

Carole Bisenius-Penin
Université Paul Verlaine – Metz

La fiction oulipienne, un imaginaire sous contraintes?

Fondé en 1960, l'Ouvroir de Littérature Potentielle encore appelé OULIPO, constitue, grâce à ces éminents membres mathématiciens et écrivains (Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Roubaud, Italo Calvino...), une institution spécifique dotée d'une extraordinaire et inhabituelle longévité dans l'histoire littéraire française, puisque le groupe entame sa 46^e année d'existence.

Cet article se propose de s'interroger, à partir d'une approche comparatiste de type polysystémique, sur la spécificité d'une avant-garde littéraire hybride qui entremêle littérature et mathématiques, tradition et innovation, contraintes et liberté au profit de processus créatifs régulés.

Ainsi, même si la notion d'imaginaire s'avère encore relativement problématique, comment peut-on définir l'imaginaire oulipien? Se construit-il uniquement autour de règles préétablies selon la poétique prônée par le groupe? Quel rapport la fiction oulipienne entretient-elle à l'image?

Forts de ce questionnement, nous commencerons en appréhendant la polysémie du concept d'imaginaire, c'est-à-dire en envisageant la poétique de l'Ouvroir de Littérature Potentielle comme *imago* qui correspond à un monde de croyances, d'idées et d'idéologies se traduisant

Carole Bisenius-Penin, « La fiction oulipienne, un imaginaire sous contraintes? », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 169-182.

par une certaine conception du processus créateur. Ensuite, il conviendra de s'intéresser plus particulièrement à l'étude des productions imagées dans le roman à contraintes en privilégiant une approche sémiotique qui nous donnera la possibilité de cerner le rapport des contraintes oulipiennes à l'imagerie fictionnelle. À travers cette analyse des pratiques d'écriture, nous envisagerons de manière succincte certains procédés scripturaux qui participent à la construction de cette « croisée des formes » textes-images.

Une poétique hybride?

L'imaginaire oulipien s'articule autour de l'idée d'« *Ouvroir* », c'est-à-dire le choix d'un terme volontairement emprunté à l'artisanat qui connote déjà les référents convoqués par l'imaginaire oulipien; le souci d'une réalisation méticuleuse passant par l'application de protocoles et de règles. En effet, les *contraintes* jouent un rôle fondamental et fondateur au sein de ce groupe qui construit sa poétique à partir de ce concept, qui peut s'avérer « potentiellement » multiple, étant donné que ces contraintes peuvent être de différentes natures (formelle, linguistique, mathématique, sémantique...).

Dans cette perspective, la contrainte oulipienne devient, selon les termes de Georges Perec, une « pompe à imagination », un stimulateur d'imaginaire qui favorise la création des matières et des formes par les auteurs de l'ouvroir, et ce, en fonction du degré de difficulté de la règle imposée (contraintes molles, dures...). En ce sens, la contrainte constitue une sorte de défi et correspond aux exigences de la règle imposée et à la liberté de l'artiste s'imposant librement ce procédé. Dans la poétique du groupe, cette notion s'oppose sciemment à un imaginaire débridé, au postulat de l'inspiration rejeté par Raymond Queneau notamment après son expérience difficile avec le surréalisme. Ainsi, dès le 1^{er} manifeste, le groupe affirme que « toute œuvre littéraire se construit à partir d'une

inspiration qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures¹ ».

Cependant, en tant qu'entité hybride, l'ouvroir peut atténuer l'effet de la contrainte sur l'imaginaire créateur grâce à la notion de *clinamen* qui se définit, selon Jacques Roubaud, comme « une violation intentionnelle de la contrainte à des fins esthétiques² », une sorte de manquement, de déviation par rapport à la règle de départ, la réintroduction en quelque sorte d'un « libre-arbitre » dans un programme préétabli. En cela, le groupe semble être une entité qui réunit en son sein des domaines de nature différente anormalement réunis tels que la littérature et les mathématiques. Au sens « d'hybrider », c'est-à-dire de « croiser », l'Ouvroir a nourri sa spécificité de par le recours au métissage, le mélange des concepts théoriques, du sérieux et du ludique, peut-être parce que, selon Jacques Duchateau, membre de l'ouvroir : « Une discipline a toujours eu intérêt à faire des emprunts à une autre discipline³ ».

L'imaginaire oulipien présuppose donc un choix de procédés textuels et une poétique contraignante, mais cependant tolérante (*clinamen*), puisqu'elle programme dans son cheminement la possibilité de l'écart.

