

Abigail Lang

Université Paris-Diderot

Oulipo et oralité

Résumé

L'étude se propose d'esquisser l'évolution des rapports de l'Oulipo à l'oralité en précisant les types d'oralité dont ressortit la pratique oulipienne. Comme d'autres Modernes avant lui, Queneau emprunte à la langue parlée pour ranimer la langue écrite. Là où les poètes sonores explorent et mettent en scène la dimension asémantique de la voix, l'Oulipo reste fortement attaché au sens et à la page. Le quatuor de Roubaud théorise le poème comme « objet artistique de langue à quatre dimensions [...] composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une oreille, et pour une vision intérieure ». La cooptation en 1973 de Michèle Métail qui publie presque exclusivement oralement marque un tournant que confirme la multiplication des apparitions publiques de l'Oulipo. Défini par Roubaud comme un « programme de lecture », *Dors*, précédé de *Dire la poésie* teste différentes modalités d'existence orale de la poésie qui font la synthèse d'une décennie d'explorations. La création en 1994 des jeudis de l'Oulipo marque une adhésion collective à la lecture publique et, implicitement, aux nouvelles contraintes qu'elle suscite. L'intérêt pour la procédure et l'improvisation (par écrit) participe d'une certaine compréhension de l'oralité et pourrait être une tentative d'explorer l'envers de la contrainte.

Abstract

The article charts the evolution of the Oulipo's stance toward orality while specifying the types of orality pertinent to the oulipian practice. Like other Moderns before him, Queneau draws on spoken language to revive writing. Where the *poètes sonores* explore and dramatize the asemantic dimension of voice, the Oulipo remains strongly attached to sense and the page. Roubaud's quartet theorizes the poem as a four-dimensional art object of language composed for a page, for a voice, for an ear and for an internal vision. The 1973 election of Michèle Métail who publishes almost exclusively orally marks an acknowledgement of orality confirmed by the group's growing number of

Dans la section qu'il consacre à l'Oulipo dans *Poésie, etc : ménage*, Jacques Roubaud affirme, en passant, « la grande parenté » qu'entretient la littérature oulipienne « (en particulier pour les textes poétiques ou proches du conte, de la fable) » avec « la poésie orale, traditionnelle ou contemporaine »¹. Roubaud n'en dit pas plus. Or la remarque n'a rien d'évident. Un grand nombre de contraintes exigent, pour la composition comme pour la réception, le passage par l'écrit (palindrome, boule de neige, ...), quand elles ne sont pas explicitement alphabétiques (lipogramme, anagramme, ...). Dans « Formalismes pour l'analyse et la synthèse de textes littéraires », Paul Braffort justifie ainsi le nécessaire recours à l'écrit pour tout le versant atomique du travail oulipien :

Par ailleurs, le fait de nous restreindre, autant que possible, aux applications littéraires du langage naturel implique que nous nous attachions plus particulièrement à la forme écrite de ce langage. Plus encore que la forme orale, la forme écrite met en évidence une organisation des objets fondés sur la combinatoire d'un petit nombre d'ensembles finis : lettres, mots, etc.

Plus généralement, les signes typographiques [...] constituent un système d'atomes où s'engendre l'univers entier de la littérature.²

Quelle est donc la « grande parenté » de la littérature oulipienne avec la poésie orale ? Quelle littérature oulipienne ? Et quelle poésie orale ? Il y a d'innombrables manières d'aborder ce vaste champ peu défriché. Je me contenterai ici d'un survol quasi chronologique et chercherai, en me concentrant davantage sur la poésie que sur la fable, à préciser les types d'oralité dont ressortit la pratique oulipienne. De fait, la question est partiellement terminologique, le terme d'oralité étant historiquement construit, connoté et disputé.

1. FONDEMENTS ET TERMINOLOGIE

Écrire le parlé

« Nous écrivons une langue morte »³. Comme d'autres Modernes avant lui, Raymond Queneau fait le constat du divorce entre l'oral et l'écrit, entre le français parlé dans la vraie vie en mutation constante et la langue littéraire qui vieillit et se pétrifie inéluctablement. Il va s'employer à ranimer la littérature par des emprunts vivifiants à la langue parlée. Or, comme l'avait déjà constaté Céline : « rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer... » (Queneau 18). Car il ne s'agit pas d'opérer une simple *transcription*, ou sténographie, du langage parlé mais d'en faire une *traduction*. « Il s'agit de donner un style au langage parlé » (Queneau 40). Cela relève donc de la *littérature*. La préoccupation de Queneau est celle du « langage parlé écrit », du « passage [...] de la phrase orale à la phrase écrite » (Queneau 12).

En 1955, Queneau précise sa distinction en une tripartition:

L'usage du magnétophone a provoqué en linguistique une révolution assez comparable à celle du microscope avec Swammerdam. Il faut donc établir une différence non seulement entre l'écrit et le parlé, mais aussi entre le parlé et ce qu'on peut appeler l'oral. [...] Le langage oral comprend, outre les mots plus ou moins organisés en phrases, un nombre incroyable de grognements, raclements de gorge, grommellements, interjections, qui participent à la communication et qui ont une valeur sémantique ; et naturellement, il faut tenir compte aussi de la part de la mimique. (Queneau 87-88)

Queneau et d'autres oulipiens après lui (je pense en particulier à Ian Monk dans *Plouk Town*⁴) vont s'attacher à traduire non seulement le parlé mais aussi l'oral à l'écrit, à rendre par écrit la dimension sémantique des gestes, les mimiques, les raclements de gorge... Au contraire, les poètes sonores qui apparaissent à la même époque vont explorer le versant sonore de l'oral, souvent à l'aide de moyens d'amplification et de distorsion. En cela, ils prolongent avec les nouveaux moyens technologiques popularisés dans les années cinquante et soixante l'exploration du sonore asémantique ou infra-sémantique entreprise par les futuristes russes et italiens, ainsi que par les dadaïstes. L'Oulipo, lui, témoigne d'un attachement indéfectible au sens, *nonsense* inclus, et à la langue. Lorsque l'Oulipo combinatoire descend en-dessous de l'unité du mot, c'est toujours avec une exigence de sens ; les anagrammes découvrent ainsi les mots sous les mots. Cela explique une réticence oulipienne à l'égard des langues inventées qui, comme le dit Hervé le Tellier, « ne résolvent rien »⁵. Les poètes sonores réinvestissent aussi la dimension théâtrale et spectaculaire des avant-gardes des années dix, là où l'Oulipo se garde de toute posture radicale ou tonitruante. Là où Heidsieck et les poètes sonores s'efforcent de mettre le poème debout, de le sortir de la page, il s'agit pour Queneau et les oulipiens de revenir à la page. Ou, comme le dit Roubaud : « Pour parler de poésie orale il est nécessaire de parler de poésie écrite »⁶.

