s'il pourra noter son action à la lecture et comment cela se fera, surtout si la règle est le moins compliquée. Il est possible d'ailleurs qu'il reste pantois, ne sachant tout simplement pas quoi faire de cette information.

Préalablement à la lecture, le lecteur au courant d'une contrainte à l'œuvre peut aussi décider de ne pas tenir compte de son savoir. Imaginons un lecteur professionnel qui s'apprête à lire *La Vie mode d'emploi* dans une perspective sociologique; il négligera probablement l'information selon laquelle le roman est échafaudé à partir d'un bi-carré latin orthogonal, postulant que cette connaissance ne lui est pas nécessaire pour accomplir son architecture. Toutefois, la division du travail intellectuel ne se traduit pas de la même façon en termes psychologiques. En cours de route, ce lecteur pourra produire des inférences reliant le texte et le réglage qu'il connaît, et ce, malgré la décision qu'il a prise préalablement à la lecture.

En somme, à l'orée d'une lecture préalablement informée des contraintes, la gestion peut fort bien être complexe. Le lecteur peut se donner le mandat de vérifier la contrainte, formuler un certain nombre de prévisions concernant surtout la texture, parfois la diégèse, envisager les points nodaux qui seront affectés par la règle, se demander quelle influence ce savoir aura sur sa lecture, se demander ce qu'il doit en faire, le mettre de côté, etc.

Faisons le point sur les trois situations que nous avons examinées. Le lecteur peut ignorer qu'il s'apprête à lire un texte à contrainte, ce qui ne veut pas dire qu'en cours de route, il n'émettra pas d'hypothèse à cet effet. Un lecteur peut aussi supposer qu'une contrainte sera à l'œuvre, par exemple parce qu'il connaît les accointances oulipiennes de l'auteur. Quant à la troisième situation, nous avons supposé un lecteur informé préalablement des contraintes, en prenant soin de montrer la variété des connaissances possibles et donc, l'hétérogénéité de la figure du « lecteur averti ». Tout lecteur, préalablement à la lecture, anticipe certains phénomènes textuels, se dote de mandats, adopte des stratégies qui varient selon que le lecteur se place dans l'une ou l'autre des trois situations présentées. En cours de route, les distinctions deviendront sans doute de plus en plus floues, les opérations de la lecture étant aussi influencées par les résultats qu'elle obtient. C'est un point important qui occupera une bonne partie de notre dernier chapitre.

### 3.3 Conclusion

Ce chapitre avait pour premier objectif de faire valoir les différentes manifestations extratextuelles de la contrainte, lesquelles sont modulées par plusieurs paramètres que nous regroupons ici en un tableau :

<b>Support</b>	Bouche à oreille/épitexte/paratexte
<b>Énonciateur</b>	Allographe/autographe
<b>Contenu</b>	Général/précis
<b>Modalité</b>	Énoncée (littérale/figurée) ou actualisée



Ces manifestations s'inscrivent dans trois contextes interprétatifs distincts les uns des autres; par conséquent, leur lecture, ainsi que celle du texte actualisant les contraintes mentionnées, ne peut être considérée comme une pratique homogène. Il demeure donc impossible d'établir une typologie pragmatique, où un dispositif impliquerait *de facto* un savoir, lequel déterminerait une seule attitude lectorale; nous pourrions faire varier à l'infini les résultats de l'équation. Nous avons établi théoriquement un moment-charnière, le statut du lecteur avant le parcours du texte, et déterminé trois situations en lien avec ce que le lecteur sait des contraintes actualisées par le texte, soit les ignorer, en supposer et les connaître. Nous avons envisagé certaines actions ou réactions du lecteur, des horizons d'attente et des réglages potentiels, en tenant compte de l'encyclopédie personnelle du lecteur, en faisant ressortir l'existence d'un effet Oulipo et en mettant en valeur l'orientation déductive que peut prendre la lecture informée des contraintes à l'œuvre. Nous nous sommes cependant (presque) toujours arrêtée au moment où la lecture en acte allait commencer. Il est temps, maintenant, d'aborder celle-ci de front.

Restait à accomplir l'essentiel :  
l'immersion dans la lecture.  
*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Marcel BÉNABOU

## 4 Lectures en cours

Généralement, la texture est une dimension effacée par la lecture. Cet « oubli de la condition verbale de la littérature<sup>278</sup> » implique bien des opérations intellectives, présuppose une lecture fouettant d'autres chats, privilégiant ce qui est dit, au détriment de l'agencement des signes qui constituent le texte et permettent l'instauration des représentés. Lorsque la texture est perçue, prise en compte, interprétée en tant que telle, d'autres opérations ont lieu : considérer l'ordonnancement, la matérialité textuelle ou discursive de l'œuvre constitue une forme de métatextualisation, issue d'une réflexion du lecteur qui contrarie, au moins ponctuellement, la représentation. Puisque la texture, comme nous avons tenté de le démontrer au deuxième chapitre, est le lieu de la contrainte actualisée<sup>279</sup>, il nous semble opportun d'aborder la lecture en acte par ce biais : que fait la contrainte à l'illusion de représentation ?

Parler d'illusion, c'est déjà faire intervenir de nouveaux enjeux, distincts du seul fait que la lecture s'occupe de comprendre et d'interpréter le contenu d'un énoncé. « Embarquer » ou non dans une histoire, « s'imprégner » d'un univers poétique, c'est croire (d'où l'illusion) que l'univers (fictif, référentiel, expressif) figuré est indépendant de la configuration textuelle *et* des inférences produites par la lecture<sup>280</sup>. Parce qu'un texte écrit suivant une contrainte est indéniablement produit selon le régime scriptural du *fabriquer*, que Ricardou oppose au régime du *dire*<sup>281</sup>, il y aurait lieu de croire que l'illusion représentative, à la lecture d'un texte à contrainte, sera inévitablement contrariée. Toutefois, il existe un très grand

---

<sup>278</sup> Paul VALÉRY, « Tel Quel », *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 569.

<sup>279</sup> Même celles portant sur la structure du contenu ont un impact sur la texture.

<sup>280</sup> Quelques théoriciens de la lecture se sont employés à décortiquer le fonctionnement de cette illusion, dont Richard Saint-Gelais, qui propose dans *Château de pages*, *op. cit.*, de la considérer comme un véritable régime de lecture.

<sup>281</sup> Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

nombre de textes subordonnant le dire au fabriquer qui n'ont pas été lus comme tels, parce que des dispositifs (des manœuvres vraisemblabilisantes, par exemple) encouragent plutôt une lecture de type représentatif. Autrement dit, une écriture à contrainte n'est pas une condition suffisante pour provoquer à tout coup une lecture non représentative. Les prédispositions de la lecture, l'activité produite en cours de route, l'aménagement du texte entrent forcément en jeu.

Il paraît maintenant de plus en plus évident que les mandats de lecture et l'interprétation des signes d'un texte sont liés aux connaissances du lecteur. Pour cette raison, nous examinerons quelques processus de lecture découlant des trois situations antélectorales décrites au chapitre précédent : la lecture orientée par la connaissance de la contrainte, la vérification; la supposition et la recherche de contraintes pendant la lecture; l'ignorance préalable et l'identification de contraintes en cours de route. Cette décision théorique et méthodologique nous permet d'éviter de reconduire l'opposition selon laquelle la lecture « naïve » serait soumise à l'illusion représentative et « l'avertie », scriptocentriste. Les analyses feront ressortir la facticité de cette dichotomie et mettront en valeur différentes facettes du scriptocentrisme.

#### **4.1 La lecture avisée d'une contrainte à l'œuvre**

Nous avons vu au chapitre précédent que des enjeux différents sont soulevés selon que les indications sur les contraintes se situent dans l'un ou l'autre des trois contextes que sont le bouche à oreille, l'épitéxte et le paratexte. Nous devons donc en tenir compte dans l'élection du corpus textuel servant à nos analyses. Notre choix s'est arrêté sur *La Vie mode d'emploi*<sup>282</sup>, dont quelques indications sur les règles à l'œuvre sont disponibles dans un épitéxte auctorial, et

---

<sup>282</sup> Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche », (1978) 2000. La pagination entre parenthèses renverra à cette édition.

sur *Poèmes de métro*<sup>283</sup>, dont le paratexte définit la contrainte. Commençons par la lecture de *La Vie mode d'emploi*.

L'épitéxte « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » a été publié dans la revue *l'Arc* en 1979, puis, quelques années plus tard, dans *l'Atlas de littérature potentielle*. Compte tenu de la complexité des figures qui sont décrites, nous n'en considérerons qu'une seule, la polygraphie du cavalier, et nous supposerons un lecteur qui s'est attardé sur cette contrainte. Voici ce que Perec déclare à son propos :

Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier. Il s'agit de faire parcourir à son cheval les 64 cases de l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 par 10. J'y suis parvenu par tâtonnement, d'une manière un peu miraculeuse. [L]e livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable<sup>284</sup>.

Certaines traversées de *La Vie mode d'emploi* pourraient se faire à partir de cet énoncé, être orientées vers des points nodaux du texte ciblés par les propos de Perec. Par exemple, le lecteur peut examiner précisément l'agencement des chapitres, aller voir en quoi la petite fille a quelque chose de spécial puisque l'énoncé concernant le clinamen est métaleptique et donc, énigmatique : comment un personnage peut-il être tenu responsable d'une opération scripturale ? Un lecteur pourrait aussi se donner comme objectif de reconstruire le schéma représentant la solution trouvée par Perec. Ces traversées nous occuperont surtout en fin d'analyse, mais il faut dire ici que leur gestion préalable témoigne d'une décision scriptocentriste : choisir d'examiner telle ou telle dimension du texte, c'est mettre au premier plan l'agencement des signes et ne plus souscrire au

---

<sup>283</sup> Jacques JOUET, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000.

<sup>284</sup> Georges PEREC, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 51.

postulat selon lequel les signes renvoient *uniquement* à un état de choses imaginaire.

Cette décision scriptocentriste ne sera pas celle de tous les lecteurs avisés de la contrainte et de ses aménagements. Le roman se lit évidemment tel qu'il se présente, linéairement, et le lecteur, pendant son parcours, pourra effectuer des rapprochements entre le texte et la polygraphie du cavalier, le clinamen et la petite fille. C'est en ce sens que nous considérons que la connaissance de la contrainte procure au lecteur un angle interprétatif; voyons ce qu'il en est de manière plus détaillée.

#### **4.1.1 L'angle interprétatif**

Le lecteur mis au fait de la polygraphie du cavalier est informé de ce que la succession des quatre-vingt-dix-neuf chapitres du roman de Perec obéit à un autre ordre que celui d'une description en continu de l'immeuble. Et en effet, chaque chapitre de *La Vie mode d'emploi* campe le décor d'une pièce, mais le suivant ne poursuit ni la description de ce même appartement, ni l'histoire de son occupant. Il est toutefois possible de rétablir une linéarité descriptive grâce aux intitulés des chapitres, car leur identification est double. D'une part, s'impose la classique indication CHAPITRE, suivie d'une numérotation en chiffres romains; d'autre part, tous les chapitres sont chapeautés d'un chiffre arabe et du nom d'un protagoniste (Rorschach, 1; Marquiseaux, 2...), d'un espace de l'immeuble (Escaliers, 3; Caves, 1...) ou d'une combinaison des deux (par exemple : Breidel, (chambres de bonne, 1)). Deux parcours du texte sont ainsi implicitement suggérés par les signes numériques : lire les chapitres successivement, en suivant les chiffres romains, ou aller à l'encontre de la linéarité matérielle, en sautant des pages pour lire à la suite « Winckler, 1 », « Winckler, 2 » et « Winckler, 3 », par exemple. Le lecteur ayant lu l'énoncé de la contrainte sera peut-être surpris de pouvoir ainsi rétablir une certaine linéarité descriptive, puisque Perec la considère « fastidieuse ».

Les doubles titres sont visibles pour tous les lecteurs; les deux avenues de lecture sont donc susceptibles d'être empruntées, aussi, par tous les lecteurs. Notons que la deuxième avenue — agglutiner les chapitres homonymes — n'est envisageable qu'à partir du moment où le lecteur a compris le principe, sans doute après un certain temps consacré à la lecture linéaire. Par ailleurs, rien n'interdit au lecteur, à un moment ou à un autre, d'abandonner l'ordre adopté jusque-là et d'alterner entre les deux types de parcours du texte. Ces deux avenues, ainsi que celles possibles à partir de l'index ou du « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage », ne sont certainement pas étanches.

L'agencement des chapitres constitue sans conteste un phénomène textuel curieux : pour celui qui ignore le principe, l'idée de contrainte ne surgit pas du seul fait que les chapitres ne suivent pas une progression classique. Un tel désordre peut témoigner d'une prédilection de l'auteur pour les romans de facture moderne. Celui qui connaît Georges Perec et son inclination pour l'écriture à contrainte doutera peut-être du caractère aléatoire de l'enchaînement, mais il demeure hautement improbable qu'un lecteur aboutisse à l'idée de polygraphie du cavalier par la seule lecture du texte. Il sera sans doute intrigué par le fait que « Winckler, 2 » ne suit pas immédiatement « Winckler, 1 » et se demandera, peut-être, pourquoi « Beaumont, 4 », plutôt que « Foulerot, 2 » ou « Plassaert, 1 », succède à « Marcia, 3 ». Les hypothèses formulées pourraient alors s'appuyer sur des rapprochements diégétiques entre les récits contigus. Par exemple, le « CHAPITRE I/Escaliers, 1 » se termine par cette phrase : « Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir. » (p. 24) Le chapitre suivant, « Beaumont, 1 », commence par la description d'un salon et se clôt sur la mention du suicide de Fernand de Beaumont. Le lecteur pourrait penser que le suicide du personnage et la vengeance de Winckler sont liés, ce qui justifierait la proximité de ces deux récits. Ainsi, la contiguïté des chapitres encourage les rapprochements, lesquels pourraient expliquer la disposition non linéaire.

La différence est tout de même notable vis-à-vis du lecteur avisé : en plus de s'attendre à ce que les chapitres décrivent les appartements de l'immeuble dans un certain désordre, ce dernier a aussi l'assurance que leur agencement n'est ni aléatoire, ni soumis à un principe diégétique. Si « Beaumont, 4 » succède à « Marcia, 3 », c'est, peut-il *déduire*, parce que leur apparition à cet endroit de l'œuvre (deuxième partie, chapitres 39 et 40) obéit au déplacement de la pièce d'échecs; leur jonction résulte de deux coups consécutifs du cavalier. Ce lecteur n'a donc pas besoin de formuler d'hypothèses au sujet de cette narration désordonnée; il en connaît la cause. Toutefois, cette déduction se trouve « naturalisée » au cours de la lecture : le lecteur ne la formule pas forcément de manière explicite chaque fois qu'il termine un chapitre et en commence un nouveau.

De plus, connaître la règle n'empêchera pas ce lecteur de mettre en relation, lui aussi, Winckler et Beaumont. Le point que nous voulons faire valoir, c'est que le lecteur au courant de la polygraphie du cavalier est aussi affecté par la progression narrative discontinue du roman. Les différentes diégèses se scindent en épisodes; soit ces interruptions créent un effet de suspense qui risque d'être supplanté, dans l'esprit du lecteur, par l'intérêt provoqué par la nouvelle histoire qui s'enchaîne, soit certaines histoires laissées en suspens, comme la vengeance de Winckler, poussent le lecteur à aller voir du côté des chapitres consacrés à Winckler ou Beaumont pour tenter d'en apprendre davantage. La connaissance de la contrainte permet au lecteur de voir le principe qui sous-tend le désordre des chapitres, mais elle ne lui donne pas les moyens de résoudre toutes les questions d'ordre narratif ou diégétique qu'il peut se poser.

Attardons-nous encore quelques instants à l'agencement des chapitres, en nous orientant cette fois du côté du clinamen. Que *La Vie mode d'emploi* totalise quatre-vingt-dix-neuf chapitres n'a, en soi, rien de surprenant; mais ce nombre est significatif pour le lecteur avisé, qui l'envisagera comme le résultat d'une opération d'écriture affectant l'instanciation de la contrainte, laquelle présuppose la présence

de cent chapitres. Il n'est pas interdit de croire que le lecteur sachant qu'un chapitre a été supprimé tentera de l'identifier, et c'est par un examen minutieux de deux éléments du paratexte, la table des matières et le plan de l'immeuble, qu'il peut être repéré. Or, comme nous l'avons affirmé au chapitre précédent, il faut considérer que tout lecteur est susceptible de parcourir le paratexte, voire de l'utiliser *pendant* la lecture comme un outil balisant sa traversée du roman. Les anomalies qui seront repérées, puisqu'il y en a quelques-unes, seront interprétées différemment selon que le lecteur connaît ou non l'existence du clinamen, et l'importance qui leur sera accordée dépend des raisons pour lesquelles le lecteur a consulté le paratexte. Voyons cela de plus près.

Une lecture de la table des matières permet de faire ressortir l'absence du chapitre « Beaumont, 2 ». L'occurrence qui vient après « Beaumont, 1 » est « Beaumont, 3 », laquelle est suivie de « Beaumont, 4 »; l'appartement fait donc l'objet de trois chapitres, alors que les signes numériques en indiquent quatre. Le lecteur ignorant l'existence du clinamen pourrait considérer cette anomalie comme une erreur typographique, tandis que le lecteur avisé établira sans doute un lien avec l'opération scripturale : l'ellipse de la table des matières laisse supposer que « Beaumont, 2 » est le chapitre supprimé. Toutefois, en observant le plan de l'immeuble fourni en annexe, nous constatons que la superficie de l'appartement des Beaumont se compare avec les appartements correspondants (Foulerot, Marquiseaux, Winckler), lesquels font eux aussi, chacun, l'objet de trois chapitres. L'appartement des Beaumont a donc trois pièces et non quatre; comme elles sont toutes trois bel et bien décrites, aucune ne manque. L'absence de « Beaumont, 2 » de la table des matières indiquerait plutôt un *faux* chapitre manquant<sup>285</sup>; le lecteur, avisé ou non, qui ne fait pas la comparaison avec le plan de l'immeuble ne pourra émettre cette hypothèse.

---

<sup>285</sup> Selon le Cahier des charges de l'auteur, le couple « faux/manque » fait partie du système complexe des contraintes appliquées dans ce roman. Nous supposons qu'il existe un lien entre la fausse absence du chapitre et cette contrainte.



Le chapitre escamoté par l'effet du clinamen correspondrait plutôt à une cave. Le plan en circonscrit six, mais la table des matières n'en retient que cinq. Comme les titres « Caves, 1 » à « Caves, 5 » se succèdent sans omission, le lecteur n'ayant pas noté les six mentions sur le plan de l'immeuble ne verra pas d'anomalie, mais celui qui s'aperçoit qu'une cave est manquante risque de se poser quelques questions. Le lecteur ignorant l'existence du clinamen pourrait penser que le plan de l'immeuble est inexact ou que cette pièce supplémentaire a été dessinée pour lui laisser le loisir d'imaginer ce qu'elle recèle. Ce lecteur pourrait aussi en profiter pour lire les chapitres concernant spécifiquement les caves dans l'espoir d'y trouver une explication. Imaginons par exemple que le narrateur déclare ne pas être en mesure, pour une raison quelconque, de décrire cette pièce. Le phénomène textuel curieux pourrait se rapporter ainsi à une cause narrative. Force est de constater cependant que le narrateur demeure silencieux sur ce point. En comparaison, celui qui connaît la contrainte et qui relève l'incongruité paratextuelle déduira qu'il s'agit d'un indice du chapitre supprimé. Ses réflexions (le type de raisonnement et le résultat) sont ainsi influencées par sa connaissance de la contrainte, d'où l'idée d'un angle interprétatif. Cependant, son activité ne se limite pas forcément à ce constat. Il pourrait lui aussi en profiter pour aller voir du côté des caves, afin de voir si le texte « en parle »; corrélérer cette déduction, qui demeure incertaine, avec le personnage de la petite fille tenue responsable par Perec de l'omission d'un chapitre; persister dans une lecture de type vérificatoire s'il s'y était engagé, ou simplement reprendre sa lecture là où il l'avait laissée. Il faut donc relativiser l'impact de cette découverte en fonction des motivations lectorales : pour celui qui cherchait dans la table des matières la page correspondant à « Beaumont 2 », parce qu'il voulait en savoir plus sur le suicide du personnage, l'identification de la cave en trop (sur le plan), en moins (sur la table des matières), ne bouleverse pas nécessairement sa lecture. Pour celui attablé à reconstruire le schéma de la polygraphie du cavalier, l'impact est majeur puisque ce lecteur doit déterminer la case du damier sur laquelle le cavalier ne se pose pas.

Le clinamen tel que l'a formulé Perec a suscité de nombreuses déclarations critiques, dont les observations sont surtout de l'ordre de l'équivalence sémantique : il manque un coin du biscuit/il manque un coin de l'échiquier, ou des correspondances homophoniques : fer-blanc/faire un blanc. Observons celle de Marie-Odile Martin :

L'élaboration du texte est ici signalée par sa paraphrase fictionnelle dans la mesure où la suppression d'un chapitre est implicitement désignée par la figuration référentielle d'une lacune. [...] Le lecteur voit donc ici se *faire un blanc* dans le *carré* – justification homophonique de la représentation du couvercle de la boîte en fer-blanc mentionnée à la fin du chapitre LXV [...] <sup>286</sup>

La critique passe sous silence le cheminement lectoral nécessaire pour parvenir aux résultats qu'elle obtient. Ici, la « paraphrase fictionnelle » ne « signale » pas le clinamen; tout lecteur ne « voit » pas le « blanc » qui se fait à cet endroit. D'ailleurs, le schéma de l'immeuble transformé en damier constitue le seul endroit où le lecteur peut littéralement voir un blanc : ni le texte, ni le plan tel qu'il est reproduit n'offre un espace vide qui pourrait indiquer l'omission, le manque. La critique connaît l'existence du clinamen et l'une de ses conséquences, l'absence d'un chapitre; cela l'incite à revisiter le texte et à *déduire* que « fer-blanc » est une figure symbolisant l'écriture. Il y a lieu de faire un constat important : si l'illusion représentative provoque généralement l'occultation des opérations de la lecture, une activité scriptocentriste tendrait elle aussi, parfois, à les éclipser.

Insistons sur le fait que la paraphrase métatextuelle n'est pas inscrite dans le texte. Le lecteur non avisé ayant identifié une cave en trop sur le plan de l'immeuble et qui rencontre, pendant sa lecture, le personnage « responsable » du clinamen ne fera pas le lien avec l'absence du chapitre décrivant cette cave. Plus encore, il serait étonnant que la petite fille (une image sur une boîte de biscuits, rappelons-le) soit elle-même une source de questionnements. La figure n'est donc pas une donnée textuelle, mais le résultat d'une lecture informée préalablement de

---

<sup>286</sup> Marie-Odile MARTIN, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 261.

la contrainte et de ses aménagements, un résultat obtenu à la suite de tout un processus inférentiel qui fait intervenir, aussi, l'emplacement de l'énoncé. Pour preuve, de toutes les études que nous avons lues sur *La Vie mode d'emploi*, aucune ne désigne la boîte carrée en fer-blanc mentionnée dans un autre chapitre consacré à la description d'une cave, le XXXIII, comme une paraphrase scripturale<sup>287</sup>. Les propos de Marie-Odile Martin nous amènent ainsi vers une question importante, toujours en lien avec l'idée d'un angle interprétatif, soit le « surgissement » des indices de la contrainte et l'apport de la lecture dans l'interprétation des figures scripturales.

#### 4.1.1.1 Le « surgissement » des indices

Le lecteur avisé porte son attention sur certaines données textuelles et les interprète, parfois, comme des désignations métatextuelles de la contrainte qu'il connaît. La critique, répétons-le, a généralement tendance à attribuer une fonction indicielle à ces signes, bien que tous ne soient pas affectés par la contrainte, et à considérer la métatextualité comme une partie intégrante du texte, alors qu'il s'agit d'un sens attribué à l'énoncé par les soins de la lecture.

Concentrons-nous d'abord sur les chapitres 65 et 66 de *La Vie mode d'emploi*, afin de voir comment notre lecture est orientée par ce que nous connaissons de la contrainte. Nous savons qu'à cet endroit devrait se trouver la description de la cave manquante. Sous ces conditions, la dernière phrase du chapitre 65 (l'image de la petite fille qui mord dans un coin de son biscuit) peut être interprétée comme une métaphore scripturale. Les dernières pages du chapitre 65 nous paraissent insister curieusement sur le 6 et le 66. Le numéro de matricule de Blunt Stanley, le 1 758 064 176, « est aussi le nombre des Diables de l'Enfer, puisqu'il y a 6 légions démoniaques comprenant chacune 66 cohortes comprenant chacune 666 compagnies comprenant chacune 6 666 Diables ». (p. 378) La dernière page du chapitre 66 insiste quant à elle sur le 5, comme en

---

<sup>287</sup> « À côté, entassés dans une boîte carrée en fer-blanc, des coquillages et des galets [...] » (p. 199)

témoigne l'énumération des motos ayant appartenu à David Marcia : « Yamaha 250, Kawazaki 350, Honda 450, Kawasaki Mach III 500, Honda 750 à quatre cylindres, Guzzi 750, Suzuki 750 avec radiateur à eau, BSA A75 750, Laverda SF 750, BMW 900, Kawasaki 1000. » (p. 388) Le lecteur peut ainsi considérer cette insistance comme un indice : au tournant du chapitre 65, il y aurait dû y avoir un autre chapitre. L'inférence est, par surcroît, appuyée par une liaison intertextuelle<sup>288</sup> que nous pouvons établir avec une autre œuvre de Perec. Les chiffres 5 et 6 rappellent *La Disparition*, à l'intérieur de laquelle il *manque* deux choses : l'une des six voyelles (la cinquième lettre de l'alphabet) et, surtout, un chapitre cinq.

Il serait surprenant qu'un lecteur ne sachant pas ce qu'il aurait dû y avoir entre les chapitres 65 et 66 trouve l'insistance sur les chiffres 5 et 6 incongrue. Les éléments sont cohérents en regard, d'une part, de l'univers diégétique (Stanley est un envoûteur, sa femme avait le « don » de faire apparaître Méphistophélès; David Marcia est un motocycliste de compétition); d'autre part, ils le sont dans une perspective référentielle (le 666 est le nombre du diable; le nombre de la cylindrée fait souvent partie de la dénomination d'une moto). Autrement dit, ils ne rompent pas avec « la cohérence représentative du fragment » (Peeters). De plus, arrivé à cette étape du roman, le lecteur aura probablement noté les répétitions numériques du même genre, puisqu'elles sont pléthoriques dans *La Vie mode d'emploi*. Le chiffre trois par exemple revient fréquemment et sous différents signifiants (Itroisl, IIIII et I3I, si nous considérons l'intitulé du troisième chapitre), dans les trois premiers chapitres du roman de Perec :

Sur la feuille ont été esquissés non pas un mais **trois** plans (p. 22);

[...] le parquet à bâtons rompus des **trois** pièces (p. 24);

De ces **trois** petites chambres dans lesquelles pendant presque quarante ans a vécu et travaillé Gaspard Winkler, il ne reste plus grand-chose (p. 24);

[...] il [un tableau] représentait une antichambre dans laquelle se tenait **trois** hommes (p. 24);

---

<sup>288</sup> Il s'agit d'un cas d'intertextualité restreinte, puisque le lecteur relie deux œuvres du même auteur.