Une algèbre visuelle?

L'hybridité de cette poétique se manifeste aussi par la volonté de mêler littérature et mathématiques, notamment grâce au recours à l'algèbre qui en tant que branche des mathématiques étudie les structures algébriques et de la notion de représentation graphique rattachée à la géométrie. L'algèbre apparaît pour les membres de l'Ouvroir comme

¹ OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 16.

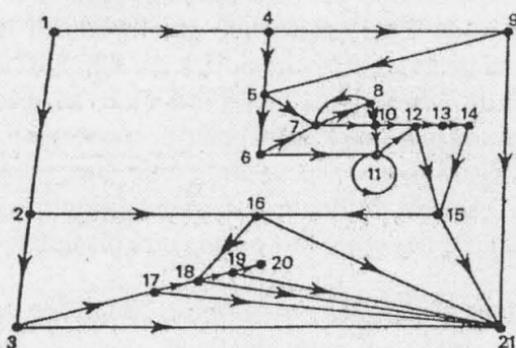
² Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 218.

³ Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972, p. 41.

LA FICTION OULIPIENNE

le « recours à de nouvelles lois de composition ». On peut citer par exemple Raymond Queneau, attiré par l'exploration du récit arborescent, qui a utilisé la théorie des graphes pour l'élaboration d'*Un conte à votre façon* et pour les *Cent mille milliards de poèmes*. Le lecteur dispose effectivement pour la lecture d'*Un Conte à votre façon*⁴ d'une suite de continuations possibles selon son goût, à travers 48 parcours potentiels :

Graphe bifurcant représentant la structure de
« Un conte à votre façon », de Raymond Queneau
(Lettres Nouvelles, juillet-septembre 1967)
(la représentation sagittale ci-dessous est due à Queneau)

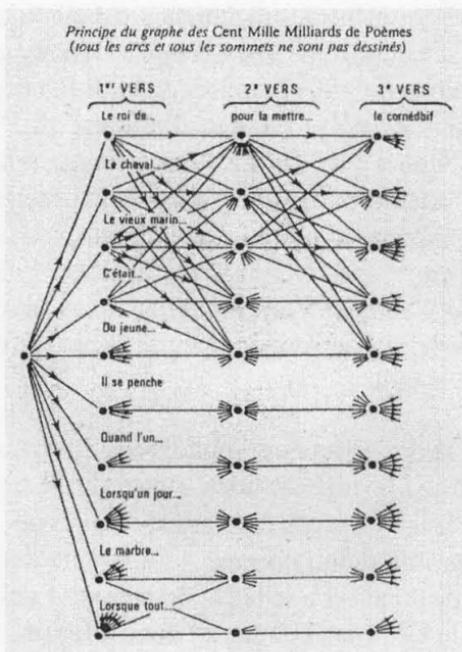


La constitution des *Cent mille milliards de poèmes*⁵ découle de ce même procédé d'organisation mathématique, étant donné que l'auteur a introduit dans cette œuvre : « Dix sonnets, de quatorze vers chacun, de façon que le lecteur puisse à volonté remplacer chaque vers par un des neuf autres qui lui correspondent. Le lecteur peut ainsi composer lui-même 10^{14} ». De plus, Raymond Queneau a été attentif au fait que « le lecteur chemine dans un graphe sans circuits; c'est-à-dire qu'il ne peut jamais rencontrer deux fois le même vers dans un parcours respectant le sens des flèches⁶ » :

⁴ Oulipo, *op. cit.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Id.*



On constate donc que la représentation graphique par le biais d'une structuration mathématique fournit aux membres du groupe un puissant stimulant créateur.

Une combinatoire re-créative?

En fait, l'Oulipo a une conception élargie de l'imaginaire, une sorte de créativité réflexive et ludique qui repose sur la notion de l'emprunt, de la recomposition à travers une réécriture ludique à visée parodique oscillant entre bricolage et transfiguration baroque. Cette conception doit être rattachée à la notion de *memoria* qui induit la reprise et l'assimilation de modèles textuels ou iconographiques comme :

a) Le motif de la croix et celui du carré qui apparaît comme une représentation graphique issue de l'antiquité (carré latin, carré de Sator) et du Haut Moyen-Âge, au cours duquel se développe une certaine mystique de la lettre, du chiffre et du palindrome,

comme en témoignent les recherches cabalistiques. Ainsi, à cette époque le palindrome, par exemple, en tant que *contrainte letrale*, prend un nouvel essor avec la tradition des « *Carmina figurata et quadrata* »; l'on peut d'ailleurs citer à ce titre le recueil de Rabon Maur, *De laudibus sanctae crucis*, qui met en place un double palindrome dans la structure de l'ultime « *carmen figuratum* », afin de faire apparaître dans le texte le motif d'une croix dont le centre est la lettre « m ». L'auteur oulipien Italo Calvino va emprunter ce motif imaginaire pour la constitution d'un de ces romans par exemple, comme nous le verrons plus tard.

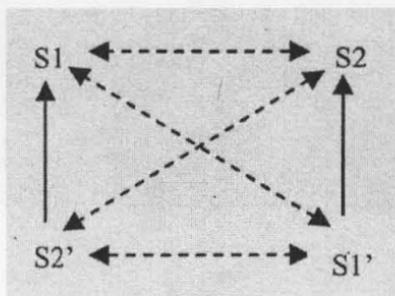
b) Les vers rhopaliques (euryphalliques ou croissants) issus de l'antiquité ou encore intitulés « poèmes boule de neige ». Ce procédé qui évoque la croissance continue d'une boule de neige peut être défini comme « un poème dont le premier vers est fait d'un mot d'une lettre, le second d'un mot de deux lettres, etc., le n^{ième} vers comprend donc *n* lettres⁷ », comme le montre l'exemple suivant⁸ :

J
 AI
 CRU
 VOIR
 PARM
 TOUTES
 BEAUTÉS
 INSIGNES
 ROSEMONDE
 RESPLENDIR
 FLAMBOYANTE
 PANTELANTE
 ÉCARTELÉE
 ÉVOQUANT
 QUELQUE
 CHARME
 TORDU
 SCIÉ
 SUR
 UN
 X

⁷ OULIPO, *Atlas de Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 194.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

c) Le modèle linguistique présent dans la fiction calvinienne, et plus particulièrement dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* va trouver dans la théorisation greimassienne un cadrage logico-sémantique transférable, après appropriation dans le champ littéraire. Italo Calvino est donc passé d'un modèle d'analyse à un modèle de création. Le carré sémiotique apparaît comme une *disposition spatiale* qui offre à quatre pôles d'une même catégorie un processus évolutif à travers différentes relations. En tant que structure binaire, le carré permet, à partir de l'axe sémantique, d'articuler les oppositions de valeurs et de jouer sur les relations entre les contraires (axe horizontal), les contradictoires (axe diagonal) et les relations d'implications (axe vertical) comme le figure ce schéma :



Cette hyperstructure romanesque constituée de 42 carrés organise les aventures du lecteur diégétique et exploite les structures topologiques et métaphysiques de la narration, les structures profondes et de surfaces des carrés. Au final, on peut dire que l'imaginaire oulipien se construit à partir de la réactivation de contraintes, de formes et de modèles théoriques par le moyen d'une recomposition grâce à ce processus de remémoration.

La contrainte lipophonique : la taromancie d'Italo Calvino

La particularité principale du *Château des destins croisés* réside dans le fait qu'Italo Calvino utilise comme contrainte de départ la *lipophonie*, qui impose le recours à un langage

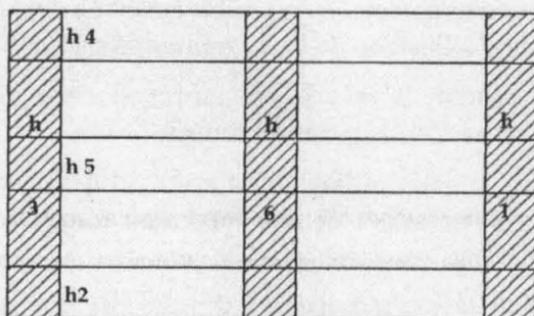
LA FICTION OULIPIENNE

iconique de substitution, celui des tarots. La première partie du roman prend comme support visuel un jeu de *tarots* enluminé datant du milieu du XV^e siècle, tandis que la deuxième partie, intitulée « La Taverne des destins croisés » est construite à partir d'un jeu marseillais, l'ancien tarot de Marseille, imprimé en 1761. Le roman équivaut alors à « une machine littéraire fondée sur la lecture – contextuelle – de cartes-signes⁹ » à partir de la sélection du support iconographique :



Italo Calvino articule ainsi les différentes histoires en fonction d'une *topographie* calculée, planifiée. Par exemple, le deuxième récit du *Château des destins croisés*, intitulé « L'histoire de l'alchimiste qui vendit son âme », est disposé perpendiculairement au premier récit, alors que le troisième récit, « L'histoire de l'épouse damnée », est parallèle au premier... La structure du carré règle l'ordonnancement des six histoires qui constituent la première partie du recueil : trois histoires sont parallèles et verticales (n° 1/3/6), tandis que les trois autres sont parallèles, horizontales et perpendiculaires aux précédentes, comme le montre ce schéma :

⁹ Philippe Daros, « Les parcours de l'écriture », *Le magazine littéraire*, n° 274, fév. 1990, p. 32.



Cette analyse du *Château des destins croisés* nous a donc permis de voir comment l'utilisation de la contrainte lipophonique génère des potentialités imaginatives qui participent à l'exploration des possibles romanesques.

La contrainte géométrique :
le damier de Georges Perec

L'attrait pour la représentation graphique s'actualise chez Georges Perec au moyen de la figure du damier qui peut être rattachée à sa passion pour le jeu de Go et le damier japonais (le goban). Ainsi, l'ordonnancement de son roman *La Vie Mode d'emploi* repose sur l'image fondatrice d'un damier de 10 cases sur 10 qui représente le plan d'un *immeuble* situé 11 rue Simon-Crubellier à Paris¹⁰ :

| | | | | | | | | | | |
|-----------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| (combles 2) | A1 | G8 | F9 | E0 | J2 | I4 | H6 | B3 | C5 | D7 |
| (combles 1) | H7 | B2 | A8 | G9 | F0 | J3 | I5 | C4 | D6 | E1 |
| 6 ^e étage | I6 | H1 | C3 | B8 | A9 | G0 | J4 | D5 | E7 | F2 |
| 5 ^e étage | J5 | I7 | H2 | D4 | C8 | B9 | A0 | E6 | F1 | G3 |
| 4 ^e étage | B0 | J6 | I1 | H3 | E5 | D8 | C9 | F7 | G2 | A4 |
| 3 ^e étage | D9 | C0 | J7 | I2 | H4 | F6 | E8 | G1 | A3 | B5 |
| 2 ^e étage | F8 | E9 | D0 | J1 | I3 | H5 | G7 | A2 | B4 | C6 |
| 1 ^{er} étage | C2 | D3 | E4 | F5 | G6 | A7 | B1 | H8 | I9 | J0 |
| R. de C. | E3 | F4 | G5 | A6 | B7 | C1 | D2 | I0 | J8 | H9 |
| sous-sol | G4 | A5 | B6 | C7 | D1 | E2 | F3 | J9 | H0 | I8 |

¹⁰ Georges Perec, *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, Éditions du CNRS-Zulma, 1993, p. 199.

Les stratégies perecquiennes mises en œuvre dans ce roman reposent sur l'utilisation de trois contraintes particulières :

- la création de la polygraphie du cavalier aux échecs qui ordonne l'ordre des chapitres du roman;

- le carré bi-latin orthogonal d'ordre 10 qui distribue des éléments prédéterminés de son répertoire romanesque pour chaque chapitre;

- et enfin la pseudo-quenine d'ordre dix qui permet de rétablir les 42 listes (citations, allusions et détails...).

Le carré comporte horizontalement et verticalement 10 colonnes qui correspondent aux 10 étages et aux 10 pièces de chaque étage de *La Vie Mode d'emploi*. Cependant, on voit ici réapparaître la notion de *clinamen*, étant donné que cette œuvre encyclopédique modelée sur un damier de 100 cases ne contient au final que 99 chapitres. L'auteur humanise le *clinamen*, qui se transforme en une petite fille dans le *Compendium* qui « mord dans un coin de son petit beurre Lu » correspondant à la case 100 du damier. Ainsi, la contrainte géométrique qui s'actualise sous la forme de l'immeuble-damier constitue une image visuelle et une structure imaginaire forte, génératrice d'autres contraintes.

La contrainte du nautilus : l'escargot de Jacques Roubaud

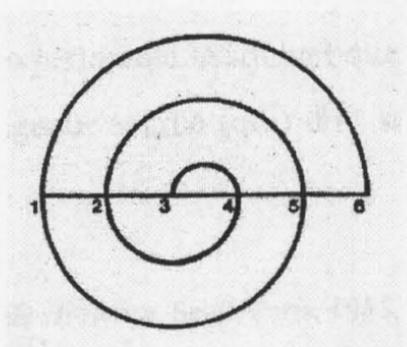
On peut dire que les contraintes formelles et combinatoires utilisées par Jacques Roubaud relèvent d'une tradition littéraire mémoriale qui privilégie la réactivation de certains procédés empruntés notamment à la poésie, et réinsérés dans le roman après variations, mutations. La sextine, héritée de l'art du trobar, apparaît donc comme « une canso de six strophes sur six rimes¹¹ », les mots-rimes qui clôturent les vers de la première strophe sont repris dans les autres strophes, mais dans un ordre

¹¹ Jacques Roubaud, *La Fleur inverse, L'Art des troubadours*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 294.

à chaque fois différent, selon une permutation spirale, comme le montre ce schéma¹² :

| | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| II | 6 | 1 | 5 | 2 | 4 | 3 |
| III | 3 | 6 | 4 | 1 | 2 | 5 |
| IV | 5 | 3 | 2 | 6 | 1 | 4 |
| V | 4 | 5 | 1 | 3 | 6 | 2 |
| VI | 2 | 4 | 6 | 5 | 3 | 1 |

Ce principe de permutation combinatoire de six éléments, qui va en partie régler l'architecture romanesque de *La Belle Hortense* et de toute la trilogie, est inséré dans l'œuvre sous le motif géométrique de l'hélice, de l'escargot¹³.



L'image du nautilus et le mouvement hélicoïdal qui émane de ce schéma poético-formel correspondent dans le roman à « la figure emblématique des Poldèves qui est l'hélice » et à « leur animal sacré qui est l'escargot » (*BH*, p. 45). Afin de saisir toute allusion culturelle, je ne peux m'empêcher de m'adresser à mon perspicace ami et collègue belge, spécialiste de la bande dessinée, Jean-Louis Tilleuil, pour lui signaler que la Poldévie en tant que lieu imaginaire ne renvoie pas le lecteur au *Lotus Bleu* de Tintin, mais plutôt au roman de Raymond

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, p. 296.

En insérant dans la matrice narrative une forme poétique, Jacques Roubaud expérimente le souhait quenien d'une « technique consciente du roman », « d'une rigueur accrue [qui] doit se manifester dans l'exercice de la prose¹⁴ » grâce à une structure géométrique et numérique qui combine les éléments diégétiques (lieux, personnages...) et qui génère des effets de symétrie, d'échos spirales, de rimes. L'image de cet animal emblématique de la contrainte formelle empruntée à la poésie occitane génère donc une fiction oulipienne particulièrement créative.

En conclusion, l'on peut dire que l'imaginaire oulipien s'avère être un organisme doté d'un processus d'organisation hiérarchique issu d'une *dynamique collective et hybride*. Nous avons ainsi voulu rendre compte des spécificités d'une poétique littéraire contemporaine qui prend appui sur des processus créatifs structurés par une stratégie de la contrainte, tout en sachant parfois s'en détacher grâce à l'utilisation du *clinamen*. Il nous a semblé essentiel dans cet article de mettre en lumière à la fois les fondements théoriques, poétiques de ce groupe et les procédés créateurs en action dans la fiction à contraintes, afin de mieux saisir les particularités de cet imaginaire ludique qui, comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, relève « moins d'une transgression de règles que d'un échange de positions, d'une transformation des fonctions¹⁵ ». En effet, comme nous avons pu le voir, de par son *imagerie* en tant que l'ensemble des images matérielles stimulatrices d'imaginaire qui se représentent comme des reproductions du réel, l'Oulipo a su intégrer par la création de diverses contraintes des modélisations d'artefacts architecturaux (immeuble, plan de quartier...) ou animaliers qui participent à l'arrangement de la fictionnalisation. L'imaginaire oulipien peut donc être défini comme *un imaginaire configurationnel* issu d'une géométrie

¹⁴ Raymond Queneau, *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 28.

¹⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 110.

mémorielle vive et ancrée qui caractérise un des plus anciens groupes littéraires du XX^e siècle.

En guise d'ouverture, il serait intéressant de réfléchir sur l'imaginaire oulipien et son rapport aux explorations hypermédiatiques dans le cadre de l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par les Mathématiques et les Ordinateurs) créé par certains membres du groupe et dédié aux rapports entre littérature et nouvelles technologies. Comment s'entrecroisent par exemple le pouvoir des mots et celui des images? Mais cela constituerait l'objet d'un autre article.