



HAL
open science

Le sonnet à l'Oulipo, quand une forme fixe n'est plus une contrainte

Camille Bloomfield

► To cite this version:

Camille Bloomfield. Le sonnet à l'Oulipo, quand une forme fixe n'est plus une contrainte. Formules, revue des littératures à contraintes, 2008, Le Sonnet contemporain – retours au sonnet, 12. hal-01474048

HAL Id: hal-01474048

<https://hal.science/hal-01474048>

Submitted on 22 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

LE SONNET CONTEMPORAIN

retours au sonnet

jacques darras jacques réda jacques roubaud

FORMULES/REVUE
DES CREATIONS FORMELLES

Sous la direction
d'alain chevrier
et dominique
moncond'huy

2008/NOESIS

igue savante ou populaire,
d'où la création de rimes

dans les poèmes en vers
comme à plaisir dans les
poème, comme disent les
même autocritique.

es poètes baroques comme
ues, ou, plus près de nous,

lipo *in statu nascendi* est
a servi non seulement de
nnets combinatoires, son
de manipulations d'ordre
iso). La morale élémén-

xx^e siècle non seulement
sonnets (un peu plus de
ades, sinon des myriades
prendre pour un objet et

Camille Bloomfield

Le sonnet à l'Oulipo : quand une forme fixe n'est plus une contrainte

« Toutes les formes fixes sont, par définition, oulipiennes. Plus oulipien que le sonnet, il n'y a guère. » Cette phrase de deux membres de l'Oulipo, Marcel Bénabou et Jacques Roubaud, à l'entrée « Forme fixe » de la liste de contraintes établie par eux — située d'emblée la position centrale du sonnet au sein du groupe, et consacre ce dernier comme forme absolue de l'« oulipisme ». La formule est caractéristique d'une démarche typique de l'Oulipo : l'absorption totale de formes classiques et leur labellisation « oulipiennes », comme de nombreux grands auteurs deviennent des « plagiaires par anticipation ».

Non seulement les oulipiens ont une grande pratique du sonnet traditionnel, mais celle-ci s'accompagne aussi d'une réflexion créative sur la forme elle-même. Ainsi le sonnet, grâce à son « éternelle potentialité¹ », s'accommode des deux orientations initiales du groupe : l'anoulipisme, — « travailler sur des œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné » — et le synthoulipisme — « vocation essentielle de l'Oulipo », « ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs² ». Ces deux concepts sont utiles aujourd'hui encore pour mesurer la cohérence de l'un des groupes poétiques les plus fertiles du xx^e siècle, quand il renouvelle cette forme ancienne, avec ses objectifs de départ. Quelques exemples montreront en quoi la pratique oulipienne du sonnet est révélatrice d'un rapport plus général à la contrainte.

¹ Ian Monk, *Les États du sonnet*, Bibliothèque Oulipienne n° 116, 2001, p. 5.

² François Le Lionnais, « La Lipo. Le premier Manifeste », *La Littérature Potentielle*, Oulipo, Gallimard, 1973, rééd. coll. Idées 1988, p. 20.

Anoulipisme : le sonnet classique, perpétuelle source d'inspiration

Contrairement à Dada ou aux Surréalistes, l'Oulipo n'a jamais souhaité faire table rase du passé. C'est d'ailleurs l'un des éléments qui fait rechigner la critique à considérer le groupe comme une avant-garde³. Bien au contraire, l'héritage littéraire y est perçu comme un matériau riche, propre à être pétri par les mains de l'artisan. Toutes les formes fixes existantes ou presque (sextine, haïku, pantoum, chanson, rondeau, ballade, etc.) ont été traitées, à un moment ou à un autre de l'histoire du groupe, par l'un de ses membres.

Quels sonnets ?

L'héritage littéraire est double : formes, d'une part, et canons de ces formes. C'est donc un florilège des sonnets les plus célèbres de la langue française que les oulipiens aiment à travailler⁴. Si l'on établit un classement selon le nombre de versions par sonnet, *El Desdichado* de Nerval est premier (S+7 par Raymond Queneau, palindrome syllabique par Georges Perec, homovocalisme en *i* par Harry Mathews, traduction féminine de Jacques Roubaud et tout le travail de la liste Oulipo⁵). Le célèbre sonnet de Félix Arvers apparaît en deuxième position avec quatre récritures par des oulipiens (Jacques Jouet, Jacques Bens, Luc Étienne, Harry Mathews⁶), et une passion de Roubaud qui les lui fait collectionner avant de les lire aux Jeudis de l'Oulipo⁷. *Les Chats* de Baudelaire n'est pas en reste (immortalisé dans *La Disparition* en « Nos chats » par Georges Perec, ainsi que par Marcel Bénabou et par Jacques Roubaud⁸), puis viennent, repris deux fois, *Voyelles* de Rimbaud, *Recueillement* de Baudelaire, le « sonnet du ptyx » de Mallarmé, et enfin un sonnet de Ronsard, un de Scarron, *Le Dormeur du val* de Rimbaud, et plusieurs sonnets de Mallarmé, chacun repris une fois.