Le quatuor de Roubaud

En janvier 2010 paraît dans *Le Monde diplomatique* un article de Jacques Roubaud intitulé *Obstination de la poésie*, qui a causé quelques remous dans le petit monde de la poésie⁷. Si Roubaud dénonce ce qu'il nomme globalement la poésie de performance, c'est qu'il y voit une usurpation du terme « poésie » et que la faveur récente de ces « performances »⁸ contribuent à la disparition de la (vraie) poésie. La « poésie de performance » est ici rebaptisée poésie vroum-vroum par le poète-piéton, peut-être pour rappeler qu'elle est le rejeton monstrueux de Marinetti et de sa muse automobile, toute en automatismes, et qu'elle pollue le champ poétique. Plus que le ton polémique, de mise dans ces circonstances, ce qui peut légitimement choquer ou étonner dans la prise de position de Roubaud, c'est qu'il exclut du champ de la poésie toute la poésie sonore (et, on imagine, concrète) du vingtième siècle, de Schwitters à Heidsieck et au-delà, pour la renvoyer au domaine musical, où il lui prédit d'ailleurs une survie difficile.

Toutes ces productions sont honorables, parfois impressionnantes, parfois, rarement (ce qui n'a rien de surprenant), d'une très grande qualité artistique, mais pourquoi les baptiser « poésie » ? Pourquoi ne pas les nommer musique, gymnastique, air d'opéra, numéro de cirque, sketch, chanson, ballet, strip-tease ? Une des œuvres réclamées comme emblématiques par les adeptes du vroum-vroum, l'*Ursonate* de Kurt Schwitters, s'annonce précisément comme musique et non comme poème. On peut formuler l'hypothèse suivante : c'est assurément la quasi-inexistence de la poésie dans le réel économique qui permet cette dérive dérisoire. Un « poète » de ce type, qui ne présente que des sons, n'a rien à craindre de la concurrence féroce qu'il rencontrerait s'il voulait s'imposer dans le champ musical. (Roubaud, « Obstination »)

Dans la conclusion de l'article, Jacques Roubaud pose, d'une part, « que la poésie a lieu dans une langue, se fait avec des mots ; sans mots pas de poésie » et, d'autre part, « qu'un poème doit être un objet artistique de langue à quatre dimensions, c'est-à-dire être composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une oreille, et pour une vision intérieure. »

Dans un document intitulé « Poésie et oralité »⁹, il précise ce quatuor de formes du poème. Il y a d'une part deux formes externes immobiles qui constituent la partition : forme écrite, forme orale, qui entretiennent des rapports conflictuels. Et cet antagonisme fait partie de la composante rythmique de la poésie. Il existe d'autre part deux formes internes ou mentales, dites « éQrite » et « aurale », qui existent dans la tête de chaque lecteur, incommunicables, toujours en mouvement dans la mémoire.¹⁰ Un troisième élément de conclusion est donné dans « Poésie et oralité » qui n'apparaît pas dans l'article du *Monde diplomatique* :

@56 [...] Il existe au moins une famille, datant de presque un demi-siècle, de compositions, où le lien entre écrit et oral est vivant, et tout à fait semblable à celui de la tradition 'comptée-rimée' : c'est celle de la composition sous contraintes telle que la pratique l'OULIPO.

Là où Queneau décrivait avant tout un mouvement de l'oral vers l'écrit, Roubaud insiste sur le va-et-vient au sein de cette « forme double » qu'est la poésie, « unissant, inséparablement, les mots d'une langue dans une écriture et une parole » (*ibid.*, @5). Son insistance sur les formes mentales et mémorielles en mouvement, en revanche, développe l'héritage de l'autre président fondateur de l'Oulipo.

Le Lionnais en poète épique

La position de François Le Lionnais sur l'oralité est hypothétique, et d'abord parce que Le Lionnais a davantage parlé qu'écrit, et plus généralement, qu'il semble avoir été peu soucieux de laisser des traces publiées, préférant le champ des possibles et des frayages mentaux qu'offraient une bibliothèque ou le jeu d'échec¹¹. *La Peinture à Dora* et le témoignage d'un co-déporté du camp que rapporte Olivier Salon dans « François Le Lionnais, visionnaire et pédagogue discret » montrent Le Lionnais en poète épique puisant dans sa

mémoire prodigieuse pour faire d'homériques ekphrasis, mettant devant les yeux de ses compagnons quelques-uns des plus grands tableaux de l'art occidental.