La scène peinte sur le plateau est partiellement masquée par **trois** objets (p. 26);

[...] le sultan Sélim **III** (p. 27);

Dans les **trois** années qui suivirent la fondation de la secte, chacun de ces « **trois** hommes libres » parvint à en convertir **trois** autres. (p. 30)

Le lecteur aura donc sans doute noté ce genre de répétitions en cours de route; par conséquent, il ne devrait pas être particulièrement surpris de l'insistance sur les chiffres 5 et 6. Pour reprendre en d'autres termes l'observation de Peeters, les chapitres 65 et 66 ne rompent pas avec la cohérence texturale du roman. Cela dit, l'abondance des répétitions qui parsèment le roman (y compris celles du 5 et du 6) pourrait constituer un cas curieux et donner lieu à la formulation d'une hypothèse interprétative concernant un réglage de l'écriture. Le lecteur exclurait ainsi la possibilité d'une coïncidence. Nous entrons ici sur le terrain de la recherche et de l'abduction, un travail lectoral que nous examinerons plus attentivement dans la deuxième partie de ce chapitre. Il faut mentionner dès maintenant que le lecteur ayant lu l'énoncé de Perec peut fort bien avoir porté l'insistance sur le 5 et le 6 au compte de la désignation du clinamen, mais il peut, *aussi*, tenter de comprendre pourquoi le texte accumule autant de répétitions numériques et inclure celles des chapitres 65 et 66 dans sa démarche qui relèvera, cette fois, de l'abduction.

Examinons la polygraphie du cavalier dans une perspective symbolique. *Certains* éléments du roman se rapportant au jeu d'échecs ou au mouvement du cavalier (lequel est soumis à deux contraintes : l'une règle le nombre de cases qu'il est autorisé à franchir — trois — et l'autre, sa trajectoire, figurable par la lettre L) *pourraient* être interprétés par le lecteur connaissant la contrainte à l'œuvre comme des énoncés métatextuels. Par exemple, l'intérêt du personnage de Winckler pour les échecs, l'échiquier situé dans le bureau d'Altamont, dont la partie « Toujours jeune » est reproduite à la page 395, renvoient potentiellement à la contrainte pour le lecteur qui sait que l'organisation des chapitres est basée sur une structure échiquéenne. Au chapitre XI, le narrateur décrit le meuble du peintre Hutting et insiste fortement sur sa configuration :

[...] séparé de l'atelier proprement dit par un meuble en L ;

[...] dans le rectangle défini par ce meuble en L ;

Le mur de gauche, qui fait face à la plus longue branche du L [...] (p. 63-64)

La forme « en L » est répétée trois fois en moins de deux pages; le lecteur connaissant la contrainte peut ainsi lier ce triple L à la trajectoire du cavalier, et considérer que le texte fait allusion à l'un des mécanismes ayant présidé à son élaboration. Dans la section sur le signe peircien, nous avons montré que l'interprétation d'un symbole fonctionnait par association d'idées; tout élément du texte qui se rapporte aux échecs constitue un cas typique de symbole de la contrainte qui « surgit » en tant qu'indice, à condition que le lecteur connaisse d'avance la contrainte qu'il indique pour être en mesure d'établir l'association.

Certains symboles sont plus probants que d'autres; dans l'absolu, toute manifestation du chiffre trois, comme celles que nous avons cités précédemment, symboliserait le mouvement de la pièce d'échecs et désignerait la contrainte. Or, il serait surprenant que le lecteur établisse une telle corrélation, et ce, même s'il connaît la polygraphie. Si tel est le cas, le lecteur pourra faire preuve de discernement et juger sa déduction audacieuse, voire légèrement farfelue. Ces circonstances — repérer un phénomène textuel, l'interpréter, mais douter de la pertinence de l'interprétation — impliquent une opération métalecturale. Rien n'empêche ce lecteur d'émettre une autre hypothèse, de voir les trois I comme le symbole de la Sainte-Trinité, par exemple, ce qui indiquerait un intérêt pour la religion de la part de l'auteur. Cette interprétation unit cette fois des éléments du texte à des éléments extratextuels qui ne sont pas liés à la règle d'écriture, et elle demeure tout aussi hypothétique. Il pourrait aussi, comme nous l'avons suggéré au paragraphe précédent, s'attarder à la *répétition* du chiffre, qu'il sera en mesure de comparer avec les répétitions déjà identifiées et avec celles qu'il repèrera subséquemment.

Bref, *La Vie mode d'emploi* contient autant de figures métatextuelles que ce que le lecteur, qui connaît la contrainte, a noté *et* considéré comme telles. Nous

nous opposons ainsi à la position que tient Marc Parayre, pour qui une lecture qui note systématiquement les allusions métatextuelles signale une pratique « active », que tout « bon » lecteur devrait adopter, cette fois, face à *La Disparition* : « Trop de personnes se contentent d'un certain nombre de découvertes autour du E manquant et mettent alors fin à leur lecture active; ainsi, le bon lecteur disparaît donc à son tour<sup>289</sup> ». La proposition de Parayre fait fi de la pertinence des découvertes; nous l'avons constaté, le lecteur peut parfois remettre ses déductions en question. De plus, Parayre présuppose un texte marqué de petits cailloux blancs, disposés intentionnellement par l'auteur, qu'il s'agirait pour le lecteur de dénombrer. D'une part, rien ne nous assure que toute allusion métatextuelle soit volontairement disposée dans cette optique par l'auteur. D'autre part, si une telle lecture s'accomplit, il faut croire qu'elle devient vite lassante, la majorité des lecteurs ayant, comme le dit le critique, abandonné en cours de route. Pour toutes ces raisons, il nous apparaît difficile de considérer ce mode de lecture comme une activité de *vérification*.

Cette analyse nous a permis de faire ressortir le raisonnement du lecteur averti et le rôle de la lecture dans l'interprétation des figures métatextuelles. La connaissance de la contrainte constitue parfois un préalable à l'attention que le lecteur porte à un dispositif : la quantité de chapitres ou l'image de la petite fille sur la boîte de biscuits passeront probablement inaperçues aux yeux du lecteur n'ayant pas lu l'épître auctorial. Le lecteur au courant de la contrainte et de ce qu'elle détermine opère par *déduction* pour interpréter certains indices, en l'occurrence l'agencement des chapitres de *La Vie mode d'emploi*, ou pour attribuer un sens métatextuel à quelques dispositifs. Nous pouvons parler d'une interprétation orientée par la connaissance de la contrainte, où divers cas curieux (tel chapitre succède à tel autre; l'incongruité paratextuelle, par exemple) sont envisagés sous l'angle de la polygraphie du cavalier. Mais la connaissance de la contrainte ne bloque pas forcément l'interprétation d'un dispositif à son seul

---

<sup>289</sup> Marc PARAYRE, *Lire La Disparition*, op. cit., p. 122.

signifié scriptural; d'autres conditions, comme la pertinence de cette interprétation, entrent en jeu. Le lecteur n'est donc pas obnubilé par la contrainte, à moins qu'il ne décide d'adopter un mode de lecture scriptocentriste pour vérifier la contrainte.

#### 4.1.2 Vérifier

Nous avons suggéré au chapitre précédent qu'une connaissance de la contrainte pouvait initier un mandat de lecture scriptocentriste : vérifier son application. Cette activité, il faut le souligner, ne se déploie pas de manière uniforme pour l'ensemble des œuvres écrites selon un procédé d'écriture; elle est régie par bien des paramètres. Par exemple, les contraintes qui déterminent le processus d'écriture et ses modalités plutôt que l'écrit sont en bonne partie invérifiables; l'analyse de la lecture de *Poèmes de métro* nous permettra justement d'approfondir cette question. Nous avons vu au chapitre précédent que la vérification du procédé à l'œuvre dans *Impressions d'Afrique* ne peut aboutir qu'à des hypothèses; en comparaison, la vérification du monovocalisme\* de *What a man !* devrait mener à un résultat sans équivoque : seule la voyelle « a » est présente. La lecture vérificatoire dépend aussi du degré de précision de la connaissance du lecteur. *La Liseuse* de Paul Fournel instancie une sextine, mais l'énoncé paratextuel fournit, en plus, les six mots et indique leur emplacement dans le texte. Il est donc possible de vérifier l'application de la contrainte en observant directement les points nodaux cernés par l'énoncé; en revanche, le lecteur désireux de déterminer les citations des auteurs énumérés dans le post-scriptum\*\* de *La Vie mode d'emploi* doit porter son attention sur l'ensemble du texte. Ainsi, le type de règle, l'objet linguistique<sup>290</sup> régulé par celle-ci, le type d'actualisation et la précision de la connaissance du lecteur constituent différents paramètres modulant la lecture vérificatoire, qui ne peut donc être considérée comme un régime de lecture homogène. En ce qui concerne la polygraphie du

---

<sup>290</sup> Marcel Bénabou regroupe sous cette appellation la lettre, le phonème, la syllabe, le mot, le syntagme, le paragraphe et le texte. « La règle et la contrainte », *op. cit.*



cavalier de *La Vie mode d'emploi*, le schéma\*\* d'un internaute<sup>291</sup>, qui reproduit un damier de 10x10 et les traits représentant le chemin parcouru par le cavalier, apparaît comme le résultat d'une lecture vérificatoire. Nous allons tenter de décrire les stratégies devant être adoptées pour y arriver.

Le paratexte est un outil essentiel pour mener à bien cette entreprise. Comme nous l'avons vu, le lecteur dispose du plan de l'immeuble de dix étages (sous-sol, rez-de-chaussée, huit paliers), indiquant les cloisons entre les zones de chaque appartement. Toutefois, le lecteur doit modifier ce plan de telle sorte qu'il corresponde à un damier, puisque les divisions des appartements ne sont pas calquées sur celles des cases d'un échiquier. Le nom des occupants, actuels ou passés, inscrit dans chaque espace privé, ainsi que celui des espaces communs, comme les caves, l'entrée de service et les escaliers, permettent de les situer à l'intérieur de l'immeuble. En nous servant de la table des matières, qui regroupe les titres des chapitres et met en évidence leur enchaînement, nous pouvons commencer à faire ressortir le circuit capricant du cavalier. Une difficulté surgit : comme les appartements ont, pour la plupart, plus d'une pièce, comment déterminer sur laquelle doit se poser le cavalier ? Savoir que le point de départ correspond aux escaliers (chapitre I) et que l'étape suivante devrait être l'appartement de Beaumont (chapitre II) est une chose; identifier les cases auxquelles correspondent ces espaces (les escaliers en ont douze !) en est une autre.

Pour y parvenir, il nous faut lire le texte en nous fiant aux nombreux déictiques. Le narrateur indique où il se situe par rapport à l'ensemble de l'immeuble : « Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier. Une femme d'une quarantaine d'années est en train de monter l'escalier [...] » (p. 22), et par rapport aux espaces contigus : « Maintenant, nous sommes dans la pièce que Gaspard Winckler appelait le salon. Des trois pièces de son logement, c'est la plus proche de l'escalier, la plus à gauche par

---

<sup>291</sup> <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=poly>, consulté le 15 janvier 2012.

rapport à notre regard. » (p. 49) Dans ce cas, ces signes ne sont plus interprétés en fonction de la diégèse : « le troisième et le quatrième étage » n'ont plus comme objet l'immeuble fictif, mais une case du damier. De même, le narrateur n'est plus en train de raconter des histoires, il devient le cavalier qui se déplace sur l'échiquier. « L'effet de réel<sup>292</sup> » que devraient normalement provoquer ces dispositifs (« facteurs d'immersion<sup>293</sup> » pour le lecteur en régime représentatif), est altéré lors de l'activité de la lecture vérificatoire.

De plus, pour constituer le schéma, nous devons aussi déterminer la case du damier sur laquelle le cavalier ne se pose pas. Nous avons vu, grâce à l'examen du paratexte, qu'il s'agissait d'une cave, sans doute celle du coin gauche. Les propos de Perec, qui ciblent la petite fille et donnent en référence deux passages du roman où elle apparaît, sont utiles. Le premier vise l'item numéro 100 du compendium<sup>294</sup>, « La petite fille qui mord dans un coin de son petit beurre Lu », et le second vise la toute fin du chapitre LXV, qui se termine par la description d'une petite fille représentée sur le couvercle d'une boîte de biscuits en fer-blanc, elle « mord dans un coin de son petit-beurre ». (p. 360) Le chapitre 66 aurait dû décrire la cave du coin inférieur gauche du plan. Le « coin » du biscuit rend l'hypothèse encore plus probante.

Concluons sur l'activité d'une lecture qui consisterait à reconstituer le schéma. Une telle initiative est rendue possible en partie grâce au type de contrainte actualisée par *La Vie mode d'emploi*. Le lecteur doit évidemment connaître la contrainte, dont l'énoncé, en l'occurrence, n'est pas disponible dans l'œuvre. De plus, l'accomplissement de ce mandat requiert un certain investissement. Le lecteur développe des stratégies de lecture à partir du paratexte, transformé pour l'occasion en outil lui permettant d'atteindre l'objectif

---

<sup>292</sup> Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-88.

<sup>293</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999.

<sup>294</sup> Le compendium est un dispositif de mise en abyme : il réunit sous forme de liste les 179 personnages qui prendraient place dans le tableau imaginé par le peintre Valène. Ces personnages sont ceux de l'immeuble; Valène, interprété ici comme le représentant de Perec, s'y retrouve aussi. Il « se peindrait en train de se peindre » (p. 280).

qu'il s'est donné. « Je suis un lecteur boucher », dit le narrateur de *La Liseuse*<sup>295</sup>. Lire *La Vie mode d'emploi* comme nous venons de le faire nous oblige à sauter des parties du texte, écrire sur le plan, sélectionner les déictiques, à devenir, aussi, une sorte de lecteur boucher. La vérification constitue ainsi une forme d'architecture, essentiellement scriptocentriste : le lecteur privilégie la texture dans le mandat qu'il se donne, dans son parcours textuel et dans son interprétation des signes. L'activité déployée est considérable, mais peu de lecteurs l'accompliront ou l'accompliront jusqu'au bout. En fait, la vérification peut suggérer que le lecteur a un autre but, celui de produire un épitexte par exemple. Si, dans ces circonstances, l'autonomie du lecteur vis-à-vis de l'inscription de la contrainte semble pratiquement nulle, c'est aussi, et peut-être surtout, parce que le lecteur a décidé qu'il en serait ainsi; ce n'est pas sa connaissance de la contrainte qui l'assujettit.

Notons finalement que même si le mandat de cette lecture consistait à reconstituer le schéma, le point d'aboutissement ne s'impose pas forcément comme un terminus. Le résultat obtenu, concluant, peut indiquer autre chose sur le texte et amener la formulation de nouvelles hypothèses concernant les éléments régulés par la contrainte. Par exemple, lorsque le cavalier a touché au moins une fois aux quatre côtés du damier, une nouvelle partie du roman commence. Le parcours de la pièce d'échecs détermine donc, aussi, la segmentation en six parties de l'œuvre de Perec. Voilà un résultat nouveau concernant la configuration des chapitres que le lecteur n'a pas pu prévoir, même en ayant en main « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* ».

L'analyse de quelques parcours de lecture de *La Vie mode d'emploi* nous a donné l'occasion d'aborder par la bande les relations et les effets de sens qui se construisent entre la représentation d'un monde fictif, diégétique, et un contexte textuel contraint. Pour *Poèmes de métro*, ce sont les liens entre la représentation du monde réel, l'illusion *référentielle* proprement dite, et un texte soumis à une

---

<sup>295</sup> Paul FOURNEL, *La Liseuse*, *op. cit.*, p. 19.

règle dite « de situation<sup>296</sup> » qui nous intéressent. Dans la section du deuxième chapitre sur les pratiques dérogatoires, nous avons abordé le cas des contraintes qui régulent essentiellement le processus d'écriture. Ces contraintes, en apparence extérieures au langage, déterminent le moment, le lieu ou la durée de l'écriture et doivent, postulons-nous, être énoncées d'une quelconque manière pour, d'une part, être considérées. Je peux bien décider comme Perec d'écrire un roman en cinquante-trois jours<sup>297</sup>, mais tant que cette contrainte n'est pas exposée, elle demeure dans l'intimité du scripteur. D'autre part, la configuration du texte rédigé selon des principes non langagiers ne permet pas, à elle seule, de témoigner de l'observance de la règle énoncée. C'est donc bel et bien la *connaissance* de la contrainte, plus, peut-être, que la réalisation de la contrainte, qui influence potentiellement la lecture. Voyons cela de plus près.

#### 4.1.3 Les contraintes (presque) invérifiables

Les lecteurs du recueil *Poèmes de métro* signé par Jacques Jouet peuvent difficilement manquer de lire l'énoncé de la contrainte, et ce, deux fois plutôt qu'une, puisque le poème liminaire qui définit la règle est aussi reproduit sur la quatrième de couverture. L'analyse de la lecture de *La Vie mode d'emploi* a permis de formuler quelques inférences que pourrait produire un lecteur non averti; dans ce cas-ci, supposer un lecteur qui ne sait rien nous paraît plus difficile. Penchons-nous dans un premier temps sur les questions qui peuvent surgir à la lecture de ce poème intitulé « 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

---

<sup>296</sup> Une épithète proposée par Alain CHEVRIER, « Métropoésie », *Formules* n° 14, *Formes urbaines de la création contemporaine*, 2010, p. 27-45. Jouet l'utilise aussi dans le poème de métro qui fait suite au liminaire, p. 12.

<sup>297</sup> Cette contrainte est à la base du roman « 53 jours », inachevé mais publié de manière posthume en 1989 chez P.O.L, dans une édition établie par Roubaud et Mathews.

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.

Le contenu du poème se résume à la description d'une contrainte, qui s'apparente à une liste d'instructions adressée aux auteurs désireux de composer des poèmes de ce type. Le sujet est donc peu poétique, de même que son traitement : aucune métaphore, double sens, image poétique ne caractérise le poème, si ce n'est l'anaphore « Il ne faut pas », qui vient accentuer l'impression d'une suite de directives. La seule fonction du texte consiste à définir le protocole de l'écriture d'un poème de métro; il répond, en somme, à la question posée par l'intitulé.

Le poème serait à la fois l'actualisation de la contrainte et sa description explicite et détaillée, ce qui en fait un texte autoréférentiel. Cela dit, nous ne pouvons que *supposer* que le liminaire obéit à la contrainte qu'il décrit, et ce, grâce à l'indication du premier vers : « ce poème en est un ». Comme nous le disions précédemment, compte tenu de l'objet de la contrainte, qui régule la posture de l'écrivain plutôt que le langage, la configuration du poème ne garantit pas l'observance de la règle. Or, le respect de la contrainte dans ce poème liminaire, s'il y a lieu, entraîne une contradiction. Une des conséquences implicites de la règle « poème de métro », c'est l'absence de construction téléologique d'un texte écrit et conçu à mesure, sans but précis, sans que le scripteur ne sache d'avance

où cela le mènera. Dans ce cas-ci, le simple fait d'avoir un objectif (définir le poème de métro), va à l'encontre de cette idée.

Remarquons aussi que le texte n'a rien d'un mode d'emploi qui offrirait au lecteur des indications sur la manière d'aborder le recueil. La première adresse directe (« voulez-vous savoir ») donne à penser que le poète sait qu'il est lu, alors que les autres semblent destinées à celui qui aurait l'intention de quitter sa posture de lecteur pour devenir un auteur de poèmes de métro. La lecture n'est cependant pas bornée au simple constat que le texte définit une méthode de composition. Le type de protocole, amalgamé au texte qui résulte de son application, encourage les liaisons intertextuelles avec une autre œuvre à contrainte, en l'occurrence *Un conte à votre façon*, de Raymond Queneau. La comparaison pourrait d'ailleurs jeter un nouvel éclairage sur le mouvement téléologique affiché par le texte de Jouet.

L'œuvre de Queneau est un exemple de structure en arbre. Différentes propositions narratives s'agencent par couples, dont les fonctions sont opposées et alternatives. Le lecteur choisit, à chaque étape, l'une des options proposées par le récit bifurquant. Voici l'incipit, dont la formulation est assez similaire à la question initiale du poème de Jouet :

1. Désirez-vous connaître l'histoire des trois alertes petits pois?

si oui, passez à 4

si non, passez à 2<sup>298</sup>.

Le sujet d'*Un conte à votre façon* n'est pas un protocole d'écriture mais un conte, qui, en apparence, se construit au gré des décisions du lecteur. Ce dernier ne sait pas où ses choix le mèneront, mais le simple fait de choisir lui signale qu'ils auraient pu le mener ailleurs. Cependant, le conte a une fin, et ce, quel que soit l'embranchement pris par le lecteur. « Il n'y a pas de suite, le conte est terminé. »

---

<sup>298</sup> Raymond QUENEAU, *Un conte à votre façon*, dans OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Folio, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1973) 1988, p. 273.

Cette clause contraste significativement avec le dernier vers de « Qu'est-ce qu'un poème de métro ? », qui suggère qu' « un moment délicat » aurait lieu, « [s]i par malchance la rame s'arrête entre deux stations ». L'auteur potentiel est ainsi plongé dans l'incertitude – que fera-t-il si cela se produit ? – tout comme le lecteur. De quelle manière le texte signalera-t-il ce « moment délicat » ? Le poète, lors de l'écriture de ce poème, a-t-il dû composer avec cet imprévu ? Cette ouverture se retrouve au dernier vers, *à la fin*, ce qui est significatif puisqu'elle correspond aux résultats de l'application d'une règle qui devrait produire un discours imprévisible. La clause se distingue ainsi du reste du poème, dont le propos converge vers l'explication de la contrainte.

Revenons à la contrainte à la base des poèmes de métro et attardons-nous aux différentes obligations du poète :

- a) Combiner une action (effectuer un trajet dans le métro) à la rédaction (composer un poème);
- b) Composer selon les mouvements du métro : penser (en marche) /écrire (à l'arrêt);
- c) Imposer une forme à son texte selon deux variables : un vers de moins que le nombre de stations, une strophe de plus que le nombre de changements de ligne.

Le respect des deux premiers aspects (combiner l'action à la composition; composer selon les mouvements de la rame) est invérifiable, parce qu'ils influencent l'acte d'écrire et non l'écrit. Le lecteur n'a aucun moyen de s'assurer que l'auteur réel a bel et bien suivi son protocole. Le troisième aspect est aussi invérifiable, même s'il a un impact sur la texture du texte. Le poème « Qu'est-ce qu'un poème de métro ? » compte douze vers et une strophe; le voyage aurait donc duré treize stations, sans changement de ligne; mais cette inférence n'est possible que si la lecture accepte l'assertion selon laquelle le poème est un poème de métro. Voyons cela autrement. Un sonnet, par exemple, avec ses quatorze vers et ses quatre strophes, indiquerait un trajet de quinze stations comportant trois changements de ligne. Or, personne n'aurait l'idée de qualifier le « Sonnet en

X » de Mallarmé de poème de métro. C'est dire à quel point la lecture de l'énoncé de la contrainte joue un rôle décisif vis-à-vis de la caractérisation générique des poèmes du recueil.

Dans la perspective d'une lecture vérificatoire, il demeure difficile de déterminer le trajet du poète, puisque trop d'inconnues entrent en jeu : quel métro ? Quelles lignes ? Un seul cas nous donne la possibilité de l'effectuer : lorsque ces variables n'en sont plus, c'est-à-dire, lorsque le métro et la ligne sont identifiés. Voyons par exemple le troisième poème de la partie intitulée « Montréal » :

Ainsi, j'aurai à peu de choses près commencé à visiter Montréal par son  
seul sous-sol,  
pas loin que je suis d'être convaincu que tout de la surface y a là sa traduction,  
à commencer par une certaine clarté grise et rectiligne couvrant quoi ?

J'ai changé à JEAN-TALON en direction de CÔTE VERTU. Je suis debout.  
Les gens du samedi sont réveillés, et plane une odeur de mauvaise bouffe.  
Station LAURIER, une fille lit un Simenon, *Les Suicidés*, qui avait écrit dans  
une vitrine un roman  
en un seul plan séquence, plan de vie séquence, mais quelle était son horloge  
extérieure?

le comptage des éléments du récit, peut-être, puisque le latin « computare »  
donne « compter » et « conter » !

Je ne comprends toujours pas ce que dit la voix : je dois lire  
pour m'assurer qu'elle n'a pas dit, plus haut, station RANGEMENT, mais  
ROSEMONT !

Une famille (asiatique ?) étrangement s'est séparée, la mère restant seule  
dans le train,  
tandis que les deux mâles dont un petit s'en allait sur le quai sans un  
regard pour elle.

Je ne vois pas ce qui pourrait m'empêcher de descendre à BONAVENTURE. (p.  
246-247)

Tentons de constituer le trajet du scripteur à l'aide d'un plan de métro\*\*. En calculant le nombre de vers et de strophes, nous arrivons à un parcours comportant quatorze stations (treize vers), et un changement de ligne (deux strophes). Le poète aurait commencé son texte dans un métro roulant sur la ligne



bleue, la seule qui joint la station Jean-Talon, là où s'est effectué le changement de ligne (orange, direction Côte-Vertu) et donc de strophe. Trois vers (quatre stations) composent la première strophe, mais aucun ancrage référentiel ne nous permet de déterminer si le départ a eu lieu de la station Acadie ou Saint-Michel. La seconde strophe comporte 10 vers, donc onze stations, dont la dernière serait Bonaventure, ce qui concorde avec le propos du dernier vers. Or, ce n'est pas toujours le cas. L'évocation des stations ne se fait pas toujours aux vers écrits dans cette station. Par exemple, Rosemont est la cinquième station suivant la station de départ, mais le poète n'y fait référence qu'au dixième vers. Le poète semble aussi, parfois, composer plus vite que son ombre : le sixième vers, conçu entre Rosemont et Laurier et transcrit une fois la rame arrêtée, décrit ce qui se passe... à Laurier. De deux choses l'une : soit le poème n'est pas aussi référentiel que nous l'avions supposé, soit le poète n'a pas respecté l'une de ses règles. Ces « erreurs » incitent le lecteur à remettre en question la fiabilité des propos du scripteur.