³ Par exemple Vincent Kaufmann, in *Poétique des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970*, Presses Universitaires de France, 1997.

⁴ Nous considérons comme « poème oulipien » tout poème écrit par un membre du groupe publié dans un des ouvrages collectifs ou dans une Bibliothèque Oulipienne.

⁵ Respectivement : Oulipo, *op. cit.*, p. 147 ; Oulipo, « À Raymond Queneau », Bibliothèque Oulipienne n° 4, Volume 1, Ramsay (1987), Seghers (1990), p. 71 ; site www.oulipo.net ; archives de l'Oulipo, réunion du 09 avril 1999 ; Camille Abaclar, *Je suis le ténébreux*, Quintette, 2002.

⁶ Jacques Bens, *Le Voyage d'Arvers*, B.O. n° 112, 1999, p. 8 ; archives de l'Oulipo, compte-rendu de la réunion du 28 août 1987 ; Luc Étienne, « Le sonnet d'Arvers...à revers », *Les Crampes* n° 3, 1963, p. 19 ; Harry Mathews, « Sonnets homovocaliques paresseux : Arvers », site www.oulipo.net.

⁷ Lectures publiques ayant lieu le deuxième jeudi de chaque mois, actuellement à la Bibliothèque nationale de France.

⁸ Marcel Bénabou, *Alexandre au Greffoir*, B. O. n° 29, 1986, p. 29 ; Jacques Roubaud et Jacques Jouet, [a], B. O. n° 64, 1993, p. 28

On peut observer to
du groupe pour les poète
le travail sur la littérature
fait systématique, mais c
chacun, et, l'on serait te
type de matériau. Le ch
fonctionner, selon les ter
tique du lecteur pour un
Teller montre, dans *Esth*
naire entre tout auteur et
nécessité d'une participat
reconnaître, ou de se rem
effet, Nerval, Baudelaire
l'on éprouve à entendre
que l'on a des différences

Les membres de l'O
habituel entre auteur e
accessible éventuellement
évoque aujourd'hui, à l
c'est aussi et surtout à
Raymond Queneau, qu
immédiatement reconn
plus répandus, se prête
lorsque Roubaud « tra
jouetiens maximaux ou
Baudelaire, qu'à Jouet
qu'à Perec et à ses versi
fait référence, ou même
drins greffés. *El Desdic*
récritures différentes, p
intéressant — par des l
blement le penser seul
par la force des chose
certains sonnets dits «
statut supérieur — bie
« classiques de l'Oulip
alors grâce à ces entre

⁹ Umberto Eco, *Lector in F*

¹⁰ Jacques Roubaud et Jacq

¹¹ « Un alexandrin jouetier
positions 1, 6, 7, 12. », *ibia*

Quelle source d'inspiration

istes, l'Oulipo n'a jamais
eurs l'un des éléments qui
e comme une avant-garde³.
perçu comme un matériau
l'artisan. Toutes les formes
ntout, chanson, rondeau,
à un autre de l'histoire du

une part, et canons de ces
s plus célèbres de la langue
Si l'on établit un classement
l'*Desdichado* de Nerval est
me syllabique par Georges
ws, traduction féminine de
ulipo⁵). Le célèbre sonnet de
ec quatre récritures par des
ienne, Harry Mathews⁶), et
tionner avant de les lire aux
n'est pas en reste (immor-
ar Georges Perec, ainsi que
, puis viennent, repris deux
Baudelaire, le « sonnet du
Ronsard, un de Scarron, *Le*
nnets de Mallarmé, chacun