C'est ainsi que nous contemplâmes longuement avec les yeux de la pensée la Vierge au Chancelier Rollin de Van Eyck. Je projetais comme avec une lanterne magique le sévère regard du donateur, les lapins écrasés sous les colonnes, l'ivresse de Noé racontée sur un chapiteau, les petites touffes d'herbe qui poussent entre les pavés de la courette et les six marches de l'escalier qui conduit à la terrasse, tous les détails de la circulation fluviale et de l'agitation citadine du fond.¹² (Je souligne)

Voici ce qu'écrivit André Sellier, historien officiel de Dora et qui fut lui aussi déporté à Dora :

Il se faisait écouter, très naturellement. J'ai lu quelque part qu'il se comportait ainsi pour soutenir le moral de ses camarades. Je n'en crois rien. Je pense qu'il avait besoin de parler et aimait avoir un auditoire. C'était une sorte d'artiste de grand talent, aimant son public.¹³

2. PUBLICATIONS ORALES, PARTITIONS, PROGRAMME DE LECTURE.

L'ouverture des années 1973-75

Les réticences de l'Oulipo à l'égard de la dimension spectaculaire et volontiers excessive de la performance ne sont ni surprenantes ni neuves. Déjà dans le Second Manifeste, publié en 1973, François Le Lionnais écrivait :

À l'autre extrémité, celle du refus de toute contrainte, la littérature-cri ou la littérature-borborygme. Elle a ses diamants et les membres de l'Oulipo ne comptent pas parmi eux les moindres de ses admirateurs... dans les moments, bien sûr, où ils ne se livrent pas à leur sacerdoce oulipien.¹⁴

Cette déclaration semble bien ironique, et pourtant, c'est Le Lionnais qui propose deux ans plus tard, en 1975, la cooptation d'un poète exclusivement sonore qui se trouve aussi être la première femme à l'Oulipo, Michèle Métail. L'accueil initial semble avoir été bienveillant, si l'on en croit les archives du fonds Oulipo analysées par Camille Bloomfield¹⁵, mais Jacques Roubaud s'en souvient comme d'un coup de force de Le Lionnais¹⁶. Il est vrai qu'après quinze ans d'existence semi-secrète et la crise de « la dissidence de 1974 » au cours de laquelle une fraction des membres fondateurs d'obédience pataphysique proposent l'exclusion de tout membre surpris à frayer avec Tel Quel, Change, la NRF, la Quinzaine Littéraire, Charlie Hebdo ou l'Écho des Savanes, la cooptation de Michèle Métail marque clairement un tournant et une volonté d'ouverture.

Michèle Métail ne cachait pas sa double affiliation, très tôt consciente de sa situation d'entre-deux :

Dans une lettre datée du 10 janvier 1974, Queneau m'écrivait au sujet des "Compléments de noms" qu'ils représentaient "une ouverture en direction de l'Oulipo sémantique" et quelques mois plus tard cette même œuvre était considérée comme poésie sonore par Heidsieck, Dufrière, Chopin... il y a donc bien un problème de classification ! [...] je lisais avec les deux.¹⁷

Dans un entretien qu'elle accorde à Vincent Barras en 1990, Michèle Métail revient sur les questions de terminologie. Elle récuse le terme de poésie sonore qui lui a toujours semblé être un pléonasme et ajoute que « le terme d'oralité n'est lui aussi pas suffisant, parce que trop vaste »¹⁸. Lorsque Barras lui demande de situer son travail, elle insiste sur la dimension littéraire de son projet : « mon travail, au départ, est essentiellement littéraire. Il consiste en une investigation de la langue » (147). Et elle précise qu'elle ne se sent pas du tout en rupture avec la poésie traditionnelle (148).

L'oralité méthodique de Michèle Métail¹⁹

Cet entre-deux est manifeste dans le travail de Michèle Métail, à commencer par *Compléments de Noms*, poème à vocation infinie, qui présente des caractéristiques satisfaisant aux critères oulipiens, mais aussi d'autres, liées à l'oralité. Le premier vers déclencheur est la traduction en français du mot réputé le plus long de la langue allemande : *der Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän*. Chaque nouveau vers introduit un nouveau substantif à gauche et, afin de garder une « unité de longueur », fait tomber le dernier mot à droite :

0001 : le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube

0002 : la femme du capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur

0003 : la fille de la femme du capitaine de la compagnie des voyages en bateau

0004 : le chien de la fille de la femme du capitaine de la compagnie des voyages

0005 : la niche du chien de la fille de la femme du capitaine de la compagnie²⁰

Michèle Métail explique :

Chaque mot traverse donc le poème en six positions différentes, puis disparaît. Il s'agit d'une modulation sémantique et sonore, dans laquelle la polysémie de certains mots, le jeu entre sens propre et sens figuré, permettent de passer d'un

champ sémantique à un autre, comme un accord musical permet de passer d'une tonalité à une autre. (*ibid.*)

L'ambition utopique du poème est d'« utiliser une fois seulement tous les substantifs des langues anciennes des langues vivantes des langues inventées des langues techniques des patois des dialectes des argots des jargons des idiomes » (Métail, *ibid.*). Cette tentative d'épuisement de la langue oblige l'auteur, comme plusieurs de ses collègues oulipiens, à passer sa vie dans les dictionnaires (Barras 155). Localement, pour organiser le poème en passages, Michèle Métail a recours à des contraintes relativement traditionnelles, notamment des figures de rhétoriques telles que l'homophonie, l'allitération ou la catachrèse.

« COMPLEMENTS DE NOMS » n'est pas édité. Ce poème fait l'objet de « PUBLICATIONS ORALES ». Des « GRILLES DE LECTURE » sont superposées au texte, basées sur 3 paramètres fondamentaux qui commandent le tempo, le volume et le ton : le débit de lecture : de lent à rapide ; la nuance : de faible à fort ; le caractère : de doux à coléreux – en passant par tous les stades intermédiaires. Ces grilles de lecture sont généralement établies en fonction du lieu de la Publication Orale, d'après par exemple les relevés météorologiques de la ville (vitesse du vent = débit / pression atmosphérique = nuance/ température = caractère) ou d'après le cours des marées, ou tout autre système préalablement défini. » (Métail, *Première décennie*, n.p.)

Les « grilles de lectures » permettent de rendre chaque lecture « unique, éphémère » (Barras, 148), à l'inscrire dans un lieu et un temps donné. Mais cette caractéristique éminemment liée à la performance, teintée d'un esprit cagien ou Zen (149), est réalisée par un moyen oulipien puisqu'il s'agit de soumettre la voix à la contrainte, à l'arbitraire. La voix est conduite indépendamment du sens du texte, indépendamment des états d'âmes du poète. Comme en témoigne assez ce cahier des charges, l'oralité de Michèle Métail est méthodique et satisfait à l'exigence d'une description axiomatique. Ni cri ni borborygme : Michèle Métail écrit « toujours pour voix parlée, jamais chantée » (151), mais elle explore « toutes les possibilités offertes par la voix parlée » (149) : crescendo, decrescendo, insertions, brouillage, mixage avec des sons préenregistrés. Enfin, Michèle Métail donne à l'idée de forme une ampleur et une ouverture inédite à l'Oulipo à l'époque. Il s'agit d'un poème d'une vie, commencé à l'âge de vingt-trois ans et qui se poursuit toujours, « à la fois ouvert et entièrement écrit » pour reprendre ce que Métail dit de la musique répétitive de Steve Reich ou Terry Riley.