Le poète avait bien conscience de cette confiance qu'il requérait car, dans un poème qui fait office d'épilogue, il dit :

Si douze mois de poèmes de métro se terminent,  
se terminent sans se renouveler comme tel,  
c'est que, des poèmes de métro, je commence à sentir que je pourrais en  
composer, de ma chambre, des faux. (p. 262)

En affirmant qu'il pourrait en composer des faux, ce poème sème le doute sur l'authenticité référentielle des poèmes qui précèdent. Il se produit sensiblement la même chose dans *Pas un jour*, de l'oulipienne Anne F. Garréta. La contrainte relève aussi d'un protocole d'écriture, que l'auteur définit dans un « Ante scriptum » :

Ce qui veut dire simplement que tu t'assigneras cinq heures (le temps qu'il faut à un sujet moyennement entraîné pour composer une dissertation scolaire) chaque

jour, un mois durant, à ton ordinateur, te donnant pour objet de raconter le souvenir d'une femme ou autre que tu as désirée ou qui t'a désirée<sup>299</sup>.

L'objet relaté se donne pour référentiel, encourageant de ce fait la lecture à adopter le même mode : les douze histoires d'amour de *Pas un jour* relèvent, supposons-nous, de la vie de l'auteure, et elles seraient exposées par celle-ci de manière sincère<sup>300</sup>. Quant à la discipline d'écriture qu'elle s'impose, elle demeure évidemment invérifiable. Dans le « Post scriptum », Garréta affirme ne pas avoir respecté certaines contraintes : « Et bien entendu, infoutue tu fus de respecter les règles que tu t'étais prescrites à l'origine de ce projet » et déclare : « dans la série de ces nuits, il y a en une, au moins une, qui est une fiction. Et tu ne diras pas laquelle<sup>301</sup>. » Il est difficile de départager la nuit fictive des autres; néanmoins, cet aveu, comme celui de Jouet, constituent des ressorts à la lecture. Le lecteur qui n'aurait pas mis en doute la fiabilité du poète de métro est amené à le faire, à trouver des failles, comme celles qui sont apparues à la lecture du poème sur Montréal; l'indication de Garréta peut conduire le lecteur à chercher le souvenir inventé. C'est donc dire que le lecteur, s'il n'est pas arrivé de lui-même à remettre en question la fiabilité des postures énonciatives et la référentialité du contenu relaté, s'y voit amené par les déclarations  *finales* des scripteurs.

Examinons à ce propos le témoignage de lecture de Bérenger Boulay<sup>302</sup>, qui, justement, en a profité pour « Cherche[r] la fiction » dans l'œuvre de Garréta. Boulay connaît les contraintes que s'est assignée l'auteure, il sait aussi qu'une section du texte contrevient à l'une d'entre elles. Sa lecture est donc dirigée par un mouvement déductif, mais les déductions qu'il opère sont nettement incertaines. Le critique prend l'auteure au mot : il parcourt le texte afin de déterminer quelle est

---

<sup>299</sup> Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », (2002) 2004, p. 12.

<sup>300</sup> Cette sincérité serait l'« embrayeur » du pacte autobiographique, selon ce qu'en dit Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

<sup>301</sup> *Op cit.*, p. 165.

<sup>302</sup> Bérenger BOULAY, « “Cherchez la fiction” » : réponse au « “Post Scriptum” » de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta », [http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez\\_la\\_fiction](http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction), consulté le 10 février 2012. L'article a initialement paru dans la revue *Lalies* n° 28, actes de la session CLELIA 2007, Paris, Éditions Rue d'Ulm - Presses de l'École Normale Supérieure, 2008, p. 271-285.

la nuit fictive en se fiant « à des indices – peut-être trop ostensibles – que l'auteur semble avoir mis en place pour [l]e guider – ou [l]e perdre – dans [s]a quête. » Les indices dont il est question ici et qui surgissent après coup, sont des indices de *fictionnalité* :

Ma quête de fiction m'a amené à interroger les conditions de possibilité de l'écriture de soi, à retrouver des intertextes fictionnels, à repérer une mise en scène énonciative ou encore à étudier le fonctionnement de telle figure par analogie. Je crois avoir trouvé *de la fiction* à l'œuvre dans *Pas un jour*, mais ai-je découvert *la fiction* – c'est-à-dire la séquence dont le contenu ne serait pas la relation sincère d'un épisode de la vie d'A. F. Garréta ? Si je ne suis pas certain d'avoir atteint le but de ma quête, je n'en ai, à vrai dire, aucun regret.

*Pas un jour* montre de manière éloquente qu'aucun signe n'est intrinsèquement fictionnel ou référentiel. La quête de Boulay aboutit à un résultat fort hypothétique, mais il ne la considère pas pour autant comme un échec. Nous le disions précédemment, le point d'aboutissement d'une lecture vérificatoire, qu'il soit concluant ou non, ne s'impose pas comme terminus. La relecture de Boulay l'illustre bien : détournée du régime représentatif, elle demeure satisfaisante car elle lui a permis de voir le texte autrement.

Les contraintes de *Pas un jour* et de *Poèmes de métro* sont invérifiables parce qu'elles mettent essentiellement en jeu le protocole de l'écriture; par l'entremise de l'anté/postscriptum (*Pas un jour*) et du poème liminaire (*Poèmes de métro*), les œuvres sont données comme les indices (peirciens) de leurs règles, mais rien ne nous garantit que ces indices ne sont pas trompeurs. Les contraintes de situation ont donc un impact indirect sur le texte; *si* le lecteur connaît le protocole, il peut accomplir un certain type de vérification qui aboutira, forcément, à un résultat hypothétique. Voilà qui explique la présence du « (presque) » dans l'intitulé de cette section.

#### 4.1.4 Généricités

La présence du poème-énoncé, à proximité des autres textes du recueil de Jouet, influence l'acte de lecture. Certes, le type de contrainte nous amène à douter de la fiabilité du scripteur, mais au premier chef, le savoir issu de la lecture de l'énoncé autoréférentiel permet d'inférer que les autres poèmes sont des poèmes de métro. Le titre du recueil, *Poèmes de métro*, par son pluriel et la fonction qui lui est généralement attribuée, soit celle de déterminer une caractéristique de l'ensemble du texte, sert d'interprétant. De plus, les poèmes, par toutes sortes de dispositifs, contribuent au fait que le lecteur les envisage *comme* des poèmes de métro. Ce régime générique, à la fois lectorial et lectural, implique une posture de lecture en bonne partie référentielle. Nous allons examiner dans cette optique différents éléments se rapportant au contenu et à la texture des poèmes, en nous servant surtout du poème sur Montréal que nous avons cité précédemment.

D'abord, la contrainte incite à voir chaque vers comme le rebond de celui qui le précède. Le premier vers commence plutôt abruptement, par le marqueur « Ainsi », ce qui laisse supposer que le poète avait entamé sa réflexion avant le début de son trajet<sup>303</sup>, contrevenant dès lors à la première directive :

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

Cet exemple nous amène à constater que la pensée n'est pas un objet qui se contraint aisément, à tout le moins qui ne se contraint pas comme le langage. C'est justement sur ce terrain que joue *Poèmes de métro* : le type de contrainte et les poèmes incitent le lecteur à réfléchir de manière plus générale sur les liens entre les mouvements de la pensée, ceux de l'écriture et les limites qui leur sont, consciemment dans ce cas-ci, imposées.

---

<sup>303</sup> Il le dit d'ailleurs explicitement au premier vers du troisième poème de la partie II, « Voix » : « J'ai parfois derrière la tête l'amorce du poème de métro avant de m'embarquer pour l'écrire, pas aujourd'hui. », p. 23.

De plus, en se fiant à la longueur des vers, le lecteur peut inférer que la distance entre les stations du métro de Montréal est à peu près la même, ce qui n'est pas toujours le cas, comme le montre le dernier poème du recueil, l'épilogue<sup>304</sup>. Dans cet exemple, la traversée du tunnel entre la troisième et la quatrième station semble avoir été plus longue que la précédente, puisque le dernier vers est deux fois plus long que les deux premiers. C'est dire que le lecteur est en mesure de se représenter le trajet du scripteur, non seulement à partir de ce qui est dit : « Le métro du dimanche est un métro exagérément lent » (5<sup>e</sup> poème, partie *Poésie*), mais aussi selon l'agencement des signes.

La technique de versification du poète, où un vers équivaut au parcours entre deux stations, incite le lecteur à faire une pause après chaque vers, nous ramenant ainsi, mais de manière détournée, à la stratégie de lecture commune face à la poésie. Cependant, les sauts à la ligne et la ponctuation déstabilisent parfois ce rythme. Ils engagent la lecture à faire des pauses à d'autres endroits, comme l'illustrent les vers trois et quatre de la deuxième strophe :

Station LAURIER, une fille lit un Simenon, *Les Suicidés*, qui avait écrit dans  
une vitrine un roman  
en un seul plan séquence, plan de vie séquence, mais quelle était son horloge  
extérieure ?

Ces vers sont constitués de propositions syntaxiquement incomplètes, rendant d'autant plus difficile leur lecture et leur compréhension. Par exemple, le lecteur supposera probablement que Simenon est celui qui « avait écrit », mais en ce qui concerne « dans une vitrine un roman », l'objet est plus obscur : s'agit-il d'un roman aperçu (par le poète ?) dans une vitrine ou bien du lieu où a écrit Simenon ? Deuxième ambiguïté : le poète fait-il référence à l'écriture des *Suicidés* ou à son contenu lorsqu'il parle du « seul plan séquence » ? Le lecteur connaissant le roman en question penchera peut-être pour la première option,

---

<sup>304</sup> Si douze mois de poèmes de métro se terminent,  
se terminent sans se renouveler comme tel,  
c'est que, des poèmes de métro, je commence à sentir que je pourrais en  
composer, de ma chambre, des faux.

puisque *Les Suicidés* se divise en plusieurs chapitres. Sur le plan diégétique le roman progresse cependant sans rupture temporelle ou narrative<sup>305</sup>. Le « plan de vie séquence » rappelle le projet des amoureux, mais contraste significativement avec le titre morbide du roman, que le poète avait mentionné juste avant. Le reste de la digression sur *Les Suicidés* renvoie sans aucun doute à l'écriture. L'« horloge extérieure » est une allusion intertextuelle aux propos de Paul Valéry : « la Rime – constitue une loi indépendante du sujet et est comparable à une horloge extérieure<sup>306</sup>. » La liaison intertextuelle avec le texte de Valéry n'est envisageable que si le lecteur connaît la notion; toutefois, le vers suivant permet d'inférer que Jouet se questionne sur les procédés utilisés par Simenon :

le comptage des éléments du récit, peut-être, puisque le latin « computare » donne « compter » et « conter » !

De plus, de manière à confirmer ce que Marc Lapprand dit de « l'horloge extérieure » — un concept au cœur de la conception jouettienne de l'écriture<sup>307</sup> —, le poète y fait allusion plus d'une fois. Dès le premier texte il envisage sa propre loi, plus spécifiquement la règle faisant alterner le moment de réflexion et la séquence d'écriture, et la compare à un « tic tac extérieur contre quoi fait le dos rond le discours » (1<sup>er</sup> poème, partie *Poésie*).

Par ailleurs, le scripteur décrit ce qu'il voit depuis son wagon, et ce qu'il remarque devient un tremplin pour sa réflexion. Le poète calque ainsi la trame de son texte sur la rame de métro, sans toutefois s'interdire quelques digressions. Sa pensée vagabonde au gré des éléments qu'il croise pendant son parcours, ce qui concorde avec la logique de la contrainte, qui suppose un texte produit au fur et à

---

<sup>305</sup> Les personnages principaux des *Suicidés*, Juliette et Émile, s'aiment. Le père de Juliette n'approuve pas cette liaison et demande à sa fille de rompre. Émile, malheureux, décide d'enlever Juliette, qui n'oppose aucune résistance. Ils fuient à Paris, mais cette idylle tourne vite au cauchemar. Leur histoire finira bien mal : ne voyant plus aucune issue, les amants décident de se suicider. Juliette meurt, mais Émile, qui ne réussit jamais vraiment ce qu'il entreprend, rate son coup.

<sup>306</sup> La phrase de Valéry est tirée de *Tel quel*, « Rhétoriques », *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 552.

<sup>307</sup> Marc LAPPRAND, *L'œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet suivi d'un entretien avec l'auteur*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, p. 22-23.

mesure du trajet. De plus, le contenu fortement métatextuel (toute allusion au métro, à la ligne, aux stations; toute allusion à la poésie et à l'écriture dans le métro peut être considérée comme métatextuelle) fonctionne comme une garantie référentielle : le poète, au moment où il rédige, serait bel et bien dans le métro. La dimension référentielle du texte permettrait aussi un certain nombre de promenades inférentielles, pour peu que le lecteur dispose du savoir idoine. Le point d'interrogation « Une famille (asiatique ?) » représente probablement une incertitude de la part du poète vis-à-vis de l'origine de la famille. Le lecteur, s'il connaît la ville, pourrait penser qu'il s'agit d'une famille d'origine chinoise, puisque selon le trajet parcouru, le métro se serait arrêté à la station Place d'Armes, laquelle donne accès au quartier chinois de la métropole.

Concluons cette partie consacrée à l'influence de la connaissance de la contrainte « poème de métro » et au fait que son énoncé soit dans le recueil. Le poème liminaire fait office d'incitatif qui encourage le lecteur à lire les autres poèmes en ayant cette règle en tête. La connaissance de la contrainte permet d'imaginer le scripteur en train de composer, phrase après phrase, le texte. Nous nous représentons ainsi le discours du poète *et* le protocole d'écriture. C'est d'ailleurs ce qui distingue cette lecture de celles qui s'effectuent sur des textes ayant pour thème le métro et actualisant, parfois, d'autres contraintes<sup>308</sup>.

Le protocole influence notre rythme de lecture, attire notre attention sur l'agencement des vers et des strophes, leur nombre et leur longueur, et s'avère déterminant pour une partie, mais une partie seulement, des inférences que nous produisons. L'objectif était de montrer où se joue l'influence de la connaissance d'une contrainte; nous ne nous sommes pas attardée là où elle n'opère pas. Par exemple, il est clair que les poèmes de Jouet indiquent un travail important sur des proverbes (« la poésie n'est pas naturelle, n'a pas la main verte et n'a, d'ailleurs, pas de mains », p. 13) et sur des intertextes (« tandis que j'ai, alternativement,

---

<sup>308</sup> Voir l'article d'Alain CHEVRIER, « Métropoésie », *Formules* n° 14, *Formes urbaines de la création contemporaines*, Paris/Louvain, éditions Reflets de Lettres, 2010, p. 27-46.

envie que le temps entre deux stations suspende un peu ou accélère au contraire son vol », p. 15). Le lecteur pourrait supposer que des contraintes langagières ont aussi été utilisées et, pourquoi pas, tenter de les identifier.

## 4.2 Recherche et lecture

Nous avons proposé au chapitre précédent trois situations antérieures à la lecture : ignorer tout des contraintes, supposer que certaines sont instanciées, connaître celles qui le sont. La recherche de contrainte se conçoit généralement à partir de la deuxième situation : de son propre chef et sous l'influence de la signature d'un oulipien, le lecteur déciderait d'orienter son parcours de manière à identifier d'éventuelles contraintes. La recherche est alors perçue comme une quête. Nous envisagerons la recherche de contraintes de manière moins restrictive : elle peut s'effectuer sur des textes à contraintes non oulipiens, parfois même par des lecteurs qui connaissent les contraintes à l'œuvre. Observons deux exemples.

Nous avons déjà mentionné l'acrostiche qu'instancie l'un des dialogues de *Gödel, Escher, Bach*<sup>309</sup>. Le lecteur aux abords de cet essai signé Douglas Hofstadter peut difficilement soupçonner qu'une contrainte en animera l'écriture. Il pourrait être amené pendant la lecture à rapprocher la mathématisation de l'activité artistique, telle qu'elle est pensée par l'auteur, de la démarche oulipienne, mais comme il s'agit d'un essai, le lecteur croira sans doute que les contraintes feront l'objet du propos, plutôt que d'être instanciées. Or, si ce lecteur est attiré par la mise en page curieuse du dialogue, s'attarde aux initiales, fait ressortir l'acrostiche, il effectue un certain type de recherche.

Le second exemple concerne le lecteur de *La Vie mode d'emploi* que nous avons imaginé précédemment, celui qui sait que le roman actualise la contrainte de la polygraphie du cavalier. Nous avons vu qu'en cours de route, le lecteur peut être amené à percevoir les répétitions numériques, notables dans bien des

---

<sup>309</sup> Douglas HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, op. cit.



chapitres du roman. Dans l'éventualité où ce lecteur s'emploie à diverses conjectures, émet des hypothèses concernant un possible réglage d'écriture, il effectue un certain type de recherche. Il en va de même pour le lecteur de *Poèmes de métro*. *La connaissance d'une contrainte n'empêche pas la recherche d'une autre.*

La perspective sémiotique que nous adoptons nous permet ainsi de considérer la recherche de contraintes comme une modalité de la lecture, qui sera mise en place avant d'aborder le texte ou, plus probablement, une fois l'activité amorcée, et s'établira au croisement de phénomènes textuels qui paraîtront curieux. Lire, être amené en cours de route à porter son attention sur la texture, formuler des hypothèses concernant des réglages textuels, voilà comment nous l'envisageons. Par conséquent, peu importe la posture qu'endosse préalablement le lecteur de texte à contrainte, celui-ci peut chercher et donc *abduire*. L'abduction est un raisonnement interprétatif qui mène parfois à de nouvelles connaissances — en cela elle comporte une dimension heuristique — sans que l'interprète ne sache préalablement ce qu'il y a à chercher, ni même qu'il lui faudrait chercher. Le lecteur qui fait face à un phénomène textuel curieux effectue un certain type de recherche, dans le but, souvent, de simplement comprendre ce qu'il a repéré. Plusieurs éléments entrent ainsi en jeu, dessinant de ce fait plusieurs cas de figures : la recherche de contrainte n'est pas forcément gérée préalablement à la lecture du texte; les dispositifs qui retiennent l'attention du lecteur ne seront pas nécessairement pensés en termes de contrainte; le lecteur peut identifier un réglage sans avoir cherché ou sans avoir cherché là où il fallait; la démarche peut mener à une hypothèse ou aboutir à un résultat concluant.

Les travaux de nombreux philosophes et sémiologues ont affiné la réflexion sur l'abduction. Charles S. Peirce définit ainsi ce type de raisonnement : « Hypothesis is where we find some very curious circumstance, which would be explained by the supposition that it was a case of a certain general rule, and

thereupon adopt that supposition<sup>310</sup>. » Umberto Eco propose de distinguer plusieurs modalités de l'abduction (hypocodées, hypercodées et créatives, méta-abductions<sup>311</sup>). Soulignons que de nombreuses abductions de types différents sont effectuées lors de la lecture, qu'elles peuvent concerner toutes les dimensions du texte et qu'elles *interagissent* dans la compréhension et l'interprétation d'une œuvre<sup>312</sup>. La question qui nous occupera dans cette section sera donc celle-ci : les raisonnements abductifs mis en branle lors de la lecture des textes à contrainte offrent-ils des particularités, et si oui, lesquelles ?

L'analyse d'une telle activité pose évidemment des difficultés d'ordre méthodologique. Observons ce que fait Umberto Eco, dans le chapitre des *Limites de l'interprétation* consacré à la typologie des abductions. Pour vérifier ses hypothèses, le critique analyse le cheminement interprétatif de Zadig, protagoniste de l'œuvre de Voltaire, qui formule une série d'inférences diverses. La différence, en ce qui nous concerne, c'est que le lecteur n'est pas une instance fictive dont le comportement serait consigné dans un texte et circonscrit par celui-ci. Eco étudie le parcours inférentiel d'un personnage relaté par le texte de Voltaire : Zadig interprète des signes non textuels qui sont, comme lui, logés dans la diégèse; nous étudions le parcours potentiel d'un lecteur réel interprétant des signes linguistiques qui, parfois, se rapportent à la diégèse. Les constats d'Eco ne sont pas dénués d'intérêt; après tout, personnage et lecteur abduisent; mais il reste que le critique n'établit pas de liens entre l'abduction et la pratique de la lecture.

---

<sup>310</sup> *Collected Papers* (2.624). « Hypothesis » est l'autre nom que Peirce donne parfois à l'abduction.

<sup>311</sup> Umberto ECO, « Cornes, sabots, chaussures : trois types d'abduction », dans *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.* Voir aussi « Horns, Hooves, Insteps : Some Hypotheses on Three Types of Abduction », dans *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, ECO et SEBEOK (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 198-220.

<sup>312</sup> Nous nous éloignons ainsi de la perspective selon laquelle les modalités des abductions permettraient d'opposer les lectures :

« La théorie des abductions (Peirce, Eco) permet d'opposer une lecture linéaire ou "heuristique" (abductions sur-codées et sous-codées mises en œuvre pour la construction de la fabula, par exemple, ou qui contribuent à la vraisemblance) à une lecture réflexive ou "sémiotique" (abductions créatives [hypothèses] et méta-abductions [le "testing" des hypothèses]). »

(Anonyme) « Abduction », *Dictionnaire international des termes littéraires*, [http://www.fish.unilim.fr/ditl/Fahey/ABDUCTIONAbduction\\_n.html](http://www.fish.unilim.fr/ditl/Fahey/ABDUCTIONAbduction_n.html), consulté le 2 mai 2012.

Les textes qui relatent une lecture, comme ceux de Pachet et Lindon, constituent une matière intéressante, mais dont les enseignements sont de portée limitée. Les comptes rendus témoignent *après coup* d'une pratique, disent peu de choses du cheminement de la lecture lorsqu'elle s'effectue. Le critique, forcément, sélectionne quelques points, certains faits qu'il juge importants, donne parfois ses impressions, mais en parle de manière orientée, puisqu'il s'agit essentiellement de rendre compte du *livre*. Les comptes rendus ne montrent pas comment le lecteur se débrouille au moment où il accomplit sa lecture. Quant aux architectures produites par les analyses plus poussées, la plupart des critiques poursuivent généralement un tout autre objectif que celui de témoigner de leur activité. Magné, par exemple, obtient des résultats à la suite de son examen des œuvres de Perec, mais il ne décrit pas son parcours et considère rarement que sa lecture a joué un rôle décisif dans les résultats obtenus. Nous n'avons donc d'autre choix que celui de présenter nos propres abductions pour ensuite les analyser.

#### 4.2.1 Supposer, chercher

Nous avons choisi *Écrire sur Tamara* de Marcel Bénabou, dont le paratexte, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ne dit pas explicitement si des contraintes sont actualisées, même si l'appartenance à l'Oulipo de son auteur nous incite à le croire. Nous supposons ainsi qu'*Écrire sur Tamara* est un cas illustrant la règle selon laquelle un texte écrit par un oulipien actualise une contrainte. À première vue, la lecture sera dirigée par un mouvement déductif; toutefois, comme nous ignorons si cette supposition est juste et que nous ignorons, aussi, où diriger notre attention, la démarche interprétative relève plutôt de l'abduction<sup>313</sup>. Déduire, c'est suivre un certain parcours balisé au préalable, au moins en partie; abduire, c'est partir à l'aventure. Voilà un second problème méthodologique : décrire une pratique exploratoire et susceptible d'aller dans tous les sens et ainsi risquer de perdre le lecteur. Nous avons donc déterminé deux

---

<sup>313</sup> La supposition de contrainte teintera sans doute nos abductions, nous verrons d'ailleurs de quelle manière en cours de route; il s'agit ici de marquer une différence avec le lecteur qui connaît à l'avance les contraintes à l'œuvre.

dimensions de l'œuvre — narrative et littérale — indiquant des réglages potentiels sur lesquels un lecteur curieux pourrait, selon nous, s'attarder. Mais c'est bel et bien par souci de clarté que nous avons segmenté ainsi cette section sur la recherche de contraintes; la lecture ne cherche pas de manière aussi étanche.

#### 4.2.1.1 La dimension narrative/énonciative : trois pistes à suivre

Rappelons d'abord quelques éléments du préambule. Manuel, l'avatar supposé de Marcel Bénabou, a colligé un certain nombre de fragments, « notes récapitulatives, injonctions à [lui]-même, bouts de roman, morceaux d'analyse introspective » (p. 10) afin de constituer *Écrire sur Tamara*. La texture morcelée du roman est donc prévisible, et peut-être aussi la multitude des postures qu'adopte le narrateur, compte tenu des différents genres de discours énumérés. Au fil des chapitres, la lecture doit s'adapter aux différentes tonalités qui composent le système narratif, complexe, du roman. Nous commencerons par décrire ce système, pour ensuite proposer trois pistes que la lecture à la recherche de contraintes pourrait être amenée à suivre.

Au premier chapitre, un narrateur hétérodiégétique décrit l'arrivée de Manuel à Paris, en 1957. Le héros Manuel, inscrit en classe de Lettres supérieures, est décontenancé, enragé, triste, puisque la ville, le lycée et l'entourage ne correspondent pas à l'idée qu'il s'était forgée au préalable. « Il n'a d'abord aperçu que les grilles. Hautes. Serrées. Effilées. [...] Macabre ? lugubre ? sinistre ? funèbre ? Il renonça vite à chercher dans sa tête l'adjectif le plus approprié. » (p. 13) Il écrit des lettres à sa sœur et consigne dans un carnet noir quelques-unes de ses réflexions à peu près au moment où il vit les événements ou 10 ans plus tard, lorsqu'il écrit le roman à la troisième personne. « *Cette Arrivée, (avec un grand a, bien sûr), comment la caractériserais-tu, plus de dix ans après? Chemin de croix serait à coup sûr excessif, et irrévérencieux pour tes amis croyants.* » (p. 18; en italique dans le texte.) L'usage de la deuxième personne du singulier donne au lecteur l'impression que Manuel dialogue avec lui-même. Cette

autre voix narrative n'est pas sans rappeler le mécanisme d'*Un homme qui dort* de Georges Perec; nous verrons éventuellement jusqu'où le lecteur qui aurait établi ce lien pourrait pousser sa réflexion.