Types littéraires : avant-gardes 1920-

me écrit par un membre du groupe
iothèque Oulipienne.
Raymond Queneau », Bibliothèque
1990), p. 71 ; site www.ouliipo.net ;
mille Abaclar, *Je suis le ténébreux*,
x. 8 ; archives de l'Oulipo, compte-
« Le sonnet d'Arvers...à revers »,
nnets homovocaliques paresseux :

e chaque mois, actuellement à la
1986, p. 29 ; Jacques Roubaud et

On peut observer tout d'abord une nette préférence des membres du groupe pour les poètes du XIX^e siècle et en particulier les symbolistes. Le travail sur la littérature du passé tel qu'ils le prônent n'est pas tout-à-fait systématique, mais correspond au contraire aux goûts personnels de chacun, et, l'on serait tenté de dire, à un goût *oulipien* pour un certain type de matériau. Le choix de ces textes très célèbres permet de faire fonctionner, selon les termes d'Umberto Eco⁹, la compétence encyclopédique du lecteur pour une meilleure coopération interprétative. Hervé Le Tellier montre, dans *Esthétique de l'Oulipo*, combien la complicité nécessaire entre tout auteur et son lecteur est accentuée au sein du groupe par la nécessité d'une participation plus active du lecteur, qui doit faire l'effort de reconnaître, ou de se remémorer ce qu'il a appris il y a bien longtemps. En effet, Nerval, Baudelaire ou Rimbaud sont connus de tous, et le plaisir que l'on éprouve à entendre la version oulipienne jaillit aussi de la perception que l'on a des différences avec la version originale.

Les membres de l'Oulipo ont su créer, en sus du degré de complicité habituel entre auteur et lecteur, un second degré, interne celui-ci, et accessible éventuellement au « lecteur oulipien ». Par exemple, lorsqu'on évoque aujourd'hui, à l'Oulipo, *La Cigale et la Fourmi* de La Fontaine, c'est aussi et surtout à *La Cimaise et la fraction*, version en S+7 de Raymond Queneau, que l'on pense. Le sonnet, de même, par sa forme immédiatement reconnaissable et par le biais de certains de ses canons les plus répandus, se prête aisément à cette complicité inter-oulipienne. Ainsi lorsque Roubaud « traduit » *Recueillement* de Baudelaire en alexandrins jouetiens maximaux ou *Les Chats* en (e) muets comptés¹⁰, c'est autant à Baudelaire, qu'à Jouet et son alexandrin particulier¹¹ qu'il fait référence, qu'à Perec et à ses versions lipogrammatiques de ces mêmes poèmes qu'il fait référence, ou même à Bénabou qui a lui aussi récrit *Les Chats* en alexandrins greffés. *El Desdichado* de Nerval a connu pour sa part tellement de récritures différentes, par des membres de l'Oulipo puis — phénomène intéressant — par des lecteurs de l'Oulipo, qu'on ne peut plus raisonnablement le penser seul, mais seulement avec sa horde d'avatars, devenus, par la force des choses, annexes de l'original. Par ce type d'échanges, certains sonnets dits « classiques » du patrimoine national acquièrent un statut supérieur — bien que non officiel — au sein du groupe, celui de « classiques de l'Oulipo ». Une nouvelle culture du classique se dessine alors grâce à ces entreprises démystifiantes, et l'on pourrait ajouter aux

⁹ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, éd. Grasset et Fasquelle, (traduction française), 1985.

¹⁰ Jacques Roubaud et Jacques Jouet, *op. cit.*, p. 28-29.

¹¹ « Un alexandrin jouetien est un vers à douze positions n'ayant pas de e muet dans les positions 1, 6, 7, 12. », *ibid.* p. 27.

axiomes d'Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques ?* qu'un classique est un texte qu'on peut se permettre de parodier à merci, avec lequel on peut jouer en toute liberté, car sa notoriété et sa gloire sont déjà acquises.