Les variantes mouvantes de *Dors*

En ce début des années soixante-dix, un autre oulipien poursuit des recherches sur les pratiques anciennes ou lointaines de composition, notamment orale. Après avoir étudié la poésie japonaise ancienne, les Troubadours, et la Matière de Bretagne, Jacques Roubaud découvre la poésie américaine contemporaine, non celle de l'*establishment* poétique et académique mais celle que représente la célèbre anthologie de Donald Allen sous le titre *The New American Poetry, 1945-1960*. Cette découverte se concrétise par des traductions et la

constitution entre 1972 et 1975, avec Michel Deguy, de l'anthologie *Vingt poètes américains* qui paraîtra en 1980. Pour Roubaud, cette nouvelle poésie américaine se caractérise notamment par son américanité et son oralité : « la très grande richesse et variété d'une poésie qui a fait comme explosion autour de 1960, dans une langue poétique maintenant séparée de l'anglais littéraire, sans doute définitivement » (*Vingt poètes américains*, 10). Roubaud s'intéresse en particulier à une forme d'oralité promue par la démarche ethnopoétique de Jerome Rothenberg qui, à travers des anthologies (*Technicians of the Sacred* paru en 1968, *Shaking the Pumpkin* en 1972) et des performances, cherche autant à préserver et à restituer la « poésie » (orale, visuelle, rituelle) des sociétés dites « sans écriture », qu'à renouveler la pratique poétique contemporaine.

Un soir de mai 1974, rue de la Harpe, à Paris, le poète américain Jerome Rothenberg fit une lecture. En ce temps-là il y avait peu de lectures de poésie en France et on les faisait chez soi. Une certaine stupeur fut perceptible parmi les quelques vingt assistants quand, de son sac, Rothenberg sortit saalebasse indienne et commença à l'agiter rythmiquement pour se préparer à exécuter des chants de chevaux qu'il avait empruntés au poète navaho Frank Mitchell. Quelques minutes après, on était parmi les chevaux.²¹

Cette dernière phrase marque bien la puissance d'évocation de cette poésie de performance au sens fort : une poésie qui rend présent et qui agit.

Ce qu'on appelle aujourd'hui la poésie de la performance présente de plus fortes analogies avec la parole indienne qu'avec la parole blanche. En effet, l'acte de parole indien c'est que le dire est le faire. (9)

La performance est ici performative et renoue avec le pouvoir shamanique, médicinal, et transformatif de la poésie. Dans « Urgence », la dernière section de l'introduction à *Partition rouge. Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Florence Delay et Jacques Roubaud affirment que « toute poésie est une médecine » (11) et proposent, pour conclure, « à nos petits-enfants quelques rituels qui ne sont pas les leurs. Cela nous paraît nécessaire car la poésie est en voie de disparition, comme les Indiens. » (11)

Dans leur introduction, Delay et Roubaud nomment *partition* la transcription aussi fidèle et complète que possible d'une poésie dont la première forme est orale. Rothenberg parle de « traduction totale » :

L'écriture poétique du dire est alors une partition. Il faut essayer, dans la mesure du possible de transcrire les intonations, les silences, distinguer ce qui est crié de ce qui est chuchoté, ce qui est lent de ce qui est rapide et, par-dessus tout, conserver la magie de la répétition ainsi que les syllabes non-signifiantes qu'ethnologues et linguistes allégrement suppriment de leurs études. (9)

« [P]rogramme de lecture »²², *Dors* précédé de *Dire la poésie* témoigne de diverses modalités d'existence orale de la poésie et constitue sans doute l'expérience d'oralité la plus concertée chez Roubaud. Le livre se clôt avec deux traductions : des chants rituels des Indiens d'Amérique et des ruminations nocturnes des ermites irlandais. Au centre du livre, une neuvaine en hommage à Queneau, Pétrarque et Arnaut Daniel éprouve l'écho et l'anticipation dans la mémoire des mots-rimes. Le livre s'ouvre avec deux tentatives de composition orale sur deux modes différents. Il y a les « poèmes de contemplation méditante » (26) de « *Dors* », variations minimales autour de quelques mots médités, permutés ; ces poèmes composés oralement tentent une troisième voie entre le hasard et le nombre, une « tentative d'enveloppe rythmique en grande partie contrôlée mentalement » (34). Et en introduction, il y a une « prose existant oralement » qui reprend la mise en page sinon le protocole de composition des *talks* ou *talk poems* que David Antin improvise en public depuis 1972. Dans la notice de présentation qu'il consacre à Antin dans *Vingt poètes américains*, Roubaud qualifie ses textes de partitions et de transcriptions (29). On peut imaginer que ces termes conviennent aussi à « la prose existant oralement » (*Dors* 33) de *Dire la poésie*. En revanche, il récuse le terme de « partition » pour les poèmes de *Dors*, ce qui revient, il me semble, à refuser le va-et-vient entre l'existence imprimée et l'existence orale du poème. Pour Roubaud, les deux formes existent, autonomes, et « construisent, imaginaire, un *double*, qui est cette poésie absence de chaque poème, s'il est entendu ou lu » (33). C'est ce double qui se précisera en quatuor de forme. Si *Dors* doit être précédé non seulement de *Dire la poésie* mais d'« Indications » (au total plus d'un quart du livre), c'est pour justifier un paradoxe : des poèmes oraux imprimés, et plus encore pour montrer un « invisible » (18) ou un inaudible, « cette poésie, absente de chaque poème » dont l'existence est mentale et mouvante. Comme le rappelle le dernier poème de *Dors* (« les nuages/ changent »²³) ce livre cherche à capter le changement sans le figer, tâche impossible à l'écriture et donc exaspérante. *Dors* est une exploration de la fluidité de la forme, de la forme fluide. Dans ce contexte, même les poèmes stèles, blocs hyper-contraints des Tombeaux, révèlent leur existence fluide à l'intérieur de la mémoire qui les dit et les reçoit.