Au deuxième chapitre, dès l'incipit, le narrataire est apostrophé par le narrateur qui se met en surplomb de l'histoire de Manuel et commente le texte (écrit, rappelons-le, 10 ans après son aventure) relatant cette histoire. Après un probable moment d'égarement, le lecteur comprend que le chapitre qui précède était un fragment (un de ces « bouts de roman ») dont Manuel se promettait de faire l'assemblage. Dans cette longue adresse, le narrateur critique la tonalité sombre du premier chapitre, avoue avoir « pas mal gonflé les choses » (p. 38) concernant les déboires et les malheurs de Manuel. Il se justifie en disant avoir dû forcer le trait pour que son œuvre corresponde au modèle qu'il s'était donné : « Il faut vous dire que je méditais une grande et belle machine [...] un véritable *Bildungsroman* » (p. 39). Toutefois, il manque un important rouage à cette machine :

Je me promettais donc de la congédier [la tonalité sombre du premier chapitre] ou plutôt de la corriger aussi vite que possible, pour introduire la dose de distance et d'ironie dont, comme chacun sait, un roman de formation ne peut se dispenser. Comment comptais-je y parvenir? En recourant au plus simple des procédés : la voix d'un narrateur narquois qui reprendrait périodiquement, avec fermeté et à la première personne, les rênes du récit, pour critiquer les moyens utilisés et rétablir, après chaque écart romanesque, les droits imprescriptibles de la vérité. Mais j'hésitais encore, en ce temps-là, sur les moments du récit où il serait opportun d'opérer cette greffe. Je ne voulais surtout pas que cela pût avoir l'air d'un simple artifice. Je ne vous cacherai pas que mon hésitation sur ce point n'a jamais cessé et que je préfère, aujourd'hui comme autrefois, renvoyer à plus tard la solution de ce problème technique et reprendre le cours de mes aveux. (p. 40-41)

La présence d'une nouvelle voix narrative, narquoise et ironique, aurait donc été envisagée par Manuel alors qu'il écrivait son *bildungsroman*. « En ce temps-là », il ignorait où et quand la faire intervenir, mais que ce soit toujours le cas « aujourd'hui » provoque une ambiguïté énonciative. Pourquoi renvoyer à plus tard la solution de ce problème ? Tout ceci tient de la prétérition : attirer l'attention sur

une chose en déclarant n'en pas parler. Car la voix du narrateur narquois se fait précisément entendre dans cette adresse : au tout début, il « a repris avec fermeté et à la première personne, les rênes du récit, pour critiquer les moyens utilisés et [a] rétabl[i], après [cet] écart romanesque, les droits imprescriptibles de la vérité. » Le narrateur semble ainsi tester la sagacité du lecteur : celui-ci se doit d'être suspicieux à l'égard des propos du narrateur narquois qui, de toute évidence, apparaissent aussi comme non fiables.

Nous n'en sommes qu'au milieu du deuxième chapitre et déjà, les postures narratives et énonciatives adoptées par la même instance se multiplient. À la fin de l'adresse, le narrateur annonce qu'il reprend le cours de ses *aveux*. Le mot n'est pas anodin : ce n'est pas la voix du narrateur hétérodiégétique qui se fait entendre, mais celle d'un *Je*, porteur d'un discours autobiographique non romancé (aux dires du narrateur). « Eh bien je dois dire que, dans la réalité des faits, tout au long de ces dimanches d'octobre, j'étais beaucoup plus surpris qu'aigri. » (p. 41) L'époque de rédaction reste difficile à déterminer précisément, mais elle se situe selon toute vraisemblance entre la fin des années 1960 et 1990. Les aveux sont énoncés suivant une forme appropriée à la confession, plus convenue à tout le moins qu'un récit à la troisième personne. Manuel y décrit sa rencontre avec Violetta, en 1956, un an avant son arrivée à Paris. L'analepse relate une aventure axée sur les plaisirs charnels; contenu fort à propos pour une confession, qui n'est pas sans rappeler que Leiris, dans *l'Âge d'homme*<sup>314</sup>., confiait aussi ses penchants sexuels

Soulignons, en aparté de notre description des voix narratives, le comportement de Violetta : « Elle ne se décidait pas à briser pour de bon le tabou de la virginité [...] Quelque chose que je ne pouvais sans doute pas encore comprendre : une contrainte qu'elle s'imposait librement, dont elle tirait un vif surcroît de plaisir. » (p. 49) L'adoption libre de la contrainte par Violetta et le plaisir

---

<sup>314</sup> Voir au chapitre précédent la section consacrée au paratexte d'*Écrire sur Tamara*

qu'elle en attend permettent de risquer un rapprochement avec l'attitude oulipienne. De plus, la locution adverbiale « pas encore » indique que le scripteur, contrairement au protagoniste qu'il était, a compris le « plaisir » que peut procurer la contrainte. Il n'y a qu'un pas à faire pour inférer qu'au moment d'écrire ses aveux, Manuel aurait opté pour une démarche à contrainte. Cela dit, le narrateur, toujours aussi réticent à donner les détails de ses réglages, n'en dévoilera pas la teneur.

Manuel endosse le *Je* pour témoigner « honnêtement », ainsi que pour formuler des commentaires en tant que narrateur narquois. Rappelons que le dernier chapitre est aussi énoncé à la première personne; « Le Cahier Vert » offre le point de vue de Tamara sur leur histoire d'amour, mais il demeure construit, conjecturalement, par Manuel. Il reste à mentionner qu'au chapitre intitulé *Louvre*, Manuel utilise le *Vous*, qui rappelle cette fois la narration de *La Modification* de Butor : « *Vous voilà de nouveau tous les deux au Louvre, c'est-à-dire en quelque sorte chez vous [...] Soudain, votre regard s'allume et vous tombez en arrêt devant des tableaux inconnus* ». (p. 200-202) Le lecteur peut sentir ici une plus grande intimité entre les personnages — Manuel est seul avec Tamara; leurs pensées et leurs actions paraissent fusionnées.

Les différentes formes par lesquelles les aventures amoureuse et scripturale de Manuel nous sont livrées alternent ainsi dans le corps des vingt-deux chapitres du roman, ce qui affecte forcément la fluidité de la lecture. Chaque passage d'une forme à l'autre requiert un certain nombre d'ajustements inférentiels qui font intervenir, selon les cas, les dimensions diégétique (chronologie, péripéties), métadiscursive, métascripturale et narrative (énonciateur, époque de rédaction, forme commentée) de l'œuvre. L'illusion représentative s'en trouve sans aucun doute altérée. Notons ainsi que ce ne sont pas uniquement les adresses du métanarrateur qui ont pour effet de contrarier cette illusion, mais bien chaque changement de posture.

Proposons une première piste interprétative. Le lecteur peut rapporter la multitude des postures endossées par Manuel à des causes fictives. *Écrire sur Tamara* se présente comme la somme de nombreuses tentatives de reconstruction d'un épisode vécu par Manuel. La difficulté de raconter cette histoire est indiquée par l'entremise de ce narrateur aux nombreuses postures : « Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait; il donnerait son témoignage<sup>315</sup>. » Manuel ne serait pas parvenu à s'approprier son histoire. Chaque point de vue qu'il adopte donne une idée de la manière dont Manuel se perçoit ou désire être perçu. Parler de soi à la deuxième personne, au singulier comme au pluriel, c'est s'observer en train d'agir et de penser, placer le lecteur derrière un miroir sans tain : « si je me parle en me disant "tu", je donne en même temps cette énonciation dépliée en spectacle à un tiers, l'éventuel auditeur ou lecteur : celui-ci assiste à un discours qui lui est destiné, même s'il ne lui est plus adressé<sup>316</sup> ». Parler de soi à la troisième personne, dire *il*, c'est faire comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, se percevoir comme un personnage. *Écrire sur Tamara* demeure fondamentalement narcissique : c'est toujours Manuel qui observe Manuel<sup>317</sup>. Le roman indique que l'auteur a usé de bien des voix possibles pour raconter cette histoire, mais minimalement de deux pronoms : celui qui exclut la personne qui parle et le *nous*. Le premier pronom, *impersonnel*, n'est certes pas des plus appropriés pour une narration, mais en l'occurrence, son absence s'inscrit logiquement dans un roman où le personnage est celui qui agit, raconte et écrit, tout en étant celui qui s'observe agir, raconter et écrire. L'absence de la première personne du pluriel est tout aussi logique : Manuel n'a pas su faire partager son amour à Tamara avant qu'elle ne meure, il n'y a donc jamais eu de

---

<sup>315</sup> Michel BUTOR, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 66-67.

<sup>316</sup> Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 36.

<sup>317</sup> À sa sœur Ariane il écrit : « *Mais maintenant, je voudrais tellement te parler d'elle. Ou simplement m'entendre lorsque je parle d'elle.* » p. 130.



*nous*. Le réglage textuel des différentes voix qu'adopte le narrateur, par l'entremise de la lecture, trouve ainsi un sens.

Par ailleurs, les postures narratives et énonciatives nous amènent à établir des relations transtextuelles (architextuelle et intertextuelle) avec différents genres et avec des œuvres emblématiques usant de ces mêmes voix. L'architextualité est définie par Genette comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier<sup>318</sup>. » L'architextualité d'*Écrire sur Tamara* est sans conteste multiforme; l'hypothèse que nous proposons consiste à dire que pour chaque voix, un ou plusieurs *modèles* du genre auraient été privilégiés. Le narrateur au ton narquois rend d'abord explicite l'association de la troisième personne au roman de formation. De plus nous retrouvons, outre les références directes aux auteurs des œuvres les plus représentatives (« Goethe et Flaubert, certes, mais revus et complétés par Thomas Mann et quelques autres, pas moins ! » p. 39), des indices à l'intérieur des extraits du *bildungsroman*. Donnons seulement l'exemple du personnage nommé Fabrice, dont le comportement fougueux rappelle celui de son homonyme dans *La Chartreuse de Parme*.

Le *Je* métanarrateur a pour sa part un double statut; son ton narquois vis-à-vis du récit qu'il commente le relie sans conteste au roman de formation, tandis que les adresses au narrataire sont à l'image de celles formulées par le métanarrateur de *Tristram Shandy*<sup>319</sup>. La section narrée au *Vous* renverrait, disions-nous, à *La Modification* : ce texte constitue le principal représentant<sup>320</sup> de cette posture narrative, mais en plus, la scène se déroule au Louvre, un lieu labyrinthique important dans le roman de Butor. Quant à la deuxième personne du singulier, plus d'une œuvre célèbre met en scène une telle instance narrative :

---

<sup>318</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 7.

<sup>319</sup> Les accointances avec les apostrophes du métanarrateur de *Jacques le Fataliste* sont manifestes, mais la forme dialoguée des adresses, les injonctions au lecteur à demeurer attentif au texte, nous incitent à privilégier la relation avec le roman de Sterne.

<sup>320</sup> La série des *Livres dont vous êtes le héros* use du même pronom, mais le *Vous* s'adresse au narrataire-lecteur, ce qui n'est pas de *La Modification*.

*Enfance* de Sarraute, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino et *Un homme qui dort* de Perec, mais nous supposons un lien privilégié avec le roman de Perec. Il est vrai que comme Bénabou, Sarraute refuse indéniablement le projet autobiographique traditionnel; cependant, son œuvre se présente sous la forme d'un dialogue entre elle et son double : « — Alors, tu vas vraiment faire ça ? [...] — Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi<sup>321</sup>. » Chez Calvino, le *Tu* ne « se parle » pas; le narrataire coïncide plutôt avec la situation du lecteur : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*<sup>322</sup>. » En revanche, dans *Un homme qui dort*, nous retrouvons cette conscience réflexive : « Tu n'as envie de voir personne, ni de parler, ni de penser, ni de sortir, ni de bouger<sup>323</sup> », qui caractérise aussi les notes prises par Manuel : « Mais non, réfléchis un peu ! Cela non plus tu ne peux pas, tu ne veux pas le croire. » (p. 141) Finalement, l'association du narrateur-*Je* avec le narrateur de *l'Âge d'homme* provient du contenu des sections, plus cru et moins exalté<sup>324</sup>, et de l'allusion intertextuelle — la corne de taureau — que nous avons notée à la lecture du préambule.

Il est possible que ces œuvres ne soient pas exactement les textes-sources dont a usé l'auteur pour composer *Écrire sur Tamara*; mais l'hypothèse des œuvres-modèles est alimentée par d'autres dispositifs du roman. Sur le plan diégétique, les modèles de Manuel-protagoniste sont des héros littéraires; sur le plan discursif, Manuel affirme, dans le préambule, s'être donné un modèle; sur le plan textural, *Écrire sur Tamara* incorpore une somme considérable de fragments

---

<sup>321</sup> Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1983.

<sup>322</sup> Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, coll. « Points », (1979) 1995, p. 9.

<sup>323</sup> Georges PEREC, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, coll. « Folio », (1967) 1999, p. 21. Perec avait noté dans ses avant-textes différents effets de la narration à la deuxième personne, entre autres celui de donner l'impression d'un journal intime. Voir l'extrait en annexe.

<sup>324</sup> Ajoutons que Leiris met en scène deux figures féminines, Judith et Lucrèce, aussi contrastées que le sont Violetta et Tamara. Il paraît aussi évident que ces deux femmes du roman de Bénabou, surtout à travers la perception qu'en a Manuel, renvoient à la tradition de l'amour courtois : Tamara, la belle Dame idéalisée, Violetta, la belle Inconnue. Voir à ce sujet Elvira Monika LASKOWSKI-CAUJOLLE, « Marcel Bénabou : NE PAS ÉCRIRE SUR TAMARA », sur <http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/ne-pas-ecrire-sur-tamara>, page consultée le 10 janvier 2013.

intertextuels divers<sup>325</sup>. Cette hypothèse nous paraît aussi concorder avec l'idée générale qui sous-tend le livre : Manuel désire tirer des leçons de cette histoire d'amour inaboutie, mais il espère aussi apprendre *comment* écrire cette histoire. En usant de modèles génériques et énonciatifs, Manuel témoigne de son statut d'écrivain *en formation*.

Pour la troisième piste nous considérerons plus spécifiquement le discours du métanarrateur, soit le commentaire qu'il fait à propos du récit à la troisième personne des aventures de Manuel, ainsi que sa réticence à donner « la solution au problème technique » de ses apparitions. Parlons d'abord de ses injonctions, qui font office d'avertissement quant à d'éventuels écarts romanesques : le lecteur doit douter de la réalité de l'événement raconté, soupçonner l'invention, justement parce qu'il est raconté. Il signale, en somme, que « l'entreprise de textualisation préside à l'édification de l'univers fictif<sup>326</sup> ». Le lecteur, forcément, est inapte à mesurer l'écart entre la vérité détenue par le narrateur et la fiction qu'il a produite; toutefois, il peut adopter une attitude soupçonneuse rétrospective — en cherchant des passages qui paraissent exagérés dans le chapitre qui précède — et prospective — en anticipant l'emphase dans les sections du *bildungsroman* à venir. L'attitude circonspecte du lecteur contrarie l'illusion représentative, et ce, face à une forme textuelle — un roman de facture classique écrit à la troisième personne, au passé — où elle est le plus susceptible d'opérer. Chaque épisode relatant les péripéties du héros Manuel devient l'occasion de noter quelques dispositifs dramatiques, des hyperboles et des symboles, de porter, donc, une attention soutenue aux énoncés par quoi les aventures sont relatées.

---

<sup>325</sup> Voici deux exemples parmi d'autres. Dans une même séquence, Fabrice se prend pour le maître de philosophie de M. Jourdain : « Veux-tu que [...] je lui fasse savoir que depuis plus d'un an ses beaux yeux te font mourir d'amour, mais que tu n'as pas encore trouvé la bonne façon de le lui dire »; pour Roussel : « Tiens, pourquoi ne pas la prendre, si j'ose dire, par la bande ? Mais oui, comme au billard » et pour Holmes : « Courtoisie élémentaire, mon cher Watson », p. 174. L'autre exemple provient d'une adresse du métanarrateur. Une célèbre phrase tirée de l'*Art poétique* de Boileau est citée sans référence : « le vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable », p. 223.

<sup>326</sup> Frank WAGNER, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, 2002, p. 238.

Supposons un lecteur qui trouverait symboliques et peut-être démesurées les situations suivantes se produisant au chapitre XVII : sur le lit de Tamara, les oreillers sourient à Manuel (symbole d'une invitation à entrer dans l'inaccessible alcôve); le protagoniste imagine une scène des plus pathétiques (il est totalement contrit) simplement parce qu'il a *cru* percevoir sur les joues de Tamara deux toutes petites larmes. Au chapitre XVIII, le métanarrateur ne changera pas un iota de ce récit, même s'il avoue que certaines émotions du héros ont pu paraître suspectes. Or, si le lecteur qui les a jugées telles s'est « trompé », il reste qu'il a anticipé puis cerné des dispositifs qui marquent une certaine exagération. Au final, le lecteur identifie des indices textuels liés aux lois génériques du roman d'apprentissage, qui lui permettent ensuite de supposer que l'épisode est exagérément décrit. Écartés ou non — n'oublions pas que la fiabilité du métanarrateur peut elle aussi être mise en doute —, le décalage entre les commentaires du métanarrateur et la pratique du texte déstabilisent la lecture, tout en participant de la critique du romanesque. D'ailleurs, il n'est pas interdit de croire que les soupçons du lecteur s'étendront à l'ensemble d'*Écrire sur Tamara*.

Abordons maintenant le cas spécifique de la prétérition : les interventions du métanarrateur seraient calculées, mais il s'abstient de donner la « solution de ce problème technique » (p. 41). C'est dire en d'autres mots qu'elles sont soumises à une contrainte et qu'il n'en tient qu'au lecteur de la déterminer. Il serait légitime de prévoir qu'à la suite de chaque fragment du *bildungsroman*, Manuel adoptera une posture métanarrative pour rétablir « les droits imprescriptibles de la vérité », mais ce n'est pas le cas. La voix du métanarrateur se fait aussi entendre à d'autres endroits, en l'occurrence à la suite d'une section consacrée aux aveux, pour garantir la réalité des faits : « Telle avait donc été, amis lecteurs, mon histoire avec Violetta. » (p. 53) Le lecteur qui s'est attardé à comprendre le système des apparitions aura constaté que le narrateur s'adresse en tout neuf fois au narrataire, adopte un ton narquois lorsqu'il considère, rétrospectivement, six des neuf épisodes du roman de formation, mais ce n'est qu'à la suite des trois

premiers épisodes qu'il dit avoir forcé le trait<sup>327</sup>. Donc, soit il n'y a pas d'écarts romanesques, soit le narrateur suppose que le lecteur, ainsi alerté, pourra continuer le travail de lui-même.

À partir de ces constats, le lecteur peut avancer quelques conjectures numériques et formuler l'hypothèse d'un système symétrique : « cette voix qui s'adresse directement au lecteur pour lui donner des explications ou des justifications [...] intervient au début de neuf chapitres. [I]l y a également neuf chapitres sur le héros fictif, ce qui met en équilibre la "réalité" et la fiction<sup>328</sup>. » Ajoutons que cet « équilibre » se retrouve aussi dans les interventions correctrices (trois épisodes donnés comme exagérés, trois épisodes donnés comme conformes à la réalité). L'hypothèse de la symétrie peut être mise en parallèle avec le thème du double, lequel est développé tout au long du roman et indiqué par de nombreux dispositifs. Parmi ceux-ci, mentionnons les propos du narrateur : « Mais parce que je craignais de ne rien comprendre à ma vie réelle si je n'avais d'abord pris soin de la *doubler* d'une vie imaginaire, patiemment produite, subtilement construite, selon des recettes qui ne devaient rien au hasard ou à l'arbitraire. » (p. 39, nous soulignons); le dédoublement auteur réel/narrateur (lors de l'examen du paratexte, nous avons supposé que Manuel était l'avatar de Marcel Bénabou); la superposition de deux histoires (l'aventure amoureuse, l'aventure de l'écriture), laquelle est mise en évidence dans le choix de certains mots, comme « Ellipse », l'intitulé du vingtième chapitre.

En somme, nous n'avons pas dégagé une formule algorithmique mais un système symétrique impliquant le nombre et l'emplacement des interventions de la voix métanarrative. Chaque apparition du métanarrateur a fonctionné comme un

---

<sup>327</sup> Schématisons : I, **2**, 3, IV, **5**, VI, **7**, VIII, **10**, XI, 12, XIII, **14**, XVII, **18**, 20, XXI, XXII. Les chiffres romains représentent les chapitres en partie narrés à la troisième personne; les chiffres arabes sont ceux où le narrateur s'adresse au lecteur. Le caractère gras représente les chapitres où le métanarrateur intervient à la suite d'un épisode du *bildungsroman* et le soulignement, ceux où le narrateur assume ses fonctions de correcteur. Précisons que ces modes de numérotation ne sont pas ceux du roman de Bénabou.

<sup>328</sup> Elvira Monika LASKOWSKI-CAUJOLLE, « Marcel Bénabou : NE PAS ÉCRIRE SUR TAMARA », *op. cit.*

indice modulant l'hypothèse; cependant, le point de départ de la recherche — le *propos* du narrateur (annonçant, par prétérition, le report de la « solution » au problème technique concernant ses apparitions) — ne coïncide pas avec l'objet de la recherche — l'agencement, et donc la *texture*, des postures narratives. Pour cette raison, nous verrons dans la conclusion de cette section que cette abduction n'a pas tout à fait le même statut que les autres. Au final, l'hypothèse de la symétrie nous paraît satisfaisante, car elle peut être corrélée avec d'autres dimensions du texte de Bénabou.

#### 4.2.1.2 Porter son attention sur la dimension littérale

De nombreux phénomènes textuels se situent sur le plan littéral : jeux de mots, allitérations, assonances, répétitions, autant de figures illustrant un travail sur le signifiant. Elles sont envahissantes dans *Écrire sur Tamara*, comme d'ailleurs dans la plupart des œuvres en prose de Marcel Bénabou. Ces procédés sont susceptibles d'attirer l'attention du lecteur, mais certains passeront inaperçus, entre autres parce que le lecteur de prose est généralement orienté par le contenu; il est moins porté à lire ce qui représente, les dimensions discursives (diégèse, récit) participant à l'effacement des textures. En ce qui concerne la posture du lecteur que nous étudions, il faut dire qu'il ne suffit pas que le texte contienne des figures pour penser qu'une contrainte est à l'œuvre; encore faut-il qu'il les identifie et ne considère pas comme suffisamment satisfaisant le fait de les avoir perçues au cours de la lecture. Nous allons aborder en ce sens trois types de dispositifs mettant en jeu le plan littéral, en nous demandant ce qui pourrait encourager le lecteur à supposer qu'il y a quelque chose à chercher au-delà des figures repérées. Nous proposerons ensuite une hypothèse interprétative qui tient compte de l'ensemble de ce travail littéral.

Voyons le premier dispositif : « *Eugène, le vieux sioux dont l'entrée dans la salle d'étude est, de tradition, l'occasion d'un beau chahut (rien de tel, soit dit en passant, qu'un début de chahut pour faire passer au milieu d'une classe banale un*

*souffle de bacchanale*). » (p. 88) L'énoncé entre parenthèses est autoréférentiel, du moment que le lecteur saisit que la première syllabe du mot *lchahutl*, placée au milieu de *lbanall*, permet d'aboutir au mot *lbacchanalel*. Le travail accompli ici par les soins de la lecture n'est pas encouragé par le texte, car rien n'indique qu'il faille s'attarder aux signes et à leur agencement. Le dispositif ne relève pas du domaine de l'optique et le discours renvoie explicitement à la diégèse : le « début » et le « milieu » qualifient d'abord le « chahut » et la « classe », avant de se rapporter aux signifiants *lchahutl* et *lclassel*. Une fois l'opération effectuée par le lecteur, le résultat qu'il obtient n'est pas hypothétique, mais concluant. Toutefois, nous pouvons penser que le dispositif aura eu pour effet d'alerter le lecteur, qui supposera que d'autres phrases du roman renvoient à la texture comme à la diégèse, de la même manière que celle qu'il vient d'interpréter.

Le deuxième dispositif est lié au comportement du personnage Manuel, lequel est particulièrement adepte de manipulations linguistiques. Il aime bien, par exemple, parsemer de mauvais jeux de mots les lettres qu'il envoie à sa sœur Ariane<sup>329</sup>. Dans un épisode du chapitre intitulé « Amarante », Manuel s'interroge sur les moyens qui s'offrent à lui pour avouer son amour à Tamara : le lui déclarer directement (idée écartée d'emblée), imiter les comportements de ses héros littéraires (trop hardi), emprunter quelques bonnes poésies (technique utilisée avec Violetta). Aucun, donc, n'est satisfaisant; l'idée lui vient alors d'envoyer des fleurs, même s'il ne connaît rien à ce monde : « Seulement quelques noms, qui lui plaisent surtout par leur sonorité (tubéreuse, bégonia, narcisse, bougainvillée) et avec les syllabes desquelles il aimait jouer, sans s'inquiéter de la forme, de la couleur ou de la senteur des végétaux qui pouvaient y correspondre. » (p. 109)

Lorsque la fleuriste lui propose d'offrir à Tamara des roses d'un rouge amarante, il est séduit spécifiquement par les « sonorités » du mot « amarante », il

---

<sup>329</sup> « [!] s'ingéniait les premiers temps (mais cela avait *très vite viré au tic*) à farcir ses lettres de mauvais jeux de mots (la Sorbonne sous sa plume était ainsi *très vite* devenue "Sœur-bonne") [...] » (p. 28, nous soulignons.)

en « tressaille ». Le narrateur livre ensuite les pensées de Manuel : « Amarante : plus encore que celui de tubéreuse, le mot lui parut contenir, au moins en partie, l'aura de noblesse qui convenait à sa future amante. » (p. 110) Cette réflexion de Manuel portant sur le mot plutôt que sur la signification (le fait que ce soit un rouge particulier ne l'intéresse guère) enjoint le lecteur à se pencher, lui aussi, sur les signifiants.

Le mot « amarante » contient « amante », et toutes les lettres du prénom Tamara se retrouvent dans « amarante ». En combinant Tamara et amante, nous aboutissons à amarante (Amante + Tamara = amarante). Quant à « tubéreuse », qui rime avec « amoureuse » et dont l'initiale rappelle Tamara, l'amalgame des lettres de ce mot avec « Tamara » ne forme pas « tubéreuse ». Le héros entend la parenté, le narrateur la souligne au profit du lecteur qui, lui, construit de son propre chef divers mots-valises plus ou moins fructueux. Nous avons ici un cas d'abduction reliée au comportement d'un personnage, où le lecteur formule une hypothèse mettant en jeu des éléments linguistiques afin de comprendre ce comportement. Rien ne nous assure que Manuel tressaille parce qu'il a formulé ce mot-valise, d'autant plus que ce mot ne résout pas l'énigme de « l'aura de noblesse » : quel est le rapport avec les sonorités d'« amarante » ?

Un lecteur versé dans la symbolique des fleurs parviendrait peut-être à la résoudre. La tubéreuse est le symbole de la volupté, des plaisirs charnels; son parfum suscite l'attirance et l'envoutement. Offrir des tubéreuses, c'est avouer son *désir*<sup>330</sup>. Quant à l'amarante, elle symbolise l'immortalité – cette fleur ne flétrit pas – et la vertu. En offrir, c'est avouer un amour durable; rien ne pourra lasser celui qui le porte. La préférence de Manuel pour l'amarante semble alors aisée à comprendre. Mais le personnage ignore tout de ce langage : il aime jouer avec les syllabes, pas avec les symboles. Le Manuel des années 1960, auteur du *bildungsroman*, s'amuse, lui, à parsemer son récit de nombreux détails symboliques qui s'éloignent de la réalité telle qu'il l'a vécue. Ce sont, rappelons-

---

<sup>330</sup> Les tubéreuses seraient ainsi plus appropriées pour Violetta.



nous, ces fameux « écarts romanesques » qu'il porte à l'attention du lecteur, l'encourageant à adopter une attitude soupçonneuse vis-à-vis de l'exactitude des faits racontés. Sachant, donc, que le chapitre « Amarante » est entièrement écrit sous la forme du *bildungsroman*, « l'aura de noblesse » pourrait constituer l'un de ces écarts : il s'agit moins d'une pensée que le personnage aurait formulée qu'un indice du respect de l'auteur Manuel pour les lois du roman de formation, un trait stylistique marquant l'exagération. La suite de l'épisode confirme en quelque sorte cette hypothèse. Lorsque la fleuriste souffle à l'oreille du protagoniste une signification moins « noble » : « amour ardent et désir longtemps retenu », l'idée de donner de telles fleurs à Tamara lui paraît tout simplement indécente.

Un autre élément dans la phrase reste curieux : pourquoi Manuel sélectionne-t-il le mot « tubéreuse » (plutôt que bégonia, narcisse ou bougainvillée, dont il disait juste avant apprécier aussi les sonorités) pour ensuite le mettre de côté au profit de l'amarante ? Pour y répondre, faisons intervenir des éléments de la diégèse. L'histoire d'amour entre les deux personnages se termine de manière tragique : Tamara meurt. Manuel apprend tardivement que sa bien-aimée est souffrante, et le lecteur ignore la maladie qui l'a emportée. L'amarante, ne l'oublions pas, symbolise l'immortalité, celle de l'amour et celle de l'âme aussi, ce qui expliquerait la préférence de Manuel; quant à « tubéreuse », le mot pointerait, selon nous, en direction de la maladie de Tamara. Toutes les lettres de l'*Tubéreuse* se retrouvent dans l'*tuberculeuse*; sa maladie mortelle pourrait être la tuberculose. Le texte donne peu d'informations sur la condition de Tamara (séjours à l'étranger, grande faiblesse physique, pâleur extrême), mais rien ne contredit cette supposition. Force est de constater cependant que cette hypothèse ne peut être émise qu'à partir du moment où la mauvaise santé de Tamara est connue du lecteur, bien après l'épisode où Manuel choisit, finalement, de ne pas envoyer de fleurs.

Est-ce que Manuel a formé le mot-valise ? Est-ce que « l'aura de noblesse » constitue un écart romanesque dont la responsabilité revient à Manuel

écrivain ? Est-ce que Tamara est bien morte de la tuberculose ? Nos hypothèses sont plausibles, mais elles sont invérifiables. Suggérer que Marcel Bénabou serait en mesure de répondre à la troisième reviendrait à changer le statut ontologique du personnage en supposant que Tamara aurait bel et bien existé. L'aura de référentialité qui enveloppe l'œuvre nous incite à le croire, mais rien ne nous assure que Tamara ait vécu en dehors du monde possible d'*Écrire sur Tamara*; après tout, il s'agit d'un roman.

Le troisième et dernier dispositif a plus d'une occurrence dans le roman de Bénabou. Il s'agit d'allitérations et d'assonances, deux figures qui consistent en la répétition d'un son dans un groupe de mots rapprochés. Elles engagent pour leur part l'œil et l'oreille du lecteur, mais il ne faudrait pas croire que le repérage se fait toujours aisément. La difficulté d'identifier ce type de figure dans une œuvre en prose découle de la texture qui, au-delà de la disposition graphique des signes (la répétition d'un phonème est plus évidente au sein d'une suite de vers qu'à l'intérieur d'un paragraphe), met en place des dispositifs qui font obstacle à ce repérage. En l'occurrence, les phrases du roman de Bénabou sont longues, plus d'un phonème fait l'objet d'une répétition et les répétitions sont parfois entrecoupées de segments non allitératifs, comme dans cet exemple que nous soulignons : « Dans le dortoir obscur, toujours un peu frisquet à cette heure tardive où le chauffage était depuis longtemps coupé, la respiration régulière, mêlée de quelques ronflements, de ses camarades endormis faisait comme un rassurant bruit de fond. » (p. 74. Nous adoptons comme convention le caractère gras pour mettre en évidence les allitérations.)

Le roman de Bénabou est émaillé de ce type de figure; il nous apparaît donc impossible de déterminer celle qui serait la première à être reconnue du lecteur, encore moins celle qui sera certainement perçue par tous. Dès la lecture du préambule, le lecteur aura peut être repéré celles-ci : « l'amī obligeant qui agit sans être engagé dans les pages qu'il manie » (p. 11) ou ne se sera aperçu du

travail littéral qu'à la lecture de l'épisode du dortoir. Mais une fois qu'il en a repérée une, le lecteur supposera peut-être que le cas n'est pas isolé.

Dans ce cas, nous pouvons imaginer ce lecteur faisant un retour sur le texte qu'il vient de lire, rompant ainsi la linéarité de son parcours, tout en étant plus attentif aux énoncés dans les pages qui suivent, de manière à identifier de nouvelles répétitions de phonèmes. L'épisode du dortoir, qui met en scène un Manuel rêvassant, est fort important, puisqu'il s'agit du soir suivant sa première rencontre avec Tamara. À demi éveillé, il murmure le prénom de la jeune femme, puis « détach[e] bien dans sa tête les trois syllabes. En mettant un fort accent tonique tantôt sur la première, tantôt sur la seconde. Mais surtout en roulant, à la russe, le *r* de la dernière ». Les répétitions imitent le comportement de Manuel, qui met l'accent sur le *t* ou le *r* en prononçant le nom de Tamara. S'il est attentif, le lecteur remarquera peut-être qu'il est amené à rouler le *r* de la dernière syllabe de l'idernièrel. Au chapitre suivant, Manuel roulera de nouveau le *r* de Tamara, mais avec rage plutôt qu'à la russe : « Ainsi donc, mademoiselle Tamara (et je m'acharnais avec rage à rouler ce sacré *r*, à l'instar d'un rocher remont[é] du creux d'un torrent) ne s'intéressait plus à moi ! » (p. 79). À force de repérer des figures, le lecteur devient évidemment plus sensible à la texture. Ce qui au départ pouvait faire obstacle au repérage, la représentation, passe ici au second plan. Dans le dernier exemple, l'acharnement de Manuel nous aurait amenée à imaginer le personnage en colère, rageur, en train de prononcer *Tamarrrra*, plutôt qu'à prêter attention aux énoncés par quoi tout ceci est relaté. N'oublions pas que les phonèmes ne sont pas en caractère gras dans le roman de Bénabou. Or, comme nous venons de le voir, la phrase signifie *et* matérialise le jeu sur les signifiants. Le discours désigne le procédé, puisque la consonne répétée est identifiée, mais le lecteur ne l'interprète pas forcément d'emblée comme un signal concernant la texture de l'énoncé. Le fait d'avoir repéré précédemment un certain nombre de figures nous permet de supposer une reconnaissance plus immédiate de cette allitération.

La mise au jour d'une figure est euphorisante; cette euphorie peut rapidement se transformer en inquiétude, celle d'avoir pratiqué une lecture insuffisante, trop peu attentive à cette dimension de l'œuvre. L'inquiétude du lecteur sera confirmée s'il identifie des répétitions dans les passages qu'il a déjà lus. À la crainte d'avoir laissé passer quelques figures se combine aussi l'impression d'en voir partout. Certaines phrases actualisent incontestablement un procédé scriptural : « le col de la chemise de nylon blanc qu'il avait lui-même lavé la veille dans son lavabo et laissé sécher la nuit sur un cintre » (p. 31); « ces doctes débats qui donnaient à chacun de nous l'occasion de parler plus ou moins directement de soi » (p. 47). D'autres, parce que les phonèmes répétés sont éloignés les uns des autres ou peu nombreux, sont propices au questionnement : « Je cherchais dans la littérature des situations comparables à la nôtre, propres à nous servir de modèle pour donner enfin à notre histoire les prolongements naturels qui tardaient tant à venir. » (p. 211) La répétition du **p** témoigne-t-elle d'une allitération ? Quel est le nombre minimum d'occurrences du même phonème nécessaire pour que la phrase relève bel et bien d'un procédé scriptural ? Dans un autre contexte (textuel et lectoral), il serait surprenant qu'une telle phrase puisse être considérée comme une allitération potentielle et qu'un lecteur se pose de telles questions. Ces dernières préoccupent généralement certains théoriciens de la littérature; il est donc notable qu'elles surgissent à la lecture du roman de Bénabou, un roman qui sans cesse contrecarre l'illusion représentative.

La présence mais aussi l'accumulation des figures constitue un cas curieux; le nombre impressionnant d'allitérations pourrait ainsi encourager le lecteur à supposer qu'il y a quelque chose à chercher au-delà de celles repérées. S'il est difficile de les dénombrer toutes, la possibilité qu'une logique détermine leur présence ne s'évapore pas pour autant. Le caractère aléatoire de leur disposition à l'intérieur du roman pourrait donc être remis en question par le lecteur. Examinons quelques hypothèses. Le lecteur pourrait supposer que les répétitions sont rattachées à un énonciateur, qu'elles se retrouvent exclusivement dans le

*bildungsroman*, par exemple. Souvenons-nous que le métanarrateur parle de certains procédés scripturaux et de l'évolution de ses choix esthétiques au fil de ses tentatives d'écriture; cette évolution pourrait affecter la présence des figures dans certaines sections du roman. Or, les assonances et les allitérations traversent l'ensemble du texte d'*Écrire sur Tamara*<sup>331</sup>. L'idée que certains phonèmes soient réservés à des formes précises (que les allitérations en *r*, par exemple, se situent uniquement dans le *bildungsroman*) doit, pour la même raison, être écartée.

Prenons une autre direction. Est-ce que les phonèmes répétés forment un mot (« Tamara », peut-être), voire une phrase (« écrire sur Tamara ») ? Dans les seuls extraits que nous avons cités, les phonèmes *r*, *t*, *l*, *d*, *g*, *i*, *s* sont répétés; certains, comme le *r*, le sont dans plusieurs segments distincts. La vérification de ces hypothèses est ardue, compte tenu de la grande quantité de segments qui font l'objet d'une répétition, mais aussi à cause des doutes concernant certaines allitérations : devons-nous inclure le *p* dans notre phrase potentielle ? L'hypothèse demeure donc incertaine. Elle se distingue ainsi d'une hypothèse provisoire, comme celles formulées précédemment, qui ont été infirmées par le texte. Les différentes pistes que nous avons suivies ne nous ont pas permis d'obtenir de résultat concluant; cependant, nous doutons que les figures de répétition aient été disposées dans le texte aléatoirement, au petit bonheur, entre autres parce que le livre est signé Marcel Bénabou, oulipien.

Nous avons abordé le repérage des allitérations et des assonances, formulé quelques hypothèses concernant un possible réglage textuel, mais n'avons rien dit de l'interprétation des figures. La voie traditionnelle consiste à lier le phonème récurrent aux propos de l'énoncé; dans l'exemplaire vers de Racine :

---

<sup>331</sup> Nous avons déjà donné des exemples tirés du Préambule, du *bildungsroman* et des aveux (Manuel-je). En voici un provenant du carnet noir de Manuel : « *Tu te trouves donc presque toujours entraîné, dès qu'il y a sympathie, à tout faire pour écarter le risque d'interruption.* » (p. 250), et un autre, extrait du discours du métanarrateur : « que serait un roman de formation, je vous le demande, sans un subtil semis de détails symboliques ? » (p. 77).

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes<sup>332</sup> », le son **s** vient redoubler, sur le plan phonique, le bruit inquiétant des serpents qui se meuvent. Dans le roman qui nous occupe, certaines harmonies imitatives sont plus évidentes que d'autres; dans le cas des ronfleurs par exemple, le son qu'ils émettent est illustré par la répétition du **r**, mais ce qui est redoublé par la récurrence du **g** et du **i** dans l'extrait du préambule (« l'ami obligeant qui agit sans être engagé dans les pages qu'il manie », p. 11) est plus obscur. Une telle orientation interprétative n'est donc pas toujours adéquate; le cas par cas n'est peut-être pas approprié pour un roman qui met en œuvre une telle pléthore de figures.

Nous proposons plutôt une hypothèse générale qui concerne tout le travail sur la lettre, incluant les deux premiers dispositifs dont nous avons parlé et les récurrences des phonèmes. Le roman pourrait constituer une charge contre le cratylisme, doctrine platonicienne qui suppose un lien direct entre le mot et sa signification<sup>333</sup>. Le problème avec le cratylisme, c'est qu'il établit un rapport constant et absolu entre un son et une signification, postulant la possibilité d'une langue universelle. Même en poésie, même avec des figures comme l'allitération, laquelle suppose une harmonie entre le son et la signification, ce rapport n'est jamais constant. L'exemple qui oppose le **d** « dur » du *Dur Désir de durer* (titre d'un recueil de poèmes d'Éluard) au **d** « doux » de Verlaine « De la douceur, de la douceur, de la douceur » (premier vers du poème « Lassitude ») est fameux. *Écrire sur Tamara* nous semble la parfaite illustration de cette inconstance : le **r** imite tantôt le bruit des ronfleurs, tantôt l'accent russe de Tamara; lamarantel n'a pas la signification noble que supposait Manuel à partir des sonorités du mot. La

---

<sup>332</sup> *Andromaque*, acte V, scène, 5, 1667.

<sup>333</sup> La thèse de Saussure, qui défend l'arbitraire du signe, sied plus à la conception oulipienne de l'écriture. Certains oulipiens ont d'ailleurs abordé le sujet, comme Anne GARRÉTA, par l'entremise du narrateur meurtrier de son roman *La Décomposition* : « Cratylisme insigne ! [...] Je plaide moi pour l'immotivation du meurtre comme d'autres avant moi pour l'immotivation du signe, laquelle n'implique pas, fort au contraire, que la langue ne parle pas du monde, mais plus ironiquement qu'elle ne lui ressemble pas. », *La Décomposition*, *op. cit.*, p. 21-22. Voir aussi Marcel BÉNABOU, « Petit supplément au Cratyle », publié dans le 135<sup>e</sup> fascicule de la *Bibliothèque oulipienne*, 2005.

signification des sons est étroitement liée à d'autres facteurs (contexte, sens lexical, etc.) et ne saurait par conséquent être fixée de façon immuable. Tout le roman est une démonstration de cette instabilité, à l'image de ce que Bénabou disait justement des *Métamorphoses* d'Ovide, où la multiplication des jeux introduit dans le langage un mouvement perpétuel : « l'anagramme [...] fait bouger les lettres, le calembour [...] fait bouger les sons, la syllepse [...] fait vaciller les sens<sup>334</sup> ». Précisons seulement que c'est le lecteur qui accomplit le mouvement : sur la page, les signes ne bougent pas. Tous les lecteurs, pour des raisons que nous allons détailler, ne produiront pas cette hypothèse. Toutefois, la possibilité que pour certains énoncés il existe d'autres significations que celle immédiatement comprise demeure sans doute à l'esprit de plusieurs. Ai-je bien lu ? Ai-je été suffisamment attentive au texte ? Voilà donc comment Marcel Bénabou réussit, encore une fois<sup>335</sup>, à instiller la paranoïa dans l'esprit de son lectorat.

#### 4.2.1.3 Analyse des abductions

Les abductions que nous avons produites à la lecture d'*Écrire sur Tamara* présentent une diversité suffisamment marquée pour qu'il soit instructif de s'y arrêter. La dimension narrative nous a semblé propice au questionnement. D'abord, les multiples postures narratives témoigneraient du besoin de Manuel d'écrire l'histoire d'amour qui ne s'est jamais concrétisée selon différents points de vue; l'absence de la première personne du pluriel et de la troisième du singulier concorde avec l'inaboutissement de l'aventure amoureuse, d'une part, et avec le narcissisme de la quête du personnage, d'autre part. À partir de ces cas curieux nous avons formulé une hypothèse interprétative corrélant le réglage textuel avec la logique diégétique. Il s'agit d'une abduction hypercodée : nous avons eu recours à une règle de base de l'analyse littéraire, l'imbrication du fond et de la forme, pour

---

<sup>334</sup> <http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/metamorphose>, consulté le 15 janvier 2013.

<sup>335</sup> Ce trait stylistique est récurrent. Nous avons mentionné au chapitre précédent *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard* qui, par d'autres moyens, parvient au même résultat.

la formuler. Mais à l'inverse de ce qui se produit généralement, le contenu est venu ici expliquer la forme.

La seconde abduction (l'écrivain en formation qui s'essaye à plus d'un genre et qui use de différents modèles pour donner une forme à son texte) a plus à voir avec la notion de contrainte que la précédente. Différents indices, des fragments intertextuels et des éléments texturaux, nous ont permis de déterminer, hypothétiquement, les œuvres canoniques en question. Cette abduction créative, échafaudée de part en part par l'instance lectrice à partir de nombreux éléments du texte, demeure incertaine : y a-t-il bien eu réglage de l'écriture dans cette optique, si oui, s'agit-il des bonnes œuvres-sources ? Le texte ne permet pas d'obtenir une réponse concluante. Outre l'effort considérable et l'attention sur le texte que cette abduction requiert, qui discrimine, nous y reviendrons, les lecteurs sur la base d'un savoir-faire, elle nécessite un savoir littéraire important pour établir les corrélations.

Troisièmement, à partir des propos du narrateur nous avons *déduit* que les apparitions de la voix métanarrative étaient soumises à une contrainte. Sans être explicite, le narrateur a tout de même signalé qu'une loi déterminait ses retours; voilà pourquoi le raisonnement du lecteur répond moins de l'abduction, qui tente une interprétation à partir du cas curieux, que de la déduction. Dans ce cas-ci, le phénomène textuel n'était pas à la source du questionnement; le discours du narrateur fonctionnait comme une sorte de garantie qu'il y avait une loi. Les apparitions du narrateur suivent un système symétrique, et nous avons conclu qu'il était tout à fait cohérent qu'il le soit dans une œuvre où l'idée du double se développe sur autant de dimensions. Notre lecture ne pouvait donc se satisfaire de dénombrer les apparitions; il paraissait nécessaire de trouver des appuis sémantiques au phénomène.

En ce qui a trait au travail sur la lettre, nous avons émis des hypothèses à propos des énoncés à double sens, d'autres mettant en jeu des éléments



linguistiques (Tamara/amarante/tubéreuse) dans le but de comprendre le comportement d'un personnage, d'autres enfin concernant un possible réglage des allusions et des allitérations. Aucune n'a donné de résultats satisfaisants; toutes ont été, d'une manière ou d'une autre, infirmées par le texte. Il nous paraît important de noter deux choses à propos de cette recherche. D'abord, le fait que nous persistions à croire qu'une contrainte régule les figures est sous-tendu par la déduction dont nous avons parlé au début de cette section : en règle générale, l'œuvre d'un oulipien actualise une contrainte; *Écrire sur Tamara* est supposé être un cas de cette règle, avec pour résultat attendu une distribution non aléatoire des allitérations. Le travail sur le plan littéral peut aussi donner lieu à une hypothèse interprétative, comme celle sur l'anti-cratylisme que nous avons proposée; cependant, il paraît évident que toute lecture n'aboutira pas à des interprétations de ce type, puisqu'il s'agit d'un travail d'architecteur, au sens de Thérien.

Tout texte se présente à l'architecteur comme un objet de prime abord surprenant, qu'il envisage sous un angle particulier. Pendant la lecture, parfois après, il émet une hypothèse interprétative, prenant pour point de départ le texte comme un résultat curieux. À la suite de l'interprétation, le texte ne constitue plus un objet surprenant, mais un cas de cet angle d'approche supposé; l'architecture confère ainsi un sens au texte, au moyen d'une abduction.

Les abductions qui aboutissent à des hypothèses interprétatives comme celles sur le cratylisme ou sur les difficultés de Manuel à témoigner de son histoire, caractérisent ainsi le travail de l'architecteur en général, pas seulement l'architecteur de textes à contrainte. La discrimination s'effectue vis-à-vis de la lecture courante, laquelle n'entretient pas un rapport réflexif avec le texte. L'architecteur prend une distance critique vis-à-vis de l'œuvre; c'est une posture qui engage donc un savoir *et* un savoir-faire distincts de la lecture courante. Les autres hypothèses, plus étroitement reliées à la recherche de contrainte, relèvent aussi de l'architecture. Chercher des contraintes est une posture de lecture possible, qui n'engage pas l'ensemble des lecteurs. Tous ne tenteront pas

d'identifier le schéma régulant les retours de la voix du narrateur narquois, et encore moins iront jusqu'à calculer les allitérations et les assonances. Qui plus est, le lecteur qui entreprend cette démarche n'ira pas forcément jusqu'au bout de celle-ci. Un réglage préalable fort lié à la thèse que nous écrivons, soit mettre en valeur les opérations du lecteur qui suppose une contrainte à l'œuvre et cherche à l'identifier, a donc prévalu.

Notre posture d'analyste est ainsi entrée en jeu dans le processus de lecture que nous avons tenté de cerner. Il y a tout lieu de croire qu'il se produit la même chose lorsque la critique oulipienne conçoit le lecteur de textes à contrainte comme un chercheur de contraintes; la lecture oulipique, telle que la nomme Grivel, qui s'attarde à remonter les fils de la contrainte, constitue plus souvent qu'autrement une image, une projection du travail qu'accomplit, parfois, le théoricien.

Dans son ensemble, l'analyse a mis en valeur une chose : la lecture des textes à contrainte est loin de fonctionner sur le modèle tension-résolution caractéristique de l'intrigue. Les hypothèses sont parfois provisoires; de nombreuses autres demeurent incertaines. Certes, le lecteur de textes à contrainte ne peut savoir à l'avance si son hypothèse sera ou non confirmée, mais cette incertitude le distingue justement du lecteur de roman policier, auquel il est souvent comparé. Ni description du « problème » (tension), ni « solution » (résolution) exposée à la fin du texte, ni figure de détective pour homologuer ou contredire les hypothèses du lecteur de textes à contrainte : « Alors que dans les *detective stories* un Dieu tout puissant rend éternellement vraies les hypothèses, dans la recherche scientifique "réelle" (comme dans l'enquête criminelle, médicale et philosophique), les méta-abductions [qui servent à la validation] sont une question préoccupante<sup>336</sup>. » Pour plusieurs (hypothèses et lecteurs), l'auteur réel constitue la (seule) manière de valider les abductions créatives. Nous en avons

---

<sup>336</sup> Umberto ECO, « Cornes, sabots, chaussures : trois types d'abduction », *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 283.

parlé au chapitre deux; lorsque la lecture aboutit à un résultat concluant, la figure de l'auteur réel n'a pas besoin d'être convoquée; les signes textuels confirment ou infirment l'hypothèse.

Comme à la lecture d'*Écrire sur Tamara* nous n'avons obtenu aucun résultat concluant à la suite de nos abductions créatives, nous proposons d'étudier la lecture d'une œuvre qui en offre au moins deux, *Tlooth*<sup>337</sup>. L'une des deux contraintes actualisées (il y en a probablement d'autres) que le lecteur découvrira en chemin se situe sur une dimension qu'il n'avait sans doute pas scrutée; dès lors, et ceci conclura notre propos sur l'intrigue, l'identification de cette contrainte ne peut être assimilée à une résolution, puisque aucun problème tension ou énigme n'a été dans ce cas-ci exposé.

#### **4.2.2 Ignorer, identifier**

Lorsque Harry Mathews publie *Tlooth* en 1966, il n'est pas encore un membre de l'Oulipo. Cela nous permet d'imaginer un lecteur que l'effet Oulipo dont nous avons parlé précédemment n'oriente pas. C'est donc une lecture dont la posture initiale est d'ignorer tout des contraintes à l'œuvre, et qui peut difficilement supposer leur action, que nous analyserons. Nous allons cependant préférer la traduction française, à cause de l'une des contraintes à l'œuvre : le narrateur autodiégétique de *Tlooth* est une narratrice; « je » est une femme, mais le texte est travaillé pour faire croire à un narrateur masculin. En français, plus qu'en anglais, bon nombre de classes lexicales sont variables en genre (nom, pronom, adjectif, participe). Le lecteur de la traduction dispose ainsi de bien des moyens pour inférer que la protagoniste est une femme; c'est donc dire que des conditions interprétatives qui ne relèvent pas forcément du texte, des présupposés de lecture par exemple, nous incitent à croire qu'il s'agit d'un homme. Voilà pourquoi nous

---

<sup>337</sup> Harry MATHEWS, *Tlooth*, Normal (Illinois), Dalkey Archive Press, (1966) 1998.

allons supposer un lecteur qui, pour la première fois, lit *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*<sup>338</sup>.

Deux cas de figure sont envisageables en ce qui concerne précisément la question du sexe du narrateur. Soit le lecteur aura soupçonné que le texte camouflait la nature féminine de la narratrice et un élément précis mais tardif — les prénoms de la narratrice, Marie et Nephtys, mentionnés une seule fois, à moins d'une dizaine de pages de la fin du roman — confirmera son hypothèse. Soit, plus probablement, il n'aura pas prêté attention à cet aspect du texte et aura inféré, pour des raisons que nous détaillerons, qu'il s'agit d'un homme. Dans ce dernier cas, la mention des prénoms constitue à la fois l'élément déclencheur d'une réflexion métalectorale et un indice concluant concernant une des contraintes à l'œuvre. Voilà le processus que nous analyserons après avoir résumé l'intrigue des *Verts Champs de moutarde*.

Le roman commence *in medias res* : une partie de baseball bat son plein à la prison de Jacksongrad, opposant les Fidéistes aux Baptistes défectifs. La narratrice tente d'assassiner Louison Roak, Fidéiste, mais elle rate son coup. La vengeance motive la meurtrière potentielle : Roak l'a mutilée, ce que le lecteur apprend en lisant une note de bas de page<sup>339</sup>. Après l'échec de sa première tentative, la narratrice tente une nouvelle manœuvre qui échoue aussi, pense-t-elle<sup>340</sup>. La libération de cinq Fidéistes, parmi lesquels Roak, bouleverse ses plans; elle doit elle aussi s'échapper et le fera en compagnie de trois autres détenus. Durant son périple elle rencontrera la superstitieuse tribu des rois Karith; elle fera face à l'hara-kiri involontaire de Claude Hapi; elle écrira un scénario de film

---

<sup>338</sup> Paris, P. O. L., (1966) 1998. Du moment que le lecteur sait qu'il a affaire à une traduction, qui plus est une traduction de Georges Perec, sa perception préalable de l'œuvre peut changer. Il peut évidemment anticiper des contraintes et convoquer l'original pour différentes raisons. La mise en parallèle des deux œuvres ouvre un espace supplémentaire de recherche. Notre analyse ne portera pas sur ces orientations de la lecture; il nous paraissait cependant important de les noter.

<sup>339</sup> « l'ablation [opérée par Roak], en même temps que d'une fâcheuse protubérance osseuse, de l'index et de l'annulaire de ma main gauche. J'étais alors violoniste. » (p. 10)

<sup>340</sup> Elle incorpore cinquante grammes d'acide oxylique dans des caramels. Roak en mange, n'en meurt pas, mais sa dentition en sera fortement affectée.

lubrique. Le lecteur suit ainsi les aventures loufoques du personnage principal, qui semble avoir mis son projet en veilleuse, mais c'est bien la vendetta qui motive ses déplacements. Dentiste à Lyon, elle reçoit un jour la visite de Roak et a, enfin, son ennemi à sa merci. Mais plutôt que de la tuer sans ambages, la narratrice se satisfait de constater la mauvaise dentition de Roak; à cause d'un abcès (résidu de variole), sa mort est imminente. Roak repart, le livre se termine ainsi, et le lecteur s'en trouve quelque peu désappointé. Il est notable aussi qu'une quantité d'énigmes, jeux, puzzles prennent place dans le roman de Mathews, mais lorsque les solutions sont données, elles sont décevantes ou ridiculement évidentes<sup>341</sup>. Le lecteur est amené à suivre toutes sortes de directions pour saisir le texte, résoudre des énigmes, comprendre quelques cas curieux, en particulier les tics de langage de certains personnages, bref, à déployer une intense activité de recherche. En somme, si le lecteur est à la recherche de contraintes, il a de quoi s'occuper ailleurs qu'à propos du sexe du narrateur.

#### 4.2.2.1 Des résultats concluants

Le texte et le lecteur ont chacun leur part dans le processus de caractérisation du personnage. Le lecteur adhère à tout un lot d'idées préconçues et note, plus ou moins consciemment, la présence de traits identificatoires, la manière dont ces traits sont énoncés, l'absence aussi de certains traits (palliant de ce fait l'inévitable incomplétude du texte), pour construire la figure du personnage. Dans le cas qui nous occupe, la masculinité du narrateur serait supposée parce que le lecteur est entraîné par des *a priori* provenant d'idées culturellement

---

<sup>341</sup> Voici trois exemples. La narratrice et Oona s'envoient des messages codés, sauf que « les cryptologues locaux auraient été vexés d'apprendre que ce n'était pas un vrai chiffre, mais une simple inversion. » (p. 34) Il convient d'y voir, à cause de « locaux », une allusion aux lecteurs. Le deuxième exemple concerne un tacot sur lequel sont dessinés un labyrinthe et un « texte labyrinthique ». Le lecteur a accès au « véritable texte », qui détaille le chemin à parcourir dans le labyrinthe. Voici la dernière phrase : « Dès lors, peu importe la direction que tu prends, peu importe celle que tu as prise, tu auras atteint l'entrée, car le labyrinthe ne conduit nulle part qu'au-dehors de lui-même. » (p. 49). Le troisième est tiré d'un chapitre au contenu fortement métalectural, « Flèches et carrés ». Dominique raconte comment elle a tenté de résoudre ce qu'elle croyait être une énigme; elle a su, après de nombreuses années de recherches, alimentées par des contributions d'autres chercheurs, que l'énigme en question n'était qu'un simple exercice de mémorisation d'une étudiante tentant d'apprendre l'allemand.

dominantes. Le domaine de la violence, par exemple, serait plutôt l'affaire des hommes. Un prisonnier s'évade en ayant comme objectif de commettre un assassinat; cela suffit pour croire qu'il s'agit d'un homme. L'autre exemple concerne les amours de la narratrice. Généralement, parce qu'il s'agit du modèle dominant, la plupart des gens seront enclins à croire qu'une personne est hétérosexuelle, jusqu'à preuve du contraire. En ayant comme premier flirt une femme, Oona, la narratrice vient alimenter ce présupposé d'hétérosexualité. Ce sont donc des impensés de la lecture, des éléments qui affectent l'interprétation sans que le lecteur en soit vraiment conscient.

L'absence de constructions verbales comme celles nous retrouvons dans les dernières pages du roman : « je suis déjà guérie » (p. 166) conduit aussi le lecteur à inférer qu'un homme raconte cette histoire. Cette inférence l'incite à choisir le masculin lorsqu'il rencontre les nombreux termes épïcènes (violoniste, dentiste), qui ne prennent pas de marques distinctives au féminin. Le personnage fait le récit sa propre histoire, elle utilise donc le « je », un pronom épïcène. Elle est de plus fort peu bavarde en ce qui la concerne et donne un minimum d'indices permettant de la caractériser. Elle se dit physiquement imposante, plus que ses trois comparses, ce qui peut laisser croire qu'elle est un homme : « je conduirais, car vu ma taille, j'aurais été plus difficile à dissimuler. » (p. 57)

Donc, dès les premières pages du texte, et peut-être avant si le lecteur a parcouru le paratexte<sup>342</sup>, le lecteur suppose un narrateur-protagoniste masculin; cette inférence est entretenue par des manœuvres textuelles et des présupposés de lecture divers, jusqu'à ce que Gabriele, un contrebandier que l'héroïne a rencontré lors de son séjour à Venise, nomme la narratrice. Ils se retrouvent par hasard en France et développent alors un sentiment amoureux réciproque. Un jour, ils déjeunent en compagnie du Dr D... :

---

<sup>342</sup> Le prière d'insérer qualifie le personnage de « bourreau assoiffé de vengeance ».

Nous étions très gais. Au moment du café, le Dr D... déclara paternellement : « Vous devriez vous marier tous les deux. » Je ne dis rien. Au bout d'un instant, Gabriele se pencha vers moi et me dit avec un grand sérieux : « Il a raison, Marie. Je ne peux supporter un tel bonheur. (Il m'appelait par mon second prénom : Nephtys, disait-il, était à se casser les dents.) » J'acceptai. (p. 164)

Notons d'abord que le passage n'a aucune connotation métatextuelle; il s'agit simplement d'une demande en mariage formulée par Gabriele. Évidemment, ce n'est pas cet heureux évènement qui touchera le lecteur mais le fait que la narratrice sorte de l'anonymat. Le discours de Gabriele donne une information que le texte prenait garde de tenir secrète. La mention des prénoms, à moins de huit pages de la fin du roman, comble une lacune que le lecteur n'avait pas nécessairement relevée. En réfléchissant ainsi sur un silence du texte, le lecteur produit une inférence à valeur métatextuelle; le dispositif, répétons-le, n'est pas métatextuel. La phrase entre parenthèses est formulée par la narratrice qui précise, à l'attention du narrataire et du lecteur, son véritable prénom. « Se casser les dents » est une expression polysémique : littéralement, elle renvoie à la difficulté pour Gabriele de prononcer Nephtys; elle désigne aussi, non sans humour, tout le domaine dentaire mis en scène dans le roman; au figuré, comme la formule est généralement utilisée pour parler d'un échec, nous pouvons la considérer ici comme une allusion à la lecture qui aurait « échoué » dans son processus de caractérisation.

Le lecteur est ainsi amené à revoir une inférence qu'il avait formulée sans se douter qu'il s'agissait d'une hypothèse, susceptible d'être contredite. Le dispositif permet d'aboutir à des résultats concluants : le narrateur est une femme, et le texte a travesti cette nature féminine. L'indice, isolé et circonscrit, fonctionne comme un coup de théâtre mais n'est pas intrinsèquement concluant; tout dépend du processus lectoral qui traitera aussi l'indice comme une manière de punch. Cela dit, le lecteur ne pensera pas nécessairement en termes de contrainte d'écriture; il se sentira sans doute piégé, réfléchira sur sa pratique et relira peut-être le roman de manière à identifier les manœuvres textuelles l'ayant incité à

supposer un narrateur masculin. Avant d'observer plus attentivement ce processus de lecture, distinguons les éléments issus du dispositif. Le fait que la narratrice soit nommée pour la première fois à cette étape du roman, c'est une chose; que son nom ait pour effet un renversement identitaire chez le lecteur qui la croyait masculine, c'est une autre chose; qu'elle se nomme Nephtys/Marie, en voilà une troisième. Nephtys, déesse de la mythologie égyptienne, et Marie, personnage biblique, ouvrent un certain nombre de pistes interprétatives ayant trait à l'imbrication, dans le roman, du religieux et du mythique<sup>343</sup>.

Aux manœuvres textuelles qui incitent le lecteur à supposer un narrateur masculin ajoutons le jeu sur le double sens de certains mots, comme dans la phrase « nous étions très *gais* », qui précède tout juste la mention du nom de la narratrice. Rétrospectivement, les éléments qui indiquent la féminité de la narratrice paraissent cousus de fil blanc. En entendant Dominique s'écrier : « Les femmes et les enfants d'abord ! » (p. 96), la narratrice se met à courir; « Je ne laisserai pas des fillettes comme vous mettre vos mains dans *mes* intérieurs ! » (p. 88), dit Claude Hapi. Cette expression demeure péjorative, mais maintenant que nous savons que la narratrice est une fille, elle apparaît, littéralement, comme un indice. Le lecteur, peut-être, pensera alors que l'indice a été effacé par les soins de sa propre lecture. Une texture de ce type rend propices les constatations d'ordre métalectural. Le lecteur se dit, rétrospectivement, qu'il aurait dû se poser la question du sexe du narrateur, qu'il a été un bien mauvais lecteur et, surtout, qu'il est un lecteur chargé d'idées préconçues<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup> Le religieux et le mythique sont des thèmes essentiels de *Tlooth*. Les prisonniers appartiennent à différentes sectes; Hâpi, la divinité qui surveille les morts en compagnie de Nephtys, est le nom d'un des trois fugitifs et celui du tacot permettant leur évasion; le scénario de film lubrique met en scène prêtres et bonnes sœurs, etc.

<sup>344</sup> Dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, Vincent Jouve constate que la *Planète des singes* de Pierre Boule incite le lecteur à réfléchir sur l'anthropomorphisme spontané qui régit sa vision du monde. De la même façon, *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* pousse la réflexion du côté des stéréotypes liés au genre, le masculin l'emportant spontanément sur le féminin.



Poursuivons cette relecture. Aboutir à un résultat concluant mènerait à l'interprétation d'éléments textuels sous un jour nouveau, procurerait un angle interprétatif tel que nous l'avons défini au début de ce chapitre. Dans l'incipit : « L'hommasse madame Nevtaya », les sonorités du prénom se comparent à celles de la narratrice (Nevtaya/Nephtys); de plus, l'énoncé symbolise la contrainte en mettant en scène un personnage dont la féminité est camouflée par des attributs masculins. Il faut dire aussi que les personnages féminins du roman tendent vers la masculinité : dans la tribu des Karith les femmes portent la barbe, alors que le Comte camoufle à son entourage qu'il est une Comtesse. Citons à cet égard l'épisode où la narratrice parvient à résoudre « l'énigme de la chasteté maritale » du Comte :

Je me levai [...] et m'agenouillai aux pieds du Comte. Ses mains effleurèrent mon cou incliné; et, quelques minutes plus tard, contemplant le dessus – et le dessous – d'un dessin en dentelle de Saint-Jacques de Compostelle – pourvu de sa coquille mais pas de son bâton –, je sus que mon instinct avait été juste. (p. 134)

Cet élément diégétique s'apparente ainsi à une composante textuelle et lectorale, soit le renversement opéré dans l'esprit le lecteur une fois qu'il a la certitude que la voix narrative, présumée masculine, est féminine. Bien des éléments du texte acquièrent ainsi, après coup, un statut métatextuel. Les allusions à la grammaire (la narratrice appartient à la secte des Baptistes défectifs), au renversement (nous aborderons dans quelques instants le cas des schémas de permutations, où l'inversion s'effectue à hauteur de signifiants), à l'ambiguïté sexuelle, peuvent être interprétées comme autant de manières, pour le texte, de connoter la contrainte. Toutefois, la connotation scripturale n'efface pas la signification diégétique; elle s'additionne plutôt à celle-ci.

Pour conclure cette analyse posons-nous une question éthique : en détaillant ainsi la contrainte, avons-nous, comme Gabriele, mouchardé, dévoilé ce que le roman traite comme une manière de *punch* ? Pourquoi cette impression semble-t-elle moins forte lorsque, par exemple, Perec déclare *ex situ* que l'ordre

des chapitres de *La Vie mode d'emploi* est commandé par la polygraphie du cavalier ? Nous proposons deux explications. Premièrement, ce n'est pas uniquement une information sur le texte et sa composition que nous avons fournie, mais bien un résultat de lecture, un résultat que tous les lecteurs, qu'ils accomplissent ou non une architecture, sont susceptibles d'obtenir. Deuxièmement, lorsque le lecteur connaît d'avance cette contrainte, la visée illocutoire du roman que nous pouvons inférer — amener le lecteur à s'interroger sur ses propres présupposés — s'en trouve amoindrie. Un tel savoir modifie forcément la représentation que le lecteur se fait de son activité.

Cette contrainte actualisée par *Les Verts champs de moutarde* est sans conteste percutante pour la lecture; l'autre résultat sur lequel nous nous attarderons ne produit pas le même contrecoup. Certains personnages ont un fort accent, une prononciation étonnante matérialisée par une graphie elle aussi étonnante. L'extrait que nous proposons pour l'analyse est tiré du chapitre « Le docteur s'égare ». La narratrice, occupée à ce moment du récit à l'écriture d'un scénario de film pour adultes, mange au restaurant avec le Dr Smautf. Elle est obsédée par son scénario et les scènes qu'elle imagine se superposent aux événements qui ont lieu avant et pendant le repas. Elle pense même aux indications scéniques : « Ce qui suit est raconté par la voix de Cecil [l'acteur principal] ». Voici donc cette voix :

En la [Stella] suivant dans l'escalier, je me trouvai au niveau des cours ondulantes de son cube, décimées seulement par leurs propres nuscles sous la juge de persé [...] Je lui fis renever les luisses et m'agécouillai contre elle de torte selle que ma gline se polle contre le han de son veau, le cotre entre nos camps. Puis je me fraîchai vers elle, et commançai à lui laisser les loses avec le pou de ma bangué tout en reluant mégèremment les banches pour que le ha de ma feu botte contre son crouton. (p. 116-117)

La langue du personnage est identifiable; il s'agit du français, et son discours demeure intelligible : le lecteur comprend assez aisément le type de relation qui unit Cecil et Stella. Cette déformation du français peut suggérer que le désir

intense ressenti par Cecil l'empêche de parler correctement et distinctement; les altérations peuvent aussi résulter d'une forme de censure atténuant l'obscénité de la scène. En passant au premier plan, la dimension phonétique occulte ainsi une partie de la signification, trop explicite, de l'énoncé. Le lecteur s'engagera peut-être à ramener cette longue séquence textuelle à un français standard. Remonter aux « bons » mots, considérer ceux qui sont sur la page comme des masques, constitue donc une avenue interprétative possible. La notion de décodage telle que nous l'avons abordée au premier chapitre s'applique ici. Il faut sélectionner un lexique approprié à la situation (cul pour cube) ou remplacer certaines consonnes (luisses/cuisses), (comman**ch**ai/commen**ç**ai) pour y parvenir.

Poussons l'examen. Certains mots déformés reprennent leur forme française lorsque le lecteur permute les phonèmes inappropriés. Un troc entre le *g* et le *p* de la séquence « juge de **persé** » permet d'aboutir à /ju**pe** de **jersey**/. Lorsque plus de deux signifiants sont impliqués dans l'échange, ceux-ci retrouvent une forme correcte à l'aide des lettres inopportunes des mots voisins. Dans « Je lui fis renever les luisses et m'agécouillai contre elle », le « n » insolite de « renever » sert à « m'agenouillai »; le « l » de « luisses » à « relever » et le « c » de « m'agécouillai » à « cuisses ». Nous arrivons ainsi à /Je lui fis relever les cuisses et m'agenouillai contre elle/, grâce à une lecture à rebours de l'énoncé (de « agécouillai » à « luisses », de « luisses » à « renever »).

Ces permutations introduisent un ordre dans une série d'altérations à première vue anarchiques; celles-ci semblent donc travaillées par l'action d'une contrainte. Voyons si cette loi s'applique ailleurs. Cecil et Stella se parlent pendant la scène. La langue de Stella est déformée, mais l'inversion des phonèmes ne permet pas d'aboutir à des énoncés en français standard. De plus, lorsque Cecil réplique à Stella, les déformations n'obéissent plus au même schéma : « “Woeï. Vitte é peu tuh railaiver hun peult leu cu? Ze vœu pruparier lai schmain.” “Thu szé, schairi, chu daigea pâme al'numide d'heusse quôté.” » (p. 119). Le schéma est donc applicable seulement pendant la narration de Cecil.

Traduire le texte en français standard, chercher jusqu'à quel point les déformations obéissent à des schémas; voilà deux avenues de lecture possibles. Une troisième consisterait à voir certains termes comme le point de départ d'inférences possibles. La reconnaissance d'une partie de l'anatomie masculine dans le mot « *agécouillé* » donne une connotation sexuelle au fait d'être à genou, une position qui, dans d'autres circonstances, est un signe de piété ou de soumission. L'accent aigu du premier e coupe d'une certaine façon une partie de la virilité de Cecil : il est « *écouillé* ». « *Mégèrement* » est un néologisme qui pourrait être relié au regard porté par Cecil sur Stella, une femme « déplaisante », comme il le dit au tout début de la scène. Ces deux exemples montrent que plusieurs pistes interprétatives sont envisageables à partir de la lecture des mots déformés. Dans son article sur les *Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, Isabelle Parnot<sup>345</sup> fait ressortir l'exacerbation de l'aspect sexuel et humoristique dans la version française produite par Perec vis-à-vis du texte original. La critique témoigne aussi, parfois, de sa propre lecture, relatant les inférences qu'elle a pu produire en cours de route. Le segment que nous reproduisons montre qu'elle a choisi l'avenue interprétative que nous venons de décrire. L'extrait des *Verts Champs de moutarde* sur lequel s'effectue sa lecture est une lettre qui mélange allègrement l'anglais, le français, le latin et bien d'autres langues plus ou moins identifiables. Voici l'incipit de la lettre : « *PAPE NIGER jets ricovra su podestoir, und stes assedut en les moutoncillos tuskanos dispergent sos magias super i juices d'ogne part, grosse ubre de porco mal* », et un segment de l'article de Parnot qui l'aborde :

Dans le droit fil du pire esprit de *L'Almanach Vermot*, [nous] relev[ons] : une paronomase bilingue avec un « *juices* » un peu trop proche du « jouissent » français, « *grosse ubre de porco mal* » qui nous pousse à nous demander quelle est cet « *ubre* » que possèdent les verrats, et si tout cela est en rapport avec « *le sun toto porcherie* »; « *e tost muorons por lor mjerde* » embraye sur les joies du scatologique, à l'œuvre ailleurs dans le roman [...] (p. 231)

---

<sup>345</sup> Isabelle PARNOT, « Perec traducteur de Mathews : entre sautes d'humour et surenchère pornographique », *2000 ans de rire. Permanence et modernité*, Mongi MADINI (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 229-238.

La critique produit des inférences à partir d'une homophonie, fait des liens entre les termes de l'extrait et les relie avec des thèmes généraux du roman. Retenons donc que la piste interprétative du décodage en est une parmi d'autres; si pour notre perspective critique nous avons usé du modèle du décryptage, nous n'aurions pas su parler de ces autres pistes.

### 4.3 Conclusion

Nous avons esquissé les contours d'un premier processus de lecture en utilisant quelques dispositifs de *La Vie mode d'emploi* et de *Poèmes de métro*. Nous avons pris en considération le fait que le lecteur connaissait, aux abords de la lecture, une des contraintes de l'oeuvre. Les analyses ont fait ressortir une chose importante : connaître la contrainte ne signifie pas accomplir un seul mouvement interprétatif, ni employer une seule stratégie.

Revenons sur la lecture découlant du mandat de vérifier l'application de la contrainte dans les oeuvres étudiées. Dans un cas le lecteur reconstitue le damier et retrace le parcours du cavalier; dans l'autre, il tente de déterminer le parcours du scripteur dans le métro. Il lui est donc parfois nécessaire de sortir de sa posture de lecteur (manipuler le livre en redessinant les cloisons du plan de l'immeuble, par exemple) ou d'avoir recours à d'autres documents (un plan de métro) pour parvenir à ses fins. L'une des choses à retenir, c'est que tous les aspects de la contrainte, même lorsque celle-ci est connue, ne sont pas vérifiables, ou alors le lecteur aboutit à des résultats incertains. Dans ces circonstances, le savoir concernant la contrainte, le réglage préalable de la lecture afin d'accomplir précisément ce mandat, le type de contrainte, le texte et ses aménagements s'imposent tous comme des conditions interprétatives.

Le résultat reste d'ailleurs hautement incertain dans le cas des *Poèmes de métro*. La contrainte dont use le poète ne se fonde pas sur le langage; par conséquent, le texte, en tant que configuration concrète de signes, est un indice au sens peircien du terme, mais n'est pas un indice suffisant. Le lecteur ne peut

donc, au moyen des seuls faits de texture, aboutir à une hypothèse concernant des protocoles d'écriture. Le discours sur ces contraintes, au contraire de ce qui se produit dans le cas des contraintes qui concernent l'écrit et non l'écriture, détermine ainsi la généralité lectoriale et lectorale de ces textes.

Lire en fonction de la connaissance que nous avons de la contrainte est une activité qui ne se limite pas à la stricte vérification. La connaissance procure un angle interprétatif lorsque, par exemple, le lecteur interprète des dispositifs textuels, cas curieux ou autres, comme des indices de la contrainte. Dans l'analyse de *La Vie mode d'emploi*, nous avons vu différents dispositifs tels que le meuble en L, qui pourraient être reliés par le lecteur à la contrainte d'écriture. Ce sont des exemples d'interprétation des signes détachés de l'univers diégétique et rapportés à des opérations scripturales. De plus, les allusions métatextuelles connotatives, tout ce qui se rapporte aux échecs dans *La Vie mode d'emploi* par exemple, n'engagent pas le lecteur sur la piste de la contrainte; elles forment des indices à condition de savoir de quoi elles sont l'indice. Dans le cas des *Poèmes de métro*, toute allusion au métro, à la ligne, à l'écriture dans le métro est métatextuelle. Cependant, nous pouvons supposer que les critiques seraient moins prompts à les qualifier d'indices, en partie pour la raison suivante : le terme est utilisé par la critique pour qualifier un dispositif qui mettrait le lecteur sur la piste d'une contrainte. Or, dans le recueil de Jouet, le poème liminaire fait office de texte informatif; par conséquent, la découverte de la contrainte ne constitue pas une quête, un enjeu de la lecture.

Perec disait que le lecteur, quand il connaît la contrainte, ne voit que la contrainte. Nous avons tenté de montrer que ce lecteur, face à *La Vie mode d'emploi*, a une latitude interprétative : s'il est légitime de penser que le *trois* est une allusion au déplacement de la pièce d'échecs, il est aussi légitime de formuler d'autres hypothèses, même en sachant que la polygraphie du cavalier régule l'organisation des chapitres du roman. *La Vie mode d'emploi* fait bien plus que « parler » de la contrainte, et en un sens elle fait bien moins, puisque le *trois* est

une désignation bien peu évidente de la contrainte. La lecture, même si elle est avertie, garde une marge de manœuvre et peut adopter une posture axée sur la représentation. En ce qui concerne *Poèmes de métro*, le type de contrainte et sa connaissance engagent l'adoption d'une posture référentielle, permettant de se représenter le poète en situation d'écriture. C'est donc un scriptocentrisme différent de ce que nous avons l'habitude de considérer comme tel, puisqu'il inclut la règle *et* son auteur.

La seconde partie de ce chapitre a rendu compte des processus de recherche qui peuvent s'effectuer à la lecture de certains textes à contrainte. Lecture oulipique (Grivel) d'abord, qui consistait à chercher les contraintes d'*Écrire sur Tamara*, une recherche basée sur la supposition que l'auteur, oulipien, devait avoir usé d'une ou plusieurs règles d'écriture pour échafauder son œuvre. Même en suivant de nombreux fils dans l'espoir d'aboutir à l'identification d'une contrainte, nous ne sommes pas parvenue à un résultat satisfaisant. La lecture de *Tlooth* nous a permis d'en faire ressortir deux, sans que la recherche de contraintes soit posée préalablement comme une quête. La recherche est une conjonction d'abductions texturales et diégétiques. Nos analyses nous ont permis de voir que le lecteur tire, assemble et toronne différents fils du texte; les recoupements sont nombreux, même lorsqu'il s'engage sur une piste précise. Cela nous semble réfuter l'argument d'une lecture monosémique avancé par Benoît Peeters.

La question qui a donné l'impulsion de départ à ce chapitre concernait les effets de la contrainte sur l'illusion représentative. Nous constatons au final que le comportement du lecteur s'en détourne parfois ponctuellement, dans le cas des hypothèses formulées en cours de route, parfois radicalement, lorsqu'il s'agit de vérifier l'application d'une contrainte. Les signes sont interprétés pour cerner ce qui préside à l'édification de l'univers fictif (le réglage du langage de Cecil, les allusions métatextuelles à la polygraphie du cavalier) ou envisagés comme éléments constituant l'univers fictif (les postures narratives et l'histoire de Manuel).

En somme, l'attitude scriptocentriste est modulée de diverses manières; des dispositifs textuels (les mises en abyme, par exemple) et des conditions lectorales (un réglage préalable fort, archilectural par exemple) la rendent dominante. Le lecteur chercheur, l'orpailleur, est une image du comportement attendu du lecteur de texte à contrainte forgée par la critique. Au terme de ces quatre analyses, nous pouvons conclure que les dispositifs mis en place par les textes à contrainte, couplés au fait de connaître, de chercher ou d'identifier des contraintes, permettent *parfois* de garder à l'esprit, pour reprendre à rebours la phrase de Valéry que nous avons citée en introduction, la condition verbale de la littérature.



Merci, au passage,  
d'avoir réussi à en venir à bout.  
*Écrire sur Tamara*, Marcel BÉNABOU

## Conclusion

Il est temps de conclure ce travail de recherche, dont le principal objectif était de reconnaître le travail significatif de la lecture des textes à contrainte, en prenant au sérieux un type de littérature qui manifeste une propension à la plaisanterie. L'une des difficultés qui s'est d'abord présentée a été de délimiter la littérature à contrainte, une pratique qui n'est circonscrite ni dans le temps, ni à une seule école, puisque bien des contraintes travaillent des textes produits par des auteurs non oulipiens. Sur quelles bases alors établir le corpus textuel qui nous permettrait de faire ressortir les processus de lecture, l'objet central de nos analyses ?

Il fallait sans doute déterminer les caractéristiques de la contrainte pour y parvenir. En prenant le parti de la lecture, nous écartions *de facto* la contrainte entendue uniquement comme une pratique d'écriture; face à un texte, le lecteur n'a pas le loisir de demander à l'auteur s'il a ou non utilisé d'un procédé, seuls des signes s'offrent à son interprétation. Nous devons donc envisager la contrainte comme un réglage textuel. Or, nous l'avons constaté assez rapidement, les contours de la contrainte, entendue comme signe, sont loin d'être nets. Il n'existe « aucune différence spécifique *unique* pouvant définir de manière objective et falsifiable la contrainte de type oulipien et para-oulipien<sup>346</sup> », ont affirmé Baetens et Schiavetta. De plus, l'adoption d'une même contrainte peut aboutir à des textes fort différents; elle est actualisable dans différents genres; elle peut, elle-même, être considérée comme un genre. Ajoutons à cela qu'elle prend différentes formes : elle laisse des traces, parfois perceptibles; elle est énoncée, selon différentes modalités. Une telle fluctuation ne nous aide guère à établir les frontières de la

---

<sup>346</sup> « Définir la contrainte ? », *op. cit.*, p. 334.

contrainte; elle est toutefois décisive lorsque nous replaçons la lorgnette du point de vue de la lecture, laquelle est aussi confrontée à cette indétermination.

Il existe une opposition classique en sémiotique, de laquelle découlent deux écoles de pensée. L'une considère la nature statique des signes; imprimés sur la page, structurés dans le texte, ils sont sujets aux classifications et aux typologies de toutes sortes. L'autre considère la nature fuyante des signes, du moment qu'ils sont envisagés selon l'optique de la lecture. Un mot n'est pas un signe en soi, il l'est sous l'action d'une lecture. Pastichons la phrase célèbre de Beauvoir pour le dire autrement : un mot ne naît pas signe, il le devient. Le modèle sémiotique élaboré par Peirce implique la collaboration d'un interprète pour qu'un élément  *fasse* signe; cette collaboration diffère selon la relation qu'entretiennent le signe et l'objet (indice, symbole ou icône) et dépend d'une multitude de facteurs contextuels.

La sémiotique peircienne a été notre carte maîtresse. Grâce à elle, nous avons pu organiser un tant soit peu les différentes formes de la contrainte : les traces sont des indices, les segments métatextuels (figurés ou explicites, intra ou extratextuels), des symboles. Surtout, elle nous a permis de mettre en valeur ce qu'une bonne part de la critique oulipienne omet de signaler chaque fois qu'elle s'attarde aux textes à contrainte : toute trace et tout énoncé métatextuels demandent la collaboration du lecteur pour être considérés comme tels, un travail qui implique des composantes interprétatives différentes selon qu'il s'agit de l'une ou de l'autre. En clair, les indices et les symboles d'une contrainte sont toujours le fruit d'une lecture; une contrainte visible (au sens de Lapprand), un réseau d'isotopies métatextuelles constituent des résultats lectoraux. Il n'y a pas, dans l'œuvre de Georges Perec, un réseau d'autobiographèmes incluant les nombres onze et quarante-trois sans l'intervention d'un lecteur, en l'occurrence celle de Bernard Magné, pour l'inférer.

Le texte à contrainte est l'espace, le mobile et l'effet de nombreux parcours interprétatifs, forcément dissemblables, parce qu'ils dépendent d'une multitude de facteurs contextuels. Chaque texte a ses agencements spécifiques et, parfois, des prolongements épitextuels. Chaque lecteur est avant tout un être à part, avec des connaissances et des compétences qui lui sont propres. Chaque lecture est déterminée par différents réglages, incluant les mandats et objectifs dont se dote le lecteur et les stratégies qu'il met en place pour les atteindre. Chaque lecture suit aussi un parcours singulier, traverse le livre d'une certaine manière. Lisons-nous chaque livre en interprétant exhaustivement tous les signes de la première à quatrième de couverture ? À éliminer ou à négliger ces conditions, il ne reste de la contrainte que l'idée d'un code, partagé par une seule et même communauté, une espèce de société secrète complètement désincarnée. Dans ces circonstances, parler de la lecture aboutit forcément à un dilemme de type shakespearien : lire ou ne pas lire la contrainte.

Telle est la question qui occupe généralement la critique, lorsque celle-ci aborde la lecture des textes à contrainte. Confiner ainsi l'activité lectorale dans une seule option revient à rabattre sur elle le dilemme auxquels sont confrontés certains auteurs oulipiens : révéler ou ne pas révéler la contrainte. Dès lors, la lecture est envisagée par l'entremise de l'écriture (retour en force du schéma de la communication de Roman Jakobson), perspective biaisée, qui fait du lecteur un simple récepteur. Voilà qui explique peut-être pourquoi aucun critique ne montre, textes à l'appui, ce que signifie dans les faits lire ou ne pas lire la contrainte; il s'agit plus d'un constat général que d'un résultat d'analyse.

À bien y penser, lire la contrainte peut vouloir dire bien des choses : l'expression se rapporte tant au processus de recherche d'une contrainte qu'à celui mis en branle pour vérifier son application; elle peut aussi désigner le résultat selon lequel un lecteur identifie une contrainte ou signifier lire en fonction de sa connaissance de la contrainte. Il en va de même pour l'autre possibilité, celle de ne pas lire la contrainte : est-ce en faire abstraction ? Ne pas parvenir à

l'identifier ? Ne pas lire le texte parce que nous connaissons la contrainte ? Quoi qu'il en soit, la mise en opposition de deux lectures (ou de deux lecteurs) que circonscrit un tel modèle binaire à deux cases est factice. Qu'arrive-t-il si le lecteur qui tente d'identifier la contrainte des *Horreurs de la guerre* y parvient dès la troisième réplique ? Il ferme le livre ? Et la lectrice qui cherche un e dans *La Disparition*, n'en trouve pas, mais se passionne pour la disparition d'Anton Voyl, elle lit ou ne lit pas la contrainte ? Ces deux actions se combinent et se chevauchent parfois dans la temporalité propre de la lecture, là où se jouent à la fois le passé de ce qui est lu, le présent de l'interprétation et l'anticipation de ce qui suivra. Les cases sont peut-être adéquates pour les signes lorsqu'ils sont considérés de manière statique, mais dès qu'il est question de processus, elles deviennent obsolètes.

Nous avons vu que l'un des corollaires de ce modèle, la division nette entre deux types de lecteurs, « l'averti » et le « naïf », n'est pas si étanche. Certes, du point de vue des raisonnements interprétatifs, il existe une distinction théorique entre le fait de connaître une contrainte à l'œuvre, qui peut nous amener à déduire les conséquences de la règle, et l'ignorer, auquel cas nous abduisons, en formulant une hypothèse à partir d'un cas curieux. En pratique toutefois, ces raisonnements se combinent à l'intérieur d'une même lecture, parfois pour l'interprétation d'un seul dispositif. Nous l'avons constaté avec *Tlooth*. L'hypothèse que le roman tend à faire croire que le narrateur est un homme, alors qu'il s'agit d'une femme, nous est apparue plausible; nous avons ensuite raisonné de manière déductive, en tirant les conséquences de cette supposition. L'abduction et la déduction sont distinctes, mais elles ne sont pas forcément dissociées. Les nombreuses variations concernant le savoir, plus ou moins précis, les différents types de contrainte et les multiples agencements textuels nous obligent à considérer qu'il existe tout un spectre de possibilités entre connaître et ignorer les contraintes, et à constater qu'aucune de ces situations ne correspond à une lecture homogène, pratiquée du début à la fin du livre.

Ainsi, le lecteur n'est pas toujours en mode « pédagogue » ou « fin limier<sup>347</sup> », deux images du comportement attendu du lecteur de texte à contrainte, véhiculées entre autres par les commentateurs du champ littéraire oulipien. Rares sont les lecteurs qui parcourent le texte en *ne voyant que* la contrainte qu'ils connaissent, se donnant le mandat de vérifier son application, à l'affût du moindre grain de sable dans l'engrenage qui, en l'occurrence, aurait une fonction esthétique (le clinamen). Les fins limiers sont sans doute aussi rares, même s'il s'agit de la conception la plus courante du lecteur de textes à contrainte. Le lecteur n'est pas constamment à la recherche d'indices, utilisant chaque phrase comme prétexte à la formulation d'une hypothèse sur de possibles contraintes. D'ailleurs, Vaillancourt signale que, contrairement à ce que suggère le modèle coopératif d'Eco duquel est tirée l'image du fin limier, le lecteur n'est pas constamment en train d'inférer; difficile alors de croire qu'il infère toujours dans une seule et même direction. Nous ne pouvons donc considérer que la littérature à contrainte engage un type de lecture homogène (« lecture oulipique », « lecteur oulipien », « lecture à procédure »). Nous ne sommes jamais totalement en train de « lire la forme », comme nous ne sommes jamais totalement plongés dans l'illusion référentielle.

Nous avons montré qu'il existe des conditions interprétatives pour accomplir les lectures, et que les orientations ou réglages préalables sont tous susceptibles d'être modifiés en cours de route. Nous croyons ainsi avoir pu étayer l'hypothèse selon laquelle la lecture conserve toujours un certain degré d'autonomie vis-à-vis de l'inscription d'une contrainte. Sans doute, ce travail de recherche n'est pas exempt de défauts, insistant trop sur certaines choses, trop peu sur d'autres. Mais pour aller au-delà de la conception généralement admise de la lecture des textes à contrainte, il fallait d'abord montrer que c'était une conception. Comme nous l'avons vu, les textes à contrainte mettent en place des dispositifs propres à bouleverser nos balises traditionnelles, affectant de toutes sortes de manières le

---

<sup>347</sup> Dans son article intitulé « Littérature et théories de la cohérence », *op. cit.*, Daniel Vaillancourt dresse le portrait de quelques types de lecteurs, tels que conçus par certaines théories de la cohérence discursive. Le « pédagogue » et le « fin limier » en font partie.

cheminement de la lecture : semblants de jeux de mots, contradiction entre le réel et le fictif, ambiguïté concernant le sexe d'un narrateur, etc. Nous pourrions ainsi pousser la recherche encore plus loin et envisager ces bouleversements du point de vue cognitif. Il y aurait lieu aussi de s'intéresser à la « lecture » de la contrainte telle qu'elle se pratique dans d'autres systèmes sémiotiques, la musique ou la bande dessinée<sup>348</sup>, par exemple, qui engagent des paramètres et des conditions interprétatives bien différents.

Nous voilà rendue au terme de cet exercice, sans doute périlleux; la lecture est une expérience renouvelée et renouvelable, qui ne sera jamais appréhendée complètement et parfaitement. Elle nous est apparue tout de même comme un objet d'étude valide, digne d'intérêt, mais nous gardons à l'esprit que notre corpus, des parcours supposés de lecture, est construit artificiellement par nos soins. La complexité de l'activité lectorale a rendu d'autant plus difficile sa description; sommes-nous parvenue à tirer sur le bon bout pour défaire l'écheveau ?

Chose certaine, l'activité interprétative du lecteur de textes à contrainte a trop souvent été simplifiée, voire négligée. Il fallait donc commencer par le commencement, ouvrir la porte de cette pièce que personne n'ose visiter (lecture, chambre close de la littérature...) et y entrer de plain-pied.

---

<sup>348</sup> Trois exemples parmi d'autres : les paroles de l'album *Déflaboxe* de Daniel Bélanger, que le chanteur aurait écrites en n'utilisant que des substantifs masculins; l'émission de radio « Vraiment top » de Stéphane Archambault, qui présente sur la chaîne Espace musique de Radio-Canada, le samedi de 14 h à 16 h, dix chansons se rapportant à un thème précis; la bande dessinée *Couvert de poussière* de Michel Alzéal, dans laquelle chaque parole prononcée est tirée de l'une des chansons de l'artiste Daran.

# Bibliographie

## 1. Articles théoriques

ANDREWS, Chris, « Paranoid Interpretation and Formal Encoding », *Poetics Today*, vol. 30, n° 4, hiver 2009, p. 669-692.

ANDREWS, Chris, « Constraint and Convention : The formalism of the Oulipo », *Neophilologus*, vol. 87, 2003, p. 223–232.

BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 1964, p. 91-135.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-88.

BÉNABOU, Marcel, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, n° 39, octobre 1983, p. 101-106.

BLETON, Paul, « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 45-55.

CAMARERO, Jesus, « Penser l'écriture, faire la théorie. Sur quelques théories récentes. », *Formules*, n° 1, Lausanne, l'Âge d'homme, 1997-98, p. 42-49.

CHEVRIER, Alain, « Métropoésie », *Formules*, n° 14, *Formes urbaines de la création contemporaine*, Paris/Louvain, éditions Reflets de Lettres, 2010, p. 27-45.

DJIKIC, Maja, OATLEY, Keith, et MOLDOVEANU, Mihnea C., « Opening the Closed Mind; the Effect of Exposure to Literature on the Need for Closure », *Creativity Research Journal*, vol. 25, n° 2, 2013, p. 149-154.

DURHAM, Carolyn A., « Sur les impressions rouscelliennes. Les stratégies de la réception », *Mélu­sine*, n° VI : *Raymond Roussel en gloire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984, p. 165-178.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 411-445.

JOUET, Jacques, « Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes ! », *Formules*, n° 1, Lausanne, L'âge d'homme, 1997-98, p. 19-21.

LAPPRAND, Marc, « Le point sur les proses à contraintes à l'Oulipo », *Formules*, n° 3, *Proses à contraintes*, Lausanne, L'âge d'homme, 1999-2000, p. 215-221.

MAGNÉ, Bernard, « Le puzzle, mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. » *Texte*, n° 1, 1982, p. 71-93.

MAGNÉ, Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, n° 1-2 *La Lisibilité*, printemps-été 1986, p. 77-88.

MAGNÉ, Bernard, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2, été-automne 1990, p. 9-26.

MAGNÉ, Bernard, « Pour une lecture réticulée », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, Valence, Éditions du Limon, 1990, p. 143-180.

MAGNÉ, Bernard, « Les Cahiers des charges de Georges Perec », *Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 69-74.

MAGNÉ, Bernard, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, juin 1997, p. 5-42.

MAGNÉ, Bernard, « Le Cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*. Pragmatique d'une archive puzzle », *Protée*, vol. 35, n° 3, hiver 2007, p. 69-85.

MARTIN, Marie-Odile, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1984, p. 247-264.

MOTTE, Warren, « Oulipo : pour une littérature non jourdanienne », *Romance Quarterly*, vol. 33, n° 2, 1986, 169-180.

NEHAMAS, Alexander, « Writer, Text, Work, Author », *Literature and the Question of Philosophy*, Edited and Introduced by Anthony J. CASCARDI, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 265-291.

PARNOT, Isabelle, « Perec traducteur de Mathews : entre sautes d'humour et surenchère pornographique », *2000 ans de rire. Permanence et modernité*, Mongi MADINI (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 229-238.

PEETERS, Benoît, « Échafaudages », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1984, p. 178-191.

PUFF, Jean-François, « La contrainte et la règle », *Poétique*, n° 140, novembre 2004, p.455-465.



RICARDOU, Jean, « Éléments de textique », *Conséquences*, Paris, n° 10, 1987, p. 5-37; n° 11, 1988, p. 6-32 et n° 12, 1989, p. 5-37.

RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Persée*, vol. 3, n° 3, 1969, p. 46-60.

RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 4-7.

SAINT-GELAIS, Richard, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 1997, p. 789-804.

SOBCZYŃSKI, Krzysztof, « Contraintes, je vous haisme », Lublin, *Roczniki Humanistyczne*, vol. 50, n° 5, p. 5-19.

THÉRIEN, Gilles, « Sémiologie du discours littéraire », *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, Toronto, 1984, vol. 4, n°2, p. 155-175.

THÉRIEN, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n°2, 1990, p. 67-80.

THÉRIEN, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire », *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-42.

VAILLANCOURT, Daniel, « Littérature et théories de la cohérence », *RS/SI*, vol. 10, n°s 1-2-3, 1990, p. 57-72.

WAGNER, Frank, « Visibilité problématique de la contrainte », *Poétique*, n° 125, 2001, p. 3-15.

WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, 2002, p. 235-253.

## **2. Collectifs et monographies théoriques**

AUDET, René, *Le Recueil : enjeux poétiques et génériques*, thèse de doctorat, Université Laval, 2003, inédite.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », (1957) 1970.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », (1953) 1972.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

CHAUVIRÉ, Christiane, *Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1995.

CHENU, Joseph, *Peirce textes anticartésiens*, Paris, Aubier, 1984.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 2001.

DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1998.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Média », (1983) 1990.

ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Quadrige/PUF, (1988) 2006.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche/Biblio essais », (1979) 1995.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche/Biblio essais », (1990) 1992.

ECO et SEBEOK (éd.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

FISH, Stanley, *Is There a Text in this Class ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 2002.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota Bene, (1993) 2006.

GLAUDES, Pierre, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Hachette Littérature, coll. « Pluriel », (1968) 1990.

HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach, les brins d'une guirlande éternelle*, trad. de *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid*, Jacqueline Henry et Robert French, InterEditions, Paris, (1979) 1985.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1976.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, (1972) 1978.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 2000.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

KUON, Peter (éd.), *Oulipo poétique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999.

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

LAPPRAND, Marc, *L'Œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet suivi d'un entretien avec l'auteur*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007.

LEENHARTD, Jacques et JÓSZA, Pierre, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, éd. Le Sycomore, 1982.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

MAGNÉ, Bernard, *Perecollages 1981-1988*, Université Toulouse-Le Mirail, coll. « Les Cahiers de LITTÉRATURES », 1989.

MAGOUDI, Ali, *La Lettre volée*, Paris, éditions de Minuit, 1996.

MATHEWS, Harry & BROTHIE, Alistair (éd.), *Oulipo Compendium*, London/Los Angeles, Atlas Press/Make Now Press, 2005.

PARAYRE, Marc, *Lire La Disparition*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Le Mirail, 1995, inédite.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. DELEDALLE, Paris, Seuil, (1904) 1978.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 8 volumes, 1931-1935.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, éditions de Minuit, 1986.

RAYMOND, Dominique, *La Décomposition. De l'intertexte et des restes proustiens*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2005.

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-Oulipo*, St-Pierre-du-Mont, éditions InterUniversitaires, 1999.

REGGIANI, Christelle et MAGNÉ, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, PUPS, 2007.

RIBIÈRE, Mireille et GOGA, Yvonne (dir.), *Georges Perec. Inventivité, postérité*, actes du colloque de Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

RICARDOU Jean et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, juillet 1971, Paris, coll. « 10-18 », 1972, t. II.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

ROSIENSKI-PELLERIN, Sylvie, *Peregrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre de Georges Perec*, Toronto, éditions du Gref, coll. « Theoria n° 5 », 1995.

SAINT-GELAIS, Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1994.

SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, éditions Nota Bene, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999.

SCHIAVETTA, Bernardo, BAETENS, Jan (dir.), *Écritures et lectures à contraintes. Le goût de la forme en littérature*, actes du colloque de Cerisy (2001), coll. « Formules », Association Noésis-France, 2004.

SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

SULEIMAN, Susan et CROSMAN, Inge (dir.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton N. J. and Guilford, Surrey, Princeton University Press, 1980.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. « Poétique », 1970.

### **3. Documents en ligne, pages (re)consultées le 25 juillet 2013**

ADAM, Jean-Michel, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 8, 1993

<http://semen.revues.org/4341>

Anonyme, Introduction du numéro 13 de la revue *Formules*

<http://www.formules.net/revue/13/edito13.html>

Anonyme « Abduction », *Dictionnaire international des termes littéraires*

[http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/ABDUCTIONAbduction\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/ABDUCTIONAbduction_n.html)

BAETENS, Jan, CHEVRIER, Alain et Bernardo SCHIAVETTA, « Contrainte/constraint », *Dictionnaire international des termes littéraires*

<http://www.flsh.unilim.fr/ditl/CONTRAINTE.htm>

BÉNABOU, Marcel, *Exhiber/cacher*

<http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16300.html>

BÉNABOU, Marcel, *Clés pour Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*

<http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16265.html>

BOULAY, Bérenger, « "Cherchez la fiction" » : réponse au « "Post Scriptum" » de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta »

[http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez\\_la\\_fiction](http://www.fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction)

CONDÉ, Michel, *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Liège, publié à compte d'auteur en 1986, 2006 pour l'édition électronique

[http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme\\_1\\_2.pdf](http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme_1_2.pdf)

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, « La sémiotique de Peirce »

<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

GARRÉTA, Anne, « Le pas de l'oie, le peu de loi ou l'Oulipo à Berlin »

<http://www.ouliipo.net/oulipiens/docs/moment-oulipien-berlin>

PRUD'HOMME, Johanne et GUILBERT, Nelson, « La génération du texte », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006,

<http://www.signosemio.com/riffaterre/generation-du-texte.asp>

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte »

<http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>

#### **4. Recensions**

**Sur *La Disparition*. Merci à Raoul Delamazure de l'Association Georges Perec d'avoir fourni ces archives.**

A. G. « "La Disparition" par Georges Perec », *Les Échos*, 9 mai 1969.

ALBÉRÈS, René-Marill « Drôles de drames », *Nouvelles littéraires*, 22 mai 1969.

BÉNABOU, Marcel, « Autour d'une absence », *Quinzaine littéraire*, n° 72, 1<sup>er</sup> mai 1969.

CHAPELAN, Maurice, « "La Disparition" de Georges Perec n'a pas plu à Mauric(e) Chap(e)lan », *Figaro littéraire*, n° 1203, 9-15 juin 1969.

LALOU, Étienne, « 320 pages sans la lettre E », *L'Express*, n° 929, 28 avril 1969.

VILLELAUR, Anne, « Une histoire d'amour et une histoire d'e », *Les Lettres françaises*, n° 1286, 4-10 juin 1969.

\*\*\*\*\*

BARNACLE, HUGO, « Lipogram man: Hugo Barnacle on the remarkable French novelist Georges Perec, who made light work of formal games », *The Independent*, 11 décembre 1993.

LINDON, Mathieu, « Garréta-Roubaud, la chasse au Sark », *Libération*, 12 février 2009, p. LIV8.

PACHET, Pierre, « Pas si drôle », *La Quinzaine littéraire*, n° 603, 16 juin 1993.

### **5. Sur l'Oulipo de la part d'oulipiens**

BÉNABOU, Marcel, « Les oulipiens et leurs contraintes », *Traverses*, n° 4, hiver 1992, 42-51.

BÉNABOU, Marcel, MATHEWS, Harry, JOUET, Jacques et ROUBAUD, Jacques, *Un art simple et tout d'exécution*, Belval, Circé, 2001.

BÉNABOU, Marcel et FOURNEL, Paul (éd.), *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, coll. « nrf/poésie », 2009.

BENS, Jacques, *Genèse de l'Oulipo 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor astral, 2005.

FOURNEL, Paul et JOUET, Jacques, « L'écrivain oulipien », *Magazine littéraire*, n° 24, septembre 1987, p. 88-94.

FOURNEL, Paul, « Quarante-cinq ans d'Oulipo », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 20, 2005, p. 5-7.

LE TELLIER, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor astral, 2006.

LEVIN BECKER, Daniel, *Many Subtle Channels. In praise of potential literature*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2012.

OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Folio, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1973) 1988.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1974) 1988.

OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, éditions Mille et une nuits, 2002.

OULIPO, *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor astral, 2004.

## **6. Essais divers, entretiens et critique d'écrivains**

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, éditions de Minuit, 1964.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1924) 1998.

CALVINO, Italo, « Comment j'ai écrit un de mes livres », *Bibliothèque oulipienne*, n° 20, vol. 2, Paris, Ramsay, 1983, p. 25-44.

CARROLL, Lewis, « What the Tortoise said to Achilles », *Mind*, vol. 4, n° 14, avril 1895, p. 278-280.

DANTZIG, Charles, *Pourquoi lire ?*, Paris, Grasset, 2010.

ÉTIENNE, Luc, *L'Art du contrepét*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

FERRY, Jean, *L'Afrique des impressions*, Paris, Pauvert, 1967.

GAGNIÈRE, Claude, *Pour tout l'or des mots*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

GARY, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.

KNOX, Ronald A., *The Best Detective Stories of the Year 1928*, London, Faber & Faber Ltd, 1929.

LACLAVETINE, Jean-Marie et LAHOUGUE, Jean, *Écriverons et liserons en vingt lettres*, Seyselle, éditions Champ Vallon, 1998.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche/les classiques de la philosophie », (1689) 2009.

LUSSON, Pierre, PEREC, Georges et ROUBAUD Jacques, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, Christian Bourgois, 1969.



McMURRAY, Line, « Marcel Bénabou, oulipien », *Nuit blanche*, n° 52, 1993, p. 64-65.

PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992.

PEREC, Georges, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 50-53.

PEREC, Georges, « Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 3-10.

PEREC, Georges, « Entretien. Georges Perec/Ewa Pawliskowska », *Littératures*, n° 7, 1983, p. 69-76.

PEREC, Georges, « Ce qui stimule ma racontouze... », entretien avec Claudette Oriol-Boyer, *Texte en main* n° 1, printemps 1984, p. 49-59.

PEREC, Georges, *Entretiens et conférences II*, Nantes, Joseph K., 2003.

POE, Edgar, *La Genèse d'un poème* (Ch. Baudelaire trad., 1865), Paris, éditions de l'Herne, coll. « Confidences », 1997.

QUENEAU, Raymond, *Entretiens avec Georges CHARBONNIER*, Paris, Gallimard, 1962.

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Idées », 1965.

ROUBAUD, Jacques, « Nécessité et condition d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé *Le Grand Incendie de Londres* », *Littérature et Informatique : La littérature générée par ordinateur*, textes réunis par Alain VUILLEMIN et Michel LENOBLE, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 203-300.

ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1935), 2000.

VALÉRY, Paul, *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (1936) 2002.

VALERY, Paul, « Tel Quel », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1941-43) 1960.

VAN DINE, S. S., « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The American Magazine*, septembre 1928. Réédité dans *The art of the mystery story : a*

*collection of critical essays*, Howard Haycraft (éd.), New York, Simon and Schuster, 1946.

YERGEAU, Robert, BOISVERT, France, « Procès (notes diverses) Edgar Oulipo », *la nouvelle barre du jour*, janvier 1984, « Oulipo Qc » « OuliPostures », p. 76-79.

### **7. Romans, poèmes et autres textes littéraires (à contrainte)**

BÉNABOU, Marcel, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Seuil, (1986) 2010.

BÉNABOU, Marcel, *Écrire sur Tamara*, Paris, PUF, 2002.

BÉNABOU, Marcel, « Petit supplément au Cratyle », *Bibliothèque oulipienne*, fascicule 136, 2005.

CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, coll. « Points », (1979) 1995.

CARADEC, François, « Un coup de fil peut sauver une vie » in *Veillez trouver ci-inclus*, *Bibliothèque Oulipienne* n° 49, vol. 3, Paris, Seghers, p. 276-279.

CHRISTIE, Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, éditions du Masque, (1926) 2007.

CORTÁZAR, Julio, *Marelle*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », (1963) 1985.

FOURNEL, Paul, *Les Petites Filles respirent le même air que nous*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (1978) 2002.

FOURNEL, Paul, *La Liseuse*, Paris, P.O.L., 2012.

GARRÉTA, Anne F., *La Décomposition*, Paris, Librairie générale française, (Le livre de poche), (1999) 2002.

GARRÉTA, Anne F., *Pas un jour*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2002.

GARRÉTA, Anne F. et ROUBAUD, Jacques, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009.

GILBERT, Nicolas, *Le Récital*, Montréal, Leméac, 2008.

GILBERT, Nicolas, *Le Joueur de triangle*, Montréal, Leméac, 2009.

- JOUET, Jacques, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000.
- JOUET, Jacques, *Fins*, Paris, P.O.L., 1999.
- LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, (1930-1935) 1973.
- LEVESQUE, G., *Je ne le répéterai pas*, Québec, Zus publication, 2007
- MATHEWS, Harry, *Tlooth*, Normal (II), Dalkey Archive Press, 1998. *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* traduit de l'anglais par Georges PEREC, avec le concours de l'auteur, Paris, P.O.L., 1998.
- MÉTAIL, Michelle, « Portraits-robots », *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, n° 21, Paris, Ramsay, 1982, p. 45-71.
- PAVIC, Milorad, *Dictionnaire Khazar*, Paris, Belfond, 1988.
- PEREC, Georges, *Un Homme qui dort*, Paris, Denoël, coll. « Folio », (1967) 1999.
- PEREC, Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1969) 1999.
- PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche », (1978) 2000.
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.
- PEREC, Georges, *Penser/classer*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1985 (posthume).
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- QUIRINY, Bernard, *Contes carnivores*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010.
- ROUBAUD, Jacques, *'Le grand incendie de Londres' suivi de La Destruction, La Boucle, Mathématique :, Impératif catégorique, Poésie :, La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.
- ROUBAUD, Jacques, *La Belle Hortense*, Paris, Seghers, coll. « Points », (1985) 1996.
- ROUBAUD, Jacques, *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.

ROUSSEL, Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, GF Flammarion, (1909) 2005.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1983.

SCOTT, Walter, *The Waverley Novels*, Boston, Dana Estes & Company, 1892.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », (1830) 1994.

# Annexe 1

Cette annexe est un glossaire regroupant certaines notions théoriques, mais essentiellement les contraintes mentionnées au fil de la thèse. Sauf indication contraire, les définitions des contraintes sont tirées du site [www.ouliipo.net](http://www.ouliipo.net)

**Acrostiche** : A partir d'un nom ou d'un mot donné, l'acrostiche est un poème qui compte autant de vers que ce mot compte de lettres, et dont le premier vers commence par la première lettre du mot, le deuxième par la deuxième, et ainsi de suite.

**Agrammaticalité** : Selon Michael Riffaterre, anomalie intratextuelle, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte. Le terme couvre toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage – morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique.

**Algorithme de Mathews** : Machine de production de textes opérant sur deux (au moins) ensembles d'éléments linguistiques hétérogènes. On ne décrira ici qu'un exemple littéral simple. Soit le tableau des quatre mots de quatre lettres suivant :

```
1 2 3 4
1 C I R E
2 M U R E
3 P A V E
4 R A L E
```

On applique à chaque ligne du tableau une permutation différente. Permutation identique pour la ligne 1, permutation circulaire vers la gauche pour la ligne 2, permutation circulaire répétée pour la ligne 3, répétée deux fois pour la dernière ligne. On obtient le nouveau tableau

```
C I R E
U R E M
V E P A
E R A L
```

La lecture du résultat s'effectue en parcourant les colonnes du tableau à partir de l'élément distingué (en italiques). On obtient les mots : cuve, rire, pare, mâle.**Alphabet parlant** : une séquence de lettres qui, prononcées une à une, forment un énoncé, comme LHOOQ ou LNAHO.

**Anagramme** : L'anagramme fait permuter les lettres d'un ou de plusieurs mots, de façon à former un ou plusieurs autres mots : « ami » est l'anagramme de « mai ». Un poème anagrammatique est un poème dont tous les vers successifs sont composés avec les mêmes lettres, mises chaque fois dans un ordre différent.

**Bi-carré latin** : « Le plus simple, pour faire comprendre ce qu'est un bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et quelles peuvent en être ses applications romanesques, est de partir d'un bi-carré latin orthogonal d'ordre 3. Supposons donc une histoire en trois chapitres dans laquelle s'agitent trois personnages respectivement nommés Dupont, Durand et Schustenberger. Dotons ces trois individus de deux séries d'attributs : d'une part des coiffures, soit un képi (K), un melon (M) et un béret (B); d'autre part, des choses (?) que l'on peut tenir à la main : un chien (C), une valise (V) et un bouquet de roses (B). Le problème est alors de raconter une histoire dans laquelle les trois personnages auront tour à tour ces six éléments mai n'auront jamais les deux mêmes. La formule suivante :

	Dupont	Durand	Schustenberger
1	XV	BR	MC
2	BC	MV	KR
3	MR	KC	BV

qui n'est rien d'autre qu'un bi-carré latin orthogonal d'ordre trois (trivial), donne la solution du problème [...] Dans *La Vie mode d'emploi*, ce ne sont pas 2 séries de 3 éléments, mais 21 fois 2 séries de 10 éléments qui sont ainsi permutés et déterminent les éléments constitutifs de chaque chapitre. »

Georges PEREC, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, n° 76, Duponchelle, 1978, p. 51-52.

**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 nième 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.

**Canada-dry** : Contrainte qui tient son nom de la boisson gazeuse ayant l'apparence de champagne, d'alcool. Elle produit un texte qui a l'air de respecter une contrainte ou lui donne l'allure d'un texte contraint.

**Chimère** : Soit un texte-source T : on le vide de ses substantifs, de ses adjectifs, et de ses verbes, en marquant toutefois la place de chaque substantif, adjectif et verbe. Le résultat s'appelle un moule. Soient alors trois textes-cibles, S, A, V : on extrait les substantifs de S, les adjectifs de A, les verbes de V. Reprenant le texte T, on remplace les substantifs supprimés dans T par les substantifs de S, dans l'ordre où ils ont été extraits; même opération pour les adjectifs de A et les verbes de V. Après avoir rectifié, aussi peu que possible, pour éliminer certaines incompatibilités, on aboutit à un texte accommodé, ou chimère.

**Clinamen** : « Quant [l'auteur] établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anticontrainte dedans. Il faut – et c'est important – détruire le système des

contraintes. » Georges PEREC, « Entretien. Georges Perec/Ewa Pawliskowska », *Littératures*, n° 7, 1983, p. 70.

**Contrainte du prisonnier** : Un prisonnier veut envoyer un message mais ne dispose que d'un papier minuscule. Pour gagner de la place, il formule son message en évitant toutes les lettres à jambages. Ne restent que a, c, e, m, n, o, r, s, v, w, x, z. Si le prisonnier dispose d'un peu plus de papier, il pourra se permettre d'utiliser le i.

**Contrainte dure/contrainte molle** :

Ce qui distingue la contrainte molle de la contrainte dure varie selon l'auteur de la distinction. Voici trois versions différentes :

Christelle REGGIANI : « conserver une distinction entre contrainte dure et contrainte difficile. [...] On définira donc comme des contraintes “dures” les contraintes algorithmiques, par exemple les contraintes combinatoires, la méthode s+7, l'homosyntaxisme et, inversement, comme des contraintes “molles” les contraintes non algorithmiques : le lipogramme, l'anagramme... », *Rhétoriques de la contrainte*, p. 191.

Georges PEREC : « j'ai choisi d'appeler « poésie » des textes engendrés par des contraintes difficiles [...] les contraintes dures (oulipiennes) que je fais un peu comme un pianiste fait ses gammes ». « Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 8 et 6.

Marc LAPPRAND : « L'élégie est un lipogramme ne contenant que les lettres ABCDEHILMNOPSTU. La contrainte étant relativement “molle”, puisque seules les lettres FGJKQRVWXYZ sont écartées (par contraste, les *Alphabets* ont une contrainte “dure”), on peut la déclarer quasiment invisible. », *Poétique de l'Oulipo*, p. 50.

**Contrainte du (n)on-dit** : Contrainte suivie dans les écrits comme une thèse, où la précision est essentielle. Elle consiste à éviter d'employer, sauf dans les annexes, le pronom personnel « on », qui remplace un sujet vague, indéterminé. Variante du lipogramme, type de liponomen. Définition personnelle.

**Holorime** : Se dit de vers qui, tout en étant composés de mots différents, se prononcent exactement de la même façon. *Les deux vers* : « *Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime, / Galamment de l'arène à la tour Magne, à Nîmes » sont des vers holorimes ou, subst., au masculin, des holorimes. Dictionnaire de l'académie française, 9<sup>e</sup> édition.*

**Homomorphisme** : Principe général : produire un texte qui a la même structure qu'un texte-souche. Les divers types d'homomorphismes dépendant du choix de la structure : homosyntaxismes, homovocalismes, etc.

**Icône** : Selon Peirce, l'icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de caractères propres qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non.

**Indice** : Selon Peirce, l'indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet qu'il renvoie à cet objet.

**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. Le liponomen, ou absence d'un pronom, est une variante de cette contrainte de l'omission.

**Monovocalisme** : Un monovocalisme est un lipogramme d'où sont bannies toutes les voyelles, sauf une.

**Palindrome** : 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). Kayak, ressasser, Noyon ou Laval sont des palindromes. L'année 2002 était palindromique. Exemple publicitaire : Tu l'as trop écrasé, César, ce Port-Salut.

Le palindrome est un art fort ancien, présent dans toutes les langues. Un exemple anglais, le célèbre monovocalisme du président Theodore Roosevelt : A man, a plan, a canal : Panama. Il existe des palindromes de syllabes, des palindromes de mots, de phrases. Exemple de palindrome phonique : Jeanne en luge / Jules en nage

**Paraphrase/Variation homophonique** : *Un bon appartement chaud* et *un Bonaparte manchot* sont deux syntagmes homophoniques. L'homophonie intervient dans un grand nombre de jeux verbaux : calembours, à-peu-près, fables-express, vers holorimes. À partir d'un énoncé donné (un nom propre, une phrase), trouver le plus grand nombre possible d'énoncés qui soient entièrement ou partiellement homophones. Composer ensuite, comme dans une fable-express, un bref récit qui justifie chacun des énoncés trouvés.

**S+7** : La méthode s+7, une des premières contraintes inventées par l'Oulipo, consiste à remplacer chaque substantif (s) d'un texte préexistant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (s+7) donné.

Jean Lescure en est l'inventeur : il expose la méthode du S+7 lors d'une des premières réunions de l'OuLiPo, le 13 février 1961. Les comptes rendus de Jacques Bens (*Genèse de l'Oulipo. 1960-1963*, Le Castor Astral) montrent que c'est une des premières contraintes inventées par l'Oulipo.



Dans *Littérature potentielle*, Raymond Queneau propose des variations sur S+7, en l'étendant à d'autres parties du discours. Ainsi *La cimaise et la fraction* est-elle le résultat d'un "A+7, Sm+7, Sf+7, V+7" appliqué à la fable bien connue.

**Sextine (N-ine, pseudo-quenine)** : A l'origine, la sextine inventée au XIII<sup>e</sup> siècle par le troubadour Arnaut Daniel. Adoptée par Dante et Pétrarque, elle a été employée, jusqu'à nos jours par de nombreux poètes. On choisit d'abord six mots-clefs ne rimant pas. Le poème se compose de six strophes de six vers, qui se terminent par un des six mots-clefs. 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. Les nombres entiers pour lesquelles la n-ine (quenine) existe se nomment nombres de Queneau.

**Sphinx ou contrainte de Turing** : On nomme ainsi une narration satisfaisant à la contrainte utilisée dans le roman oulipien dont le titre est *Sphinx* : aucun élément linguistique ne signale le sexe d'un personnage ou d'un narrateur.

**Symbole** : Selon Peirce, un symbole est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet.

**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.

**Transduction** : à partir d'un texte donné, substituer aux substantifs de ce texte d'autres substantifs pris dans un lexique spécialisé différent.

**Trident** : Forme fixe très courte, qui s'auto-définit ainsi :

Vers un : cinq syllabes,

Vers deux : trois

Vers trois : cinq syllabes

**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.

## Annexe 2

Cette annexe réunit des textes ou des extraits de texte actualisant des contraintes, des énoncés sur les contraintes, ainsi que des tableaux et des schémas auxquels nous avons fait référence au cours de la thèse.

### Indications diverses concernant les éléments reproduits :

1. Une version lipogrammatique du poème « Voyelles » d'Arthur Rimbaud, selon Georges PEREC, « Vocalisations », *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », (1969) 1999, p. 125. (Feuillet non paginé)
2. Deux exemples de boule de neige
  - a) MATHEWS, Harry, « O to see man's... », Poème liminaire, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1988, p. 11. (Feuillet non paginé); b) HUGO, Victor, « Les Djinns », *Les Orientales*, 1829.
3. L'acrostiche de la dernière strophe du poème de François Villon, « Ballade pour prier Notre Dame », *Le Grand Testament*, 1461.
4. Un exemple de s+7  
QUENEAU, Raymond, « La cimaise et la fraction », dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Folio, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1973) 1988, p. 148.
5. Les « Parapéteries » de Georges Perec, citées par Marcel Bénabou dans *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor astral, 2009, p. 44-46.
6. Le poème inédit de Jacques Jouet précédé de l'indication « (À lire très rapidement) ». Les dix vers sur quarante-six sont cités par Marc LAPPRAND dans *L'Œuvre ronde. Essai sur Jacques Jouet suivi d'un entretien avec l'auteur*, Paris, P.O.L., 2007, p. 79.
7. Les deux axiomes de *Fins*, roman de Jacques JOUET, Paris, P.O.L., 1999.
8. Le post-scriptum de *La Vie mode d'emploi* de Georges PEREC, Paris, Hachette, coll. « Le livre de poche », (1978) 2000, p. 636
9. Les notes de Georges Perec concernant la narration à la deuxième personne du singulier. Extrait reproduit tel que cité par David BELLOS, *Georges Perec une vie dans les mots*, Paris, Seuil, (1993) 1994, p. 366.
10. Le schéma de la communication d'après Roman JAKOBSON, « Closing statements : Linguistics and Poetics », *Style in Language*, T.A. Sebeok, New-York, 1960. « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, éditions de Minuit, 1963.
11. Le plan de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*, p. 581.
13. Le schéma de la polygraphie du cavalier tel que conçu par un lecteur <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=poly>
14. Le plan du métro de la ville de Montréal

1.

A noir, (Un blanc), I roux, U safran, O azur :  
Nous saurons au jour dit ta vocalisation :  
A, noir carcan poilu d'un scintillant morpion  
Qui bombinait autour d'un nidoral impur,

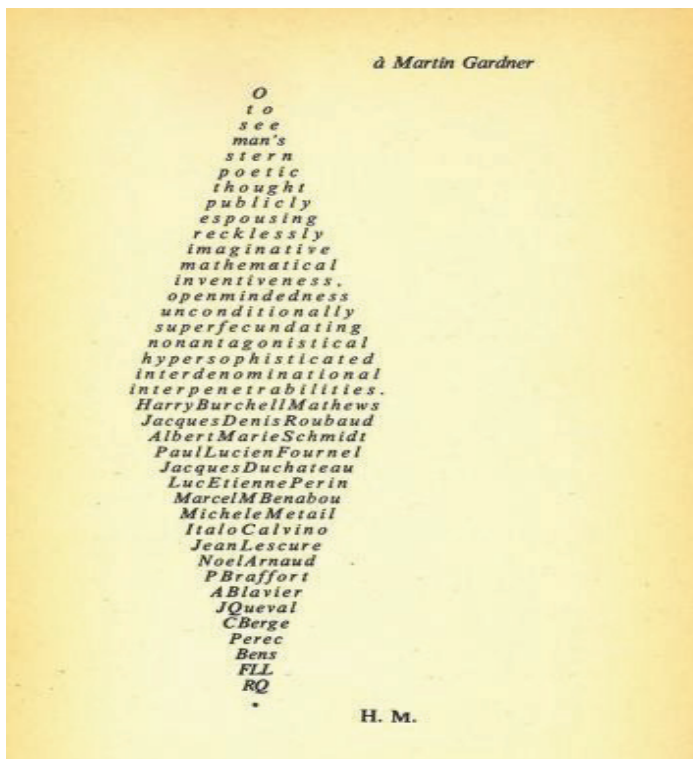
Caps obscurs; qui, cristal du brouillard ou du Khan,  
Harpons du fjord hautain, Rois Blancs, frissons d'anis?  
I, carmins, sang vomé, riant ainsi qu'un lis  
Dans un courroux ou dans un alcool mortifiant;

U, scintillations, ronds divins du flot marin,  
Paix du pâtis tissu d'animaux, paix du fin  
Sillon qu'un fol savoir aux grands fronts imprima;

O, finitif clairon aux accords d'aiguiseur,  
Soupirs ahurissant Nadir ou Nirvâna :  
O l'omicron, rayon violon dans son Voir!

ARTHUR RIMBAUD

2. a)



## 2. b)

Les Djinns

Murs, ville  
Et port,  
Asile  
De mort,  
Mer grise  
Où brise  
La brise  
Tout dort.

Dans la plaine  
Naît un bruit.  
C'est l'haleine  
De la nuit.  
Elle brame  
Comme une âme  
Qu'une flamme  
Toujours suit.

La voix plus haute  
Semble un grelot.  
D'un nain qui saute  
C'est le galop.  
Il fuit, s'élançe,  
Puis en cadence  
Sur un pied danse  
Au bout d'un flot.

La rumeur approche,  
L'écho la redit.  
C'est comme la cloche  
D'un couvent maudit,  
Comme un bruit de foule  
Qui tonne et qui roule  
Et tantôt s'écroule  
Et tantôt grandit.

Dieu! La voix sépulcrale  
Des Djinns!... - Quel bruit ils font!  
Fuyons sous la spirale  
De l'escalier profond!

Déjà s'éteint ma lampe,  
Et l'ombre de la rampe..  
Qui le long du mur rampe,  
Monte jusqu'au plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,  
Et tourbillonne en sifflant.  
Les ifs, que leur vol fracasse,  
Craquent comme un pin brûlant.  
Leur troupeau lourd et rapide,  
Volant dans l'espace vide,  
Semble un nuage livide  
Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près! - Tenons fermée  
Cette salle où nous les narguons  
Quel bruit dehors! Hideuse armée  
De vampires et de dragons!  
La poutre du toit descellée  
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,  
Et la vieille porte rouillée,  
Tremble, à déraciner ses gonds.

Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure!  
L'horrible essaim, poussé par l'aquillon,  
Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure.  
Le mur fléchit sous le noir bataillon.  
La maison crie et chancelle penchée,  
Et l'on dirait que, du sol arrachée,  
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,  
Le vent la roule avec leur tourbillon!

Prophète! Si ta main me sauve  
De ces impurs démons des soirs,  
J'irai prosterner mon front chauve  
Devant tes sacrés encensoirs!  
Fais que sur ces portes fidèles  
Meure leur souffle d'étincelles,  
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes  
Grince et crie à ces vitraux noirs!

Ils sont passés! - Leur cohorte  
S'envole et fuit, et leurs pieds  
Cessent de battre ma porte

De leurs coups multipliés.  
L'air est plein d'un bruit de chaînes,  
Et dans les forêts prochaines  
Frissonnent tous les grands chênes,  
Sous leur vol de feu pliés!

De leurs ailes lointaines  
Le battement décroît.  
Si confus dans les plaines,  
Si faible, que l'on croit  
Ouïr la sauterelle  
Crier d'une voix grêle  
Ou pétiller la grêle  
Sur le plomb d'un vieux toit.

D'étranges syllabes  
Nous viennent encor.  
Ainsi, des Arabes  
Quand sonne le cor,  
Un chant sur la grève  
Par instants s'élève,  
Et l'enfant qui rêve  
Fait des rêves d'or.

Les Djinns funèbres,  
Fils du trépas,  
Dans les ténèbres  
Pressent leur pas;  
Leur essaim gronde;  
Ainsi, profonde,  
Murmure une onde  
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague  
Qui s'endort,  
C'est la vague  
Sur le bord;  
C'est la plainte  
Presque éteinte  
D'une sainte  
Pour un mort.

On doute  
La nuit...

J'écoute: -  
Tout fuit,  
Tout passe;  
L'espace  
Efface  
Le bruit.

### 3.

Vous portâtes, digne Vierge, princesse,  
Iésus régnant qui n'a ni fin ni cesse.  
Le Tout-Puissant, prenant notre faiblesse,  
Laisa les cieux t nous vint secourir,  
Offrit à mort sa très chère jeunesse;  
Notre Seigneur tel est, tel le confesse :  
En cette foi je veuil vivre et mourir.

### 4.

La cimaise et la fraction

La cimaise ayant chaponné tout l'éternueur  
Se tuba fort dépurative quand la bixacée fut verdie  
Pas un sexué pétrographique morio de mouffette ou de verrat  
Elle alla crocher frange  
Chez la fraction la volcanique  
La processionnant de lui primer  
Quelque gramen pour succomber  
Jusqu'à la salanque nucléaire.  
" Je vous peinerai, lui discorda-t-elle,  
Avant l'apanage, folâtrerie d'Annamite !  
Interlocutoire et priodonte. "  
La fraction n'est pas prévisible :  
c'est là son moléculaire défi.  
" Que feriez-vous au tendon cher ?  
Discorda-t-elle à cette énarthose.  
- Nuncupation et joyau à tout vendeur,  
Je chaponnais, ne vous déploie.  
- Vous chaponniez ? J'en suis fort alarmante.  
Eh bien ! Débagoulez maintenant. "

## 5.

Georges PEREC  
Parapéteries

### *L'art du farceur*

Les parapéteries ressemblent à des contrepéteries mais  
l'en sont pas. L'on verra que leur production implique des  
procédés dont l'OuLiPo a bien voulu débattre récemment.

Quelques exemples:

En sortant de chez Gaston, je n'avais plus un ducat  
L'estafette soupira à la cantonade  
Rien n'est plus bath qu'une belle botte  
La Chine se soulève à l'appel du Japon  
Atterré par la tempête, le marin a baissé son foc  
Messaline se fit mettre un col de loutre sur la nuque  
Croyant faire une farce le gandin lampa son sauternes  
Le verve de Vulpian ne laisse rêveur  
Le page remercia la Duchesse pour l'avoir fait mander  
C'est à coup de gnôle que César franchit le Rubicon  
Le jeune séminariste a lu Luc Etienne  
Elle m'a trompé parce que j'étais trompette  
La jeune cul-de-jatte a pris mon Salluste entre ses fins moignons  
Il sortit de la Taunus pour entrer dans la Torpédo  
Einstein se laissa abuser par le continuum  
Les Clytemnestre se laissent souvent prendre aux appels des  
Maurice

Marcel Bénabou - 45

## 6.

1. Hein
2. Bœufs
3. Croix
4. Cab
5. Cingle
6. Cible
7. Sceptre
8. Huître
9. Veuf
10. Dîme [...]



## 7.

« Contrairement aux *Beaux inconnus* de Pierre Lartigue et aux *Hortense* de Jacques Roubaud, romans fondés eux aussi sur des sextines, ce ne sont pas des situations, des lieux, des personnages ou des attributs et gestes des personnages qui permutent, dans *Fins*, mais simplement des quantités de phrases constituant les paragraphes. »

« Comment faire pour que le roman finisse à chacun de ses pas? Est-il possible d'écrire un roman qui se termine à tout moment, dont chaque unité – ici le paragraphe – le mène à son terme, à un terme possible? J'ai cherché ça, sans avoir peur, aussi, de l'oublier parfois. »

## 8.

TU

a) un effort pour mettre le lecteur dans le coup

*tu lis ce livre et tu te dis, etc...*

b) une forme de journal intime :

*tu n'as pas su quoi lui dire ?*

*seras-tu toute ta vie etc...*

c) une étape vers la relation auteur-personnage :

*Vais-je le faire mourir ? non le lecteur serait déçu (voir la fin de *La Montagne magique*)*

d) une lettre

*tu me dis qu'Ernestine va mieux...*

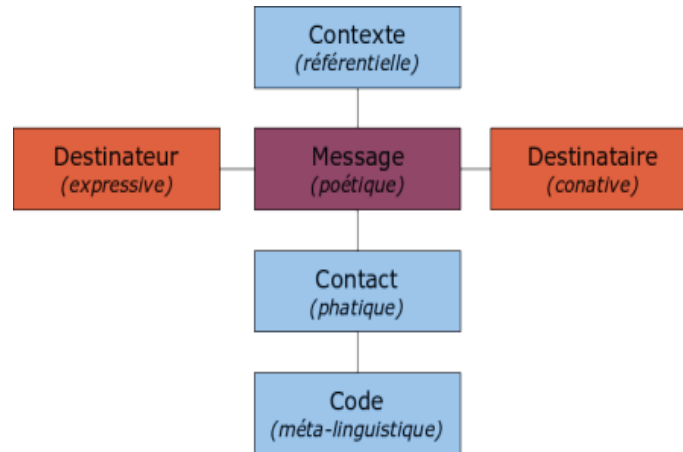
e) le regard d'un je devenant tu ?

Une homme qui dort égale 50 % e), 30 % b), et 20 % c).

## 9.

« (Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées de : René Belleto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn.) »

10.



11.

<i>Honoré</i>	SMAUTF	SUTTON	ORLOW- SKA	ALBIN	<i>Morellet</i>	<i>Simpson Troyan Troquet</i>		
HUTTING	GRATIOLET		CRESPI	Nieto & ROGERS	<i>Jérôme</i>	<i>Fresnel</i>	PLASSAERT	
<i>Brodin-Gratiolet</i>	Docteur DINTEVILLE			ESCALIERS		<i>Jérôme</i>		
CINOC	RORSCHASH			ESCALIERS		WINCKLER		
<i>Hourcade</i>	Grifalcont			ESCALIERS		<i>Hébert</i>		
REOL	Grifalcont			ESCALIERS		FOULEROT		
<i>Spaiss</i>	Grifalcont			ESCALIERS		<i>Echard</i>		
BERGER	Danglars			ESCALIERS		MARQUISEAUX		
BARTLEBOOTH				ESCALIERS		<i>Colomb</i>		
Appenzell				ESCALIERS		FOUREAU		
ALTAMONT				ESCALIERS		DE BEAUMONT		
MOREAU				ESCALIERS		LOUVET		
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	<i>Claveau</i> LOGE NOCHERE	HALL D'ENTRÉE	<i>Massy</i> MARCIA			
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR	CAVES	CAVES	CAVES	CAVES

Plan de l'immeuble  
les noms en italique sont ceux des anciens occupants.

12.

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