Enfin, un autre type d'échange interne autour du sonnet est caractéristique de l'émulation au sein du groupe. Dans le premier volume collectif *La Littérature Potentielle*, ce sont quatre sonnets de Queneau lui-même que Latis, membre fondateur, haïkaïse¹² — c'est-à-dire qu'il transforme en ne maintenant et en ne réagençant que les bouts-rimés. Beaucoup plus tard, Jacques Roubaud rend hommage à ce même maître dans *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, écho lointain à *Courir les rues*, avec plus de sonnets cependant. Source suprême parmi les sources, les textes de Queneau sont une perpétuelle inspiration pour ceux qui aiment se considérer comme les personnages d'un roman quenien. Ce travail par un oulipien sur le texte d'un autre est, loin de la parodie ou du pastiche, une forme d'intertextualité interne dont la fonction d'hommage au(x) maître(s) est assumée. Cela participe de la création d'une « culture oulipienne » qui ne cesse de se constituer au fil des années. De même que les poèmes, les idées circulent au sein du groupe, ainsi Ian Monk reconnaît, dans sa Bibliothèque Oulipienne dédiée au sonnet¹³, que l'idée du sonnet-gigogne lui a été donnée par Marcel Bénabou, tout comme celle du bi-carré latin de *La Vie Mode d'emploi* avait été donnée à Perec par Claude Berge. D'une façon similaire, Jacques Jouet raconte au début de la B. O. 64 [ø] comment sa collaboration avec Roubaud à propos du *e* muet est née d'une discussion lors d'une remise de prix. En somme, par le biais des sonnets « anouliques », c'est-à-dire ceux qui puisent dans le passé leur inspiration, les oulipiens « décapent » leurs préférences littéraires « de [leurs] rouilles diverses et de [leurs] croûtes¹⁴ », et font circuler leurs idées entre eux, puis à l'extérieur du groupe, en se rendant hommage.

Quelles contraintes ?

Chacun a procédé selon ses spécialités. Une typologie des sonnets qui s'appuient sur un autre texte pourrait distinguer trois orientations :

– Les traductions strictes : les sonnets peuvent être considérés comme « traduits » dès lors qu'il y a transposition systématique d'un texte-source à un texte-cible. Les traductions homovocaliques ou en S+7 en font partie. L'action de l'auteur est moindre, et hormis certains choix de départ (choix de la lettre, du dictionnaire), ces traductions pourraient à la rigueur être effectuées par des ordinateurs programmés à cet effet.

¹² Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit. p. 186.

¹³ Ian Monk, op. cit.

¹⁴ Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, Chiffres et Lettres*, « Idées », Gallimard, 1965, p. 43-44.

– Les récritures : une version nécessite soit un talent poétique soit un talent poétique en alexandrins greffés

– Les traductions en deux types : si elles s'appuient sur un texte source, il y a transposition systématique en jeu les talents du poète propre, où l'on pourra

Les Chats de Baudelaire, l'objet des trois types de traduction, dans l'alexandrin. C'est un poème au sens où le poète s'agit d'une poésie stricte : celle de « muets comptés. Au dé

1. L'alexandrin souvent, éli-

2. Parmi ceux un vers, pour dans aucun mot, la deuxi-

–nt, et les e i
3. Si j'écris a doivent être des imparfa- césure ou en

Les *e* que Jacques variété, « ceux qui, pl que leur position ou sont des pluriels devant (v. 9 « prennent en se d'être éliés facilement pris »). Nous en avons *e* muets (*e* en fin de n rime — cas d'apocop ma/gi/que » (v.12) de rence dans laquelle il La deuxième option

¹⁵ Jacques Roubaud et Jac

– Les récritures : on appellera récriture les sonnets dont la seconde version nécessite soit un vrai travail de re-création de la part de l'auteur, soit un talent poétique de recomposition. Les haï-kaisations, les sonnets en alexandrins greffés et les parodies en sont.

– Les traductions lipogrammatiques se situent à la charnière entre ces deux types : si elles s'apparentent initialement à une traduction au sens où il y a transposition systématique, la difficulté de la contrainte fait entrer en jeu les talents du poète de façon à créer un texte qui lui est vraiment propre, où l'on pourrait reconnaître un style.

Les Chats de Baudelaire est un exemple intéressant car le poème a fait l'objet des trois types de transformation. Jacques Roubaud en a réalisé une traduction, dans la B. O. 64 consacrée à la place du *e* muet dans l'alexandrin. C'est une traduction, comme le titre du poème l'indique, au sens où le poète s'est fixé une seule règle, mais une règle de prosodie stricte : celle de « nettoyer » la version de Baudelaire de tous ses « e » muets comptés. Au début de la B. O., il précise ainsi :

1. L'alexandrin classique compte certains graphèmes *e* que la langue, souvent, élide.
2. Parmi ceux-ci on peut distinguer ceux qui, placés autrement dans un vers, pourraient être élidés, de ceux qui de toute façon ne le seraient dans aucun vers. La première variété est celle des *e* qui finissent un mot, la deuxième comprend les *e* finaux suivis de *-s* et des *e* suivis de *-nt*, et les *e* intérieurs à un mot.
3. Si j'écris *des e* suivis de *-nt*, et non *les e*, c'est que certains de ces *e* doivent être considérés non comme 'muets' mais comme 'morts' (ceux des imparfaits, par exemple qui peuvent se trouver sans peine à la césure ou en fin de vers masculine¹⁵).