Une remarque pour finir : l'idée que « chaque poème n'est qu'une variante », qu'« il n'y a pas de vraie version » (p. 19) évoque la distinction que fait Antin dans « *The Sociology of Art* » entre les sociétés orales et les sociétés littérales, ces dernières se caractérisant par l'attachement à un prototype, à une forme idéale, là où les sociétés orales s'accommodent des pertes et autres transformations fluides que cause le fonctionnement normal de la mémoire. On voit ce que le *Grand Incendie de Londres* doit à une conception « orale » de la mémoire.

3. OCCASION ET IMPROVISATION

Lorsque Michèle Métail prend ses distances avec l'Oulipo en 1998, les Jeudis de l'Oulipo existent depuis quatre ans, marquant une nouvelle phase dans l'histoire de l'oralité à l'Oulipo. Il y aura eu quelque chose d'une rencontre à contre-temps entre Michèle Métail et

l'Oulipo dont l'une et l'autre auront néanmoins bénéficié. Dans l'entretien qu'elle accorde à Camille Bloomfield, Métail dit clairement ce qu'elle doit à l'Oulipo, notamment à la rubrique « érudition » des réunions mensuelles ; réciproquement, Métail aura été la première à confronter l'Oulipo aussi nettement à la question de l'oralité en général et de la lecture publique en particulier²⁴. J'en veux pour preuve symbolique le fait qu'au deuxième paragraphe de la présentation qui ouvre *l'Anthologie de l'Oulipo* parue en 2010²⁵, Paul Fournel reprenne le terme métaillien de « publication orale » pour caractériser les lectures de l'Oulipo.

Les jeudis de l'Oulipo. Écrire pour l'occasion

1°. Tous les oulipiens vous le diront²⁶, participer aux Jeudis de l'Oulipo oblige à écrire. La lecture crée l'occasion et l'obligation d'écrire²⁷. En cela ces rendez-vous réguliers incarnent le refus de l'inspiration aux fondements de l'Oulipo. D'ailleurs, comme le rappelle opportunément Jacques Jouet, on lit sur l'expiration, pas sur l'inspiration (Grumeaux, 195). Le rejet de l'inspiration a comme corollaire d'écrire au quotidien, donc souvent, beaucoup.

2°. L'intention de lire en public se marque dans les productions, comme le notait Zumthor²⁸.

Il s'agit, dit Frédéric Forte, de « produire des textes spécialement pour l'occasion, dont la première existence est orale donc »²⁹. « Sans cette lecture orale, programmée, sans la perspective de le lire, de faire rire lors de sa lecture, ce texte n'aurait pas existé », dit encore Hervé Le Tellier³⁰.

3°. C'est l'occasion de faire d'une pierre deux coups. « Si j'écris un texte pour une lecture, j'ai envie qu'il s'inscrive dans une logique à plus long terme (série, *work in progress*) », écrit Frédéric Forte. De même, Ian Monk écrit que *Plouk Town* « sans doute / n'aurait jamais été écrit (au moins sous sa forme finale) / si je ne participais pas aux “jeudis” oulipiens à l'époque » (Grumeaux 57).

4°. C'est l'occasion de tester un texte sur un public. Il s'agit parfois « de textes à vocation éphémère (comme au théâtre), de textes qui souvent seront oubliés de leurs auteurs après la lecture », écrit Olivier Salon³¹. La connivence avec le public prime sur la trace, ou comme disait Michèle Métail : « la trace ne m'intéresse pas : je ne travaille pas pour la postérité » (Barras 148). Les lectures sont aussi un moyen d'élargir son auditoire. Plusieurs oulipiens font remarquer qu'ils touchent là un public qui n'irait pas forcément acheter leurs livres.

5°. C'est l'occasion d'écrire pour faire rire. Les lectures publiques amplifient la dimension ludique et comique de l'Oulipo. C'est un sujet d'incompréhension et sensible de longue date, comme le rappelle Hervé Le Tellier qui donne l'argument suivant :

si l'Oulipien donne plus souvent dans l'humour que dans l'exhibition de la souffrance, c'est qu'il est dans ses intentions de tisser un lien de complicité vers son lecteur, vers son auditeur, et qu'il sait que bien des choses dans la vie prouvent que l'on souffre seul, mais que l'on rit ensemble. (*Revue de la BnF*, 36)

Que ceux qui s'inquiètent de cette possible dérive pensent à un des poèmes nés des lectures mensuelles de l'Oulipo : si *Plouk Town* fait rire, c'est jaune.

6°. C'est l'occasion de produire de nouvelles contraintes. Il s'agit là de l'effet le plus profond des lectures publiques puisque l'ensemble de la production oulipienne est ainsi tirée vers l'oralité.

Dans l'entretien qu'il accorde à Camille Bloomfield, Jacques Roubaud constate l'« élargissement du champ de la contrainte » opéré par Jacques Jouet qui avec les poèmes de métré, les poèmes d'une minute et les poèmes paysagers propose des formes très éloignées de la conception initiale de l'Oulipo. Déjà dans *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud constatait l'apparition de « nouvelles familles de contraintes » qui « font apparaître des modes formels nouveaux d'existence des contraintes :

modes nouveaux

- d'exécution orale : les baobab's ;
- de présentation à un auditoire : monostiches paysagers [...] ;
- de circonstances de composition : poèmes de métré (243)

Roubaud posait quelques lignes plus bas la question suivante : « La part de non-contrainte dans un texte sous contrainte est aussi importante que la part contrainte. Elle est rarement réfléchie. Comment le faire ? » (243). Hypothèse : une façon d'envisager l'élargissement roubaldo-jouetien de la contrainte, c'est le recours à des caractéristiques d'oralité pour explorer l'envers de la contrainte, la part d'improvisation.

Improvisé ou « construit en marchant » ou « J'ajoute, mais je ne corrige pas »³²

Contrairement à ce qu'affirme Queneau, écrit Jacques Jouet, n'importe qui ne peut pas « pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages... »³³. Comme par défi, il explore cette forme dans « deux romans troupeau-d'oie »³⁴. Par gageure littéraire mais aussi, dit-il, pour dépasser l'épuisement d'une contrainte. *Le grand incendie de Londres* appartient évidemment à cette famille de récits « composés en marchant ». Jouet avait constaté plus haut (p. 46) ce que ses poèmes de métré doivent, sans qu'il n'en ait été conscient, à toute une tradition d'arpentage métrologique, à *Courir les rues* de Queneau et au *Mississippi Haibun* de Roubaud. Plusieurs des règles de composition que Jacques Roubaud rappelle dans *La Bibliothèque de Warburg* imposent au *Grand Incendie de Londres* un caractère improvisé et relèvent de l'oralité :

- pas de plan(s) préalable(s);
- pas de retours en arrière, de corrections, de repentirs, ... ; [...]
- principe d'un critère d'achèvement externe à l'écrit; (56)

En s'interdisant un plan, Jacques Roubaud renonce à l'approche synoptique spatialisée qui caractérise l'intrigue. En se refusant à corriger, il renonce à un des acquis les plus importants de l'écrit, ce que Jack Goody appelle le *backward scanning*³⁵ (la relecture) et s'en tient strictement à l'étymologie de la prose censée aller de l'avant, tête baissée. Il renonce sciemment aux qualités de cohérence et de perfection qu'exige et exhibe l'écrit, comme le rappelle Walter Ong³⁶. L'imprimé impose un caractère définitif et incite à la clôture. Ce n'est pas un hasard qu'à mesure qu'il récuse les valeurs de l'imprimé, Jacques Roubaud infléchisse sa prose vers l'autographique. On sait qu'un des grands avantages de l'imprimé est son caractère allographique, sa parfaite reproductibilité. Il n'échappera à personnes, éditeurs ou critiques qui les citent, que les dernières branches (et plus encore *La Dissolution* – de l'imprimé ?) posent des problèmes d'impression et de reproduction.

Renoncer à se retourner et à corriger est une face de l'improvisation dont l'autre est la fuite en avant, l'obligation de composer sur-le-champ. Bien sûr, les conditions d'improvisation par écrit sont moins draconiennes qu'à l'oral devant un public. Comme le pointe Jouet, nul huissier dans la rame ou dans la chambre de Jacques Roubaud pour vérifier que le poète n'a pas recours à des antisèches³⁷ ou jette à la corbeille une *giornata* jugée inacceptable. La composition *ex tempore* – sur-le-champ, improvisée – était considérée comme « l'expression la plus haute de maîtrise et de culture dans les arts » à l'Antiquité et au Moyen-Âge, rappelle Mary Carruthers³⁸. *Ex tempore dicendi* ne veut pas dire absence de préparation, mais il s'agit de ne pas se laisser emprisonner par une composition préfabriquée. Tout l'art de l'orateur est de « saisir les occasions et de tirer avantage des imprévus qu'offre une occasion particulière » (Carruthers citant Quintilien, 255), l'occasion désignant (l'imprévu produit par) la conjonction d'un lieu et d'un moment. Pour y réussir, un orateur doit non seulement avoir son sujet immédiat en tête mais doit être capable de regarder au loin et d'embrasser mentalement du regard tout ce qui se présente sur la route et alentour, et de voir non seulement la fin mais tout le chemin qui mène à cette fin. (Carruthers 254) C'est exactement ce à quoi s'astreint Roubaud : « avance de la prose au présent de la narration avec seulement en tête l'horizon (changeant peut-être, mais à chaque instant net) de ma visée initiale laissée non dite » (*Warburg* 56).

La contrainte d'improvisation est temporelle : « le tic tac extérieur contre quoi fait le dos rond le discours » (*Métro* 11). Il s'agit de composer avant le lever du soleil, avant la sortie du tunnel. Cela crée « un certain sentiment de péril » (*Métro* 33). Si la contrainte fait perdre « les bienfaits du recul et de la correction » elle fait gagner « l'énergie de la contrainte de situation ». Si la préméditation peut être réduite à presque rien au moment de la composition c'est qu'elle a été investie dans la conception de la machine, la procédure de composition du poème de métro avec ses règles strictes. Dans *Le grand incendie de Londres*, comme dans les

Poèmes de métro, il s'agit de faire apparaître le temps de la composition et « d'accueillir le plus possible les suggestions du présent »³⁹, « accepter que tout ce qui arrive / arrive à se poser sur les barreaux de mon échelle » (*Métro* 37).

Si l'improvisation affecte la structure macroscopique du projet, elle se marque aussi au niveau microscopique de la phrase ou du vers. Ce qui rend David Antin révolutionnaire aux yeux de Jacques Roubaud dans les années soixante-dix, c'est qu'Antin, contrairement aux Beats par exemple, met en œuvre « l'oralité intrinsèque et infranchissable du "parlant", sur le rythme qui naît du décalage entre l'intention de la phrase et son déroulement sans repentirs possibles : c'est là peut-être une des contributions récentes les plus révolutionnaires de la poésie » (*Vingt poètes américains*, 20). Et au tout début de la première branche du *Grand Incendie de Londres*, Jacques Roubaud dit son admiration pour les phrases composées par Henry James à la fin de sa vie, « ces étonnantes immenses phrases hésitantes mais retrouvant toujours au dernier moment leur équilibre miraculeux, leur 'balance' » (13). C'est que ces phrases, elles non plus, n'ont jamais été écrites mais dictées par James devenu aveugle. « Le rythme qui naît du décalage entre l'intention de la phrase et son déroulement sans repentirs possibles », on l'éprouve constamment dans les poèmes de métro où quelques contorsions sont parfois nécessaires pour retomber sur ses pieds – c'est tout le plaisir.

[...] Je suis en train d'écrire avec une certaine exaltation,
plus que n'importe quelle que j'ai connue dans d'antérieurs poèmes de métro,
risque d'avoir, le poème, à le prononcer en public
et conscient que les bienfaits du recul et de la correction ici [...] (11)

La langue parlée, sorte de latin, autorise beaucoup plus d'incises et d'inversions, et s'accommode de quelques ruptures de constructions, comme le rappellent le chinook de Queneau ou les études de Jacques Scherer sur la grammaire de Mallarmé⁴⁰.

Vouloir conclure sur la place de l'oralité à l'Oulipo paraît prématuré et encore hasardeux. On peut sans risque affirmer qu'elle y prend depuis quelques décennies une importance croissante, comme dans l'ensemble de la poésie française d'ailleurs. Dans la période récente, une caractéristique de l'oralité qui laisse une marque profonde dans le travail oulipien me paraît être l'improvisation, sous la forme particulière de l'improvisation écrite ou composition sous contrainte temporelle – peut-être en partie comme mode d'accès privilégié à l'envers de la contrainte. Dans « Oulipo et traduction : le cas du maltais persévérant », Harry Mathews écrit de très belles pages sur l'écriture comme improvisation et conclut :

Avec ses structures obligées, on serait tenté de croire l'approche oulipienne incapable d'une telle puissance improvisatrice. Ce n'est pas le cas : la pratique oulipienne au contraire garantit l'apparition de l'imprévu et son renouvellement continu. [...] la vérité est une continuité de possibilité incertaine. Elle n'existe que dans le « maintenant » qui va venir. Dans l'écriture, cela signifie le maintenant de la lecture. Puisque le premier lecteur est

l'écrivain elle-même, un écrivain qui dit vrai va créer la possibilité de ne pas encore savoir ce qu'il ou elle va dire. » (*Un art simple* 115, 107).

C'est ce que nous verrons lors de la lecture du jeudi 7 juin 2012 pour laquelle l'Oulipo s'est donné comme titre : « Ce soir on improvise ».

¹ *Poésie, etcetera : ménage* (Paris, Stock, 1995), p. 206.

² *Atlas de littérature potentielle* (Paris, Gallimard, « folio essais », 1981) pp. 120-121. Dans le même volume, Jacques Roubaud évoque un langage « meccano » (47).

³ Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris, Gallimard, « Idées », 1965), p. 14.

⁴ Ian Monk, *Plouk Town* (Paris, Cambourakis, 2007).

⁵ Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo* (Paris, Castor Astral, 2006), p. 124. Cette tendance est massive mais j'y vois au moins deux exceptions : les poèmes en langue grand-singe de Jacques Jouet et le reproche que fait Jacques Roubaud aux ethnologues et aux linguistes (scientifiques) qui suppriment allègrement « les répétitions ainsi que les syllabes dites non-signifiantes » dans leurs transcriptions des chants indiens. (Florence Delay et Jacques Roubaud, *Partition rouge. Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord* (Paris, Seuil « Points », 1988) p. 9).

⁶ @1 dans « Poésie et oralité », texte d'une communication donnée à la conférence annuelle de la Modern Language Association en 2006 et reproduite en anglais dans une traduction de Jean-Jacques Poucel, in *The Sound of Poetry/ The Poetry of Sound*, ed. Marjorie Perloff and Craig Dworkin (Chicago, University of Chicago Press, 2009).

⁷ « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique* (janvier 2007). Disponible en ligne à l'adresse <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717> (consultée le 20/12/11)

⁸ On peut noter que Roubaud n'emploie presque plus le terme de performance qu'entre guillemets, avec des pincettes et pas mal d'ironie : « la 'performance' comme disent nos amis les poètes oraux » (*La Bibliothèque de Warburg* (Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 2002) 209).

⁹ « Poésie et oralité », *op. cit.*

¹⁰ @14, 15 et 16 dans « Poésie et oralité ».

¹¹ « @ 4 Une remarque incidente : la substitution à un 'la composition sera cela' d'un 'la composition aura été cela' explique, il me semble, un trait à première vue déconcertant de l'inventeur de la conception que je m'efforce de décrire devant vous: il ne composait pour ainsi dire jamais. Il voulait détourner l'attention, à son sens excessive, portée aux produits de toutes les opérations entrant dans la fabrication artistique des constructions et assemblages de mots et la diriger vers l'essentiel : composer. *Composer* comme je viens de dire. » Jacques Roubaud, « Composer, condenser, contraindre », conférence prononcée au Collège international de philosophie, 19 avril 2005.

¹² François Le Lionnais, *La Peinture à Dora*, (L'échoppe, Paris, 1999), p. 11.

¹³ Olivier Salon, « François Le Lionnais, visionnaire et pédagogue discret », *Les Nouvelles d'Archimède* (50, 2009), p. 37.

¹⁴ *Anthologie de l'Oulipo*, éd. Marcel Bénabou et Paul Fournel (Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 2009) p. 794.

¹⁵ En 1973, Métail prépare avec Georges Charbonnier une émission de radio sur la poésie allemande et cherche à se procurer l'intégrale de l'*Ursonate* de Schwitters. Charbonnier lui suggère de prendre contact avec Le Lionnais qui transmet bientôt les premiers poèmes de Métail à Queneau puis aux

autres oulipiens. « Vos travaux et tout particulièrement les poèmes génitifs et le poème topographique ont été accueillis par des murmures mieux que polis. » lui écrit-il. (Lettre de F. Le Lionnais à Michèle Métail du 10 janvier 1974, fonds Oulipo, citée par Camille Bloomfield, in *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, dir. Tiphaine Samoyault (Saint-Denis: Université Paris 8, 2011, I, 539)).

¹⁶ « François [...] a décidé autoritairement, sans discussion, qu'elle serait membre de l'Oulipo. C'est une décision unilatérale de François. », in « "Racontez-moi l'Oulipo..." ». Entretien avec Jacques Roubaud » réalisé par Camille Bloomfield, *Formes poétiques contemporaines* (8, 2011), p. 198.

¹⁷ Michèle Métail, « Femme, Oulipo, poésie sonore, musique. Entretien avec Michèle Métail », réalisé par Camille Bloomfield, *Formes poétiques contemporaines* (8, 2011), p. 115. De fait, une des circonstances qui conduit à la cooptation de Métail est l'invitation de l'Oulipo au festival Europalia à Bruxelles en 1975, une des premières grandes manifestations publiques de l'Oulipo. Le Lionnais, vraisemblablement sur les conseils de Georges Perec (Entretien Bloomfield, 115), demande à Métail de se joindre à la délégation oulipienne. De fait, « un des clous de cette soirée » (Marcel Bénabou in Oulipo, *Moments oulipiens* (Bordeaux, Le Castor Astral, 2004), p. 43) semble avoir été l'interprétation d'« Interrogatoire », un poème de Michèle Métail entièrement constitué de signes de ponctuation, par Marcel Bénabou dans le rôle de la victime, et Harry Matthews dans celui du bourreau.

¹⁸ Vincent Barras, « Entretien avec Michèle Métail », *Poésies sonores*, avec Nicholas Zurbrugg (Contrechamps, Genève, 1992), p.148.

¹⁹ La dimension « méthodique » est pointée par Jean-Pierre Bobillot, « Pour une poétique de l'expérimentation : de l'«instrumentation verbale» au «poème infini» (l'exemple des *Compléments de nom* de Michèle Métail) », *Poétiques et poésies contemporaines*, sous la direction de Daniel Guillaume (Cognac, Le temps qu'il fait, 2003), p. 90 ; et par Alain Frontier, « Les 10.000 signes de Michèle Métail » (Paris, Prétexte, 2005) p. 58.

²⁰ Michèle Métail, *Première décennie, Compléments de Noms 1973-83* (Issy-les-Moulineaux, Cahiers Loques, 1983), non paginé.

²¹ Florence Delay et Jacques Roubaud, *Partition rouge. Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord* (Paris, Seuil « Points », 1988), p. 7.

²² Jacques Roubaud, *Dors précédé de Dire la poésie* (Paris, Gallimard, 1981), p. 33.

²³ Dont Antin fournit une réalisation avec son poème de nuage : *Skypoem: An Aerial Literary Event, May 23 mai 1987, Santa Monica*. Antin dicte par talkie-walkie quelques vers à un escadron d'avions publicitaires qui les tracent dans le ciel, donnant ainsi à éprouver le plaisir de lecture amplifié par l'attention qui s'étire pour garder en mémoire le fragment qui s'estompe et se tend vers celui qui se forme, mais aussi le passage du temps – ou son suspens.

²⁴ « De mon côté j'ai beaucoup insisté sur les lectures publiques, et appris à certains membres à parler dans un micro ! » (Entretien Bloomfield, 118)

²⁵ « Depuis plusieurs années, en outre, l'Oulipo fait des publications orales de ses travaux. Les occasions de lectures publiques se multiplient pour le groupe, sur le mode de la tournée en province et dans le monde, ou sur le mode de la régularité mensuelle, à la Halle Saint-Pierre, à Jussieu (l'université), à la Vidéotheque de Paris, à la Bibliothèque nationale de France, au théâtre du Rond-Point. Les lectures sont l'occasion pour les oulipiens de proposer de nouveaux textes aux auditoires. Certains de ces textes n'ont jamais eu d'existence "écrite" et de plus en plus nombreux sont ceux, parmi nos "lecteurs", qui ont une connaissance exclusivement orale de nos travaux. » (7)

²⁶ Et je remercie vivement les oulipiens qui ont généreusement répondu à mes questions.

²⁷ cf. Ian Monk, « Lire à haute voix », *Grumeaux* (1, 2009, « Voix »), p. 57.

²⁸ « L'acte d'audition [...] ne peut pas ne point s'inscrire par anticipation dans le texte, comme un projet, y tracer les signes d'une intention », Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale* (Paris, Seuil, 1987), p. 20.

²⁹ Communication électronique à l'auteur, 12 août 2011.

³⁰ « J'écris sous la contrainte », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, (20, 2005), p. 36. Et H. Le Tellier conclut : « non seulement il n'y a pas de contradiction entre la notion de "texte" et celle d'oralité, voire de vocalité, mais il arrive que cette dernière soit la condition de la création ».

³¹ Communication électronique à l'auteur, 30 août 2011.

³² Montaigne, *Essais*, Livre III, ch. IX ; cité par Michèle Métail dans *Première Décennie*.

³³ Raymond Queneau, *qui êtes-vous ?* (Lyon, La Manufacture, 1988), p. 62. Dans cette étude qu'il consacre à Queneau, Jouet distingue deux types de romanciers :

- ceux qui sont plus maçons qu'architectes et attaquent le chantier avant que le permis de construire soit délivré et les plans échafaudés (type Stendhal). Le roman se construit en marchant,
- ceux, au contraire, qui planifient avec soin avant de se lancer dans la rédaction (type Flaubert).

Jouet trouve Queneau, qui appartient clairement à la seconde famille, injuste envers ceux qui préfèrent se laisser entraîner par une première phrase qui lance le roman sur des voies imprévisibles. (61-62)

³⁴ Bénabou, Jouet, Mathews, Roubaud, *Un Art simple et tout d'exécution*, (Paris, Circé, 2001), p. 51.

³⁵ Jack B. Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge, Cambridge University Press, 1977), p. 128.

³⁶ [« “[P]rint is comfortable only with finality” and “encourages a sense of closure”. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing Of The Word* (London & New York, Routledge, 1982), p. 129.

³⁷ Jacques Jouet, *Poèmes de métro*, (Paris, POL, 2000) p. 34.

³⁸ Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, second edition (Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1990]), 253-254.

³⁹ Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres* (Paris, Seuil, 1989), p. 76.

⁴⁰ « Et Scherer de montrer, dans la syntaxe mallarméenne, l'influence déterminante des tournures orales, celles que Vendryès encore ne manque pas de relever : dislocation de la phrase, segmentation, fréquence du pronom de rappel, inversions, incidentes... » (Jouet, *Queneau*, 26).