Les *e* que Jacques Roubaud supprime ici sont donc ceux de la première variété, « ceux qui, placés autrement dans un vers, pourraient être élidés », que leur position ou leur orthographe ici fait compter, soit parce que ce sont des pluriels devant un mot à initiale vocalique, donc on fait la liaison (v. 9 « prennent en songeant »), soit parce qu'ils ne sont pas en position d'être élidés facilement (placés devant une consonne, v. 7 « L'Erèbe les eût pris »). Nous en avons repéré 13, que Roubaud remplace soit par de vrais *e* muets (*e* en fin de mot devant initiale vocalique — cas d'élision, ou à la rime — cas d'apocope), donc non comptés. Par exemple, « é/tin/cel/le/ma/gi/que » (v.12) devient « é/tin/cel/l(e)al/chi/mi/que » (v. 12), occurrence dans laquelle il n'y a pas de doute possible sur le décompte du *e*. La deuxième option est de supprimer totalement le « e » pour donner,

¹⁵ Jacques Roubaud et Jacques Jouet, *op. cit.*, p. 6.

par exemple, au lieu de « dans leur mûre saison » (v. 2), « au tard de leur saison ». Il s'autorise en revanche un « Ont affection égale, ... » (le *e* final est muet car il y a une diérèse sur « affecti/on »). Sémantiquement, l'écart est assez faible entre les deux poèmes, bien que l'on note une singularisation des substantifs chez Roubaud (ex : la très noble attitude, étincelle alchimique, de l'or en copeaux, etc.). En revanche, d'un point de vue sonore, la différence est saisissante. De la suppression du « e » résulte un assèchement phonique, et par conséquent un texte beaucoup plus masculin — de la même façon qu'on parle de « rime féminine ». Rythmiquement parlant, il est plus martelé, plus rapide aussi. Chaque syllabe sonne pleine, comme si les « e » comptés dans le texte source étaient des « pauses sonores » dont on était soudain privé. En agissant sur la métrique et la phonétique du texte, c'est en fait sur son « sexe » que l'oulipien a agi, et par là, sur sa sonorité. Ce n'est plus tant la douceur ou la grâce du chat que l'on entend chez Roubaud, mais sa puissance, son étrangeté, comme si c'était une dimension du poème de Baudelaire qu'il avait voulu mettre en relief. La démarche est caractéristique de Roubaud qui s'intéresse de très près à la « sexualité » des vers, ayant transformé par exemple « El Desdichado » en un savoureux « La Desdichada » (« Je suis la Ténébreuse, — la Veuve, l'Inconsolée »). Ce *e* muet « pneumatique », selon une expression de Jacques Réda reprise par Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre*, n'est-il pas d'ailleurs le « héros ultime du "roman d'Alexandre"¹⁶ », celui qui permet de jouer avec le vers ?

Plus éloignée d'un point de vue sémantique, la version en alexandrins greffés de Marcel Bénabou l'est aussi sur le plan sonore, et s'assimile plus à une réécriture assez irrévérencieuse. Les auteurs convoqués sont de tous horizons : poésie, théâtre, XIX^e ou XX^e siècle essentiellement. Soudain un Apollinaire ou un Queneau côtoient allègrement dans un même vers un Rimbaud, un Nerval (deux citations), un Vigny (deux aussi), ou même des auteurs dramatiques (Rostand, Racine trois fois¹⁷). De cette superposition d'univers naissent des rapprochements étranges. Les chats sont ainsi « amis de Pasiphaé », celle qui dans la mythologie grecque aimait tellement les animaux qu'elle eut une relation très intime avec un taureau, mais ils cherchent encore de façon bien antithétique « le silence et les cris de la fée », ce qui nous renvoie à un univers merveilleux plutôt proche des mythologies nordiques (bretonne, scandinave, etc.). Dans une mise en scène théâtrale, ils se font au premier tercet sévères lecteurs ou spectateurs (« allongés au théâtre français / qui semblent s'endormir aux feuillets

¹⁶ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ivrea, 2000, p. 209.

¹⁷ Cf. annexe 1.

souvent lus »), puis au deux mystérieuse destinataire inconnu de ce pronom personnel à l'absence de sens global du poème de quelqu'un, donc un acte que le prétexte. De Baudelaire peu fantastique qui règne sur le pleurer prier », et « froides « l'horreur des ténèbres ». L'absence est recherchée par d'autres vers 12 (« leurs reins féconds internes au vers 13 (« Euripide maître des vers, leurs découvertes un véritable mélange entre Marcel Bénabou, perceptible érudition), et dans certaines abyme et allusion à la littérature

La version perecquienne est considérablement sur le plan de la différence notoire se situe à l'égard des sujets parlants. La personne relative (« qui, sans nous, joue leur rôle d'animaux domestiques l'image du « Sphinx somnolent allongés au fond des solitudes mieux, le chat se fait transparent mythologie grecque, déchu celui, moins glorieux, de « j'ai le même poème, en conclu

...si la signification faut tout de suite les aspects sémantiques plaisir de chaque aspect structure. [...] Le vers (pas) de la re-création

Il nous semble au contraire que les oulipiennes ont un sens, l'absence abondamment montrée

¹⁸ Domenico d'Oria, « La Perecquienne », *Les Cahiers* n° 3, 1979, p. 158.

v. 2), « au tard de leur
égale, ... » (le *e* final
mamment, l'écart
te une singularisation
titude, étincelle alchi-
point de vue sonore, la
résulte un assèchement
us masculin — de la
miquement parlant, il
sonne pleine, comme
es « pauses sonores »
ique et la phonétique
n a agi, et par là, sur
âce du chat que l'on
gété, comme si c'était
ulu mettre en relief.
ntresse de très près à
le « El Desdichado »
ébreuse, — la Veuve,
une expression de
se d'Alexandre, n'est-
randre¹⁶ », celui qui

ersion en alexandrins
ore, et s'assimile plus
voqués sont de tous
llement. Soudain un
ns un même vers un
eux aussi), ou même
s¹⁷). De cette super-
nges. Les chats sont
logie grecque aimait
ime avec un taureau,
« le silence et les cris
illeux plutôt proche
tc.). Dans une mise
s lecteurs ou specta-
ndormir aux feuillets

souvent lus »), puis au deuxième tercet, éléments de comparaisons d'une mystérieuse destinataire inconnue (« plus belles que vos jours »). L'intrusion de ce pronom personnel à l'avant-dernier vers modifie d'ailleurs considérablement le sens global du poème, qui devient une description à l'intention de quelqu'un, donc un acte de communication, dont les chats ne seraient que le prétexte. De Baudelaire est maintenue l'atmosphère quelque peu fantastique qui règne sur le poème (« ombre », « cris », « gémir pleurer prier », et « froides ténèbres » qui répond à l'hémistiche original « l'horreur des ténèbres »). La rime n'est pas conservée, mais la musicalité est recherchée par d'autres effets, comme l'allitération des nasales au vers 12 (« leurs reins féconds sont pleins d'une profonde nuit »), les rimes internes au vers 13 (« Euripe » / « prier »). L'oreille s'amuse donc à reconnaître des vers, leurs découvrir de nouveaux sens, de nouveaux sons, dans un véritable mélange entre Baudelaire, présent bien sûr à chaque vers, et Marcel Bénabou, perceptible dans la démarche (travail sur le langage cuit, érudition), et dans certaines références typiques de son écriture (mise en abyme et allusion à la littérature au vers 11, son thème de prédilection).

La version perecquienne des *Chats*, lipogrammatique en « e », s'éloigne considérablement sur le plan sémantique du sonnet source. La première différence notable se situe au vers 1 : « amants » et « savants » deviennent des sujets parlants. La personnalisation de l'objet évoqué (« nos chats ») et la relative (« qui, sans nous, ont trop froid ») situent d'emblée les chats dans leur rôle d'animaux domestiques, des animaux qui dorment sans complexe (l'image du « Sphinx somnolant » est aux antipodes des « grands sphinx allongés au fond des solitudes »), détachés (« dans un oubli sans fin »). Au mieux, le chat se fait transporteur de Styx, fille d'Erèbe justement dans la mythologie grecque, déchu de son statut de « coursier(s) funèbre(s) » à celui, moins glorieux, de « poulain ». Domenico d'Oria, dans une analyse du même poème, en conclut :

...si la signification totale du poème en sort réduite sinon altérée, il faut tout de suite préciser que les oulipiens n'ont jamais abordé les aspects sémantiques, puisque la signification est abandonnée au bon plaisir de chaque auteur et reste extérieure à toute préoccupation de structure. [...] Le vrai sens du texte sera au contraire l'effort (réussi ou pas) de la re-création¹⁸.

Il nous semble au contraire que dans la plupart des cas, les structures oulipiennes ont un sens, lié au choix de la contrainte. Perec lui-même l'a abondamment montré dans ses deux chefs d'œuvre du genre, *La*

¹⁸ Domenico d'Oria, « La Perec-grammatisation de l'écriture : "Les Chats"/"Nos chats" », *Lectures* n° 3, 1979, p. 158.

Disparition et *La Vie Mode d'emploi*. Le chat présenté ici, loin du chat magique et mystique de Baudelaire, est certainement plus proche de l'homme et plus conforme à sa représentation habituelle. Le lipogramme permet à Perec de rendre hommage à Baudelaire, tout en le désacralisant, ce qui nous le rend plus proche, de la même façon qu'il désacralise les chats et nous les rend plus proches.

Le sonnet apparaît donc comme une forme suffisamment reconnaissable et flexible à la fois pour permettre aux oulipiens d'y tenter leurs propres expérimentations, avec la garantie du maintien d'une certaine littérarité. Qu'ils agissent sur la sémantique (Bénabou), sur le lexique (Perec), ou sur la prosodie (Roubaud), les poètes ont beau triturer la forme, elle demeure inébranlable. Alors le sonnet est-il une coquille vide ? C'est en tout cas ce que conclut Roubaud :

le sonnet, dans son aspect lichtenbergien [...], ne peut pas être considéré comme une *forme oulipienne*. Cela tient certainement à un caractère des formes traditionnelles que la forme oulipienne n'a pu encore acquérir : celui d'être, en même temps que jeu de langage, non seulement une forme de vie (ce que les meilleures contraintes oulipiennes sont déjà, quoique, en un sens, dans une perspective essentiellement « familiale ») mais une forme de vie transmissible.¹⁹

En cherchant à renouveler cette forme-mémoire, les oulipiens réussissent-ils à créer une forme de vie transmissible, hors du cercle « familial » ?

Synthoulipisme : rendre à la forme fixe « sonnet » son efficacité en tant que contrainte

L'efficacité d'une structure — c'est-à-dire l'aide plus ou moins grande qu'elle peut apporter à un écrivain — dépend d'abord de la plus ou moins grande difficulté d'écrire des textes en respectant des règles plus ou moins contraignantes. »

Ainsi François Le Lionnais résumait-il l'intérêt de l'écriture contrainte²⁰. Or au xx^e siècle, le sonnet est devenu une forme classique, très étudiée en milieu scolaire et universitaire, la plus connue peut-être. Il y a donc une mémoire du sonnet, de la même façon que Roubaud parle d'une mémoire de l'alexandrin. C'est bien là le problème : si le sonnet « coule de source », comme pour certains poètes l'alexandrin, alors la

¹⁹ Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien », in *L'auteur et le manuscrit*, Michel Contat, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991, p. 80.

²⁰ François Le Lionnais, « Le Second Manifeste de l'Oulipo », *Atlas de Littérature Potentielle*, Oulipo, Gallimard, [1981-1988], « Folio », 1994, p. 18.

forme fixe n'est plus une contrainte vertueuse. Comment éviter en ce cas la page blanche, comment expliquer les fondateurs du groupe ? C'est un problème aisément soluble : il faut donc le rendre plus accessible au groupe, le synthoulipisme naissant à une floraison de formes (en plus de la structure métrique traditionnelle et ses règles). Nous n'évoquerons ici ni les sonnets combinables à longueur variable, plus détaillées ailleurs, mais les sonnets à longueur variable, qui sont une forme fixe à longueur variable²¹. Le but avoué est de rendre le sonnet classique, de 14 alexandrins, à l'ajout d'une seule syllabe. En fait, c'est l'ajout d'une seule syllabe (admirons l'euphémisme) de sonnet à longueur variable (des tercets et de « recompter les syllabes ») présentée dans *La Littérature Potentielle* consacrée à cette même contrainte. On voit sur les dessous de l'opération comment l'alexandrin est transformé selon la façon dont le décasyllabe est décomposé en un alexandrin, un décasyllabe et un alexandrin, suivant est extrait d'un poème et restitué dans sa version originale dont l'un contient un mot de plus que les alexandrins :

Mallarmé :

L'air/	sans/	lueurs/	op/
1	2	3	4

Berge :

Sans/	lu/	eurs/	op/
1	2	3	4

²¹ Oulipo, *Atlas de Littérature Potentielle*, B. O. n° 22, *La Princesse Aztèque ou*

²² Sonnet à longueur variable.

²³ *ibid.* p. 189.

forme fixe n'est plus une contrainte, au sens premier du terme, ni n'en a les vertus. Comment éviter en ce cas le déjà-vu, l'improductive angoisse de la page blanche, comment explorer les limites du langage tel que le souhaitent les fondateurs du groupe ? L'on ne se débarrasse pas du sonnet si aisément : il faut donc le renouveler. Intervient alors la deuxième vocation du groupe, le synthoulipisme, qui dès les premiers balbutiements, donnera naissance à une floraison de sonnets surcontraints (auxquels on a fixé, en plus de la structure métrique et rimique déjà existante, de nouvelles règles). Nous n'évoquerons ici ni les sonnets irrationnels de Jacques Bens ni les sonnets combinables de Raymond Queneau, sujets d'analyses plus détaillées ailleurs, mais les travaux de Claude Berge sur le sonnet à longueur variable, qui sont une façon originale et peu connue de renouveler la forme²¹. Le but avoué de ces SOLVA²² est de « transformer un sonnet classique, de 14 alexandrins, en une ode de 15 alexandrins », sans l'ajout d'une seule syllabe. Et pour réaliser ce tour de force, « il suffit » (admirons l'euphémisme) de « permuer les hémistiches » des quatrains et des tercets et de « recompter le nombre de vers²³ ». Ni dans la première présentation dans *La Littérature Potentielle*, ni dans la B. O. entièrement consacrée à cette même contrainte, Claude Berge ne donne plus de détails sur les dessous de l'opération. Les exemples permettent de comprendre comment l'alexandrin est toujours maintenu. On sait qu'un même vers, selon la façon dont le décompte métrique en est fait, peut compter comme un alexandrin, un décasyllabe, ou un vers à quinze pieds. L'exemple suivant est extrait d'un poème de Mallarmé transformé par Claude Berge et restitué dans sa version originale par Jacques Roubaud. Ces deux vers, dont l'un contient un mot de plus que l'autre, sont pourtant tous deux des alexandrins :

Mallarmé :

L'air/	sans/	lueurs/	op/	pres/	sé/	là	-haut/	de/	pluie/	fu/	rieus(e)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Berge :

Sans/	lu/	eurs/	op/	pres/	sé/	là	-haut/	de/	pluie/	fu/	rieus(e)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

²¹ Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle*, op. cit. p. 189-193 (puis repris et modifié dans la B. O. n° 22, *La Princesse Aztèque ou contraintes pour un sonnet à longueur variable*, 1983).

²² Sonnet à longueur variable.

²³ *ibid.* p. 189.

C'est en usant des subtilités offertes par la prosodie, les chevilles (en l'occurrence la synérèse devenue diérèse sur « lueurs »), que Berge parvient à « gagner » douze syllabes, soit un alexandrin de plus. Les mots « déliés » et « disparition » par exemple font eux aussi l'objet d'une synérèse dans le poème à quatorze vers, et d'une diérèse dans le poème à quinze vers. La combinatoire offre d'autres possibilités, comme celle de placer un mot contenant un « e » muet de façon à ce que ce dernier soit compté (devant une consonne, en fin de vers, etc.), et en jouant sur l'élision. Le vers 12 du sonnet de Mallarmé, par exemple : « Et le jour qui brillait de sa voyelle humide » compte deux « e » muets (voyell(e), humid(e)), tandis qu'après la permutation par Claude Berge, le « e » final de « voyelle » est compté (« Et le jour qui brillait de sa voyelle creuse ») car il est placé devant un mot à initiale consonantique. Enfin, les permutations effectuées dans l'exemple de Claude Berge ne sont pas aléatoires : ce sont des ensembles de deux ou trois morceaux de vers, plus ou moins longs suivant les besoins du sens²⁴. Il ne semble pas y avoir de schéma unique à ces permutations, mais elles sont en tout cas gouvernées aussi par la recherche de la cohérence.

Le poème résultant des permutations et des jeux de métrique est différent du poème original sur les plans métrique, sémantique, et phonique. C'est d'ailleurs le but avoué de Claude Berge : « L'idéal serait qu'en position courte et en position longue, le poème ait des significations aussi éloignées que possible », car plus l'écart est grand entre les deux textes, plus la potentialité du poème a été exploitée. Contrairement aux autres récritures observées, ici le lexique de l'auteur est maintenu, et sa syntaxe, particulière déjà dans la première version, est poussée à l'extrême. De la permutation naissent certaines images fortes (« la voyelle creuse » du jour évoquant avec bonheur la forme graphique de certaines voyelles comme le « o » ou le « u »), et inversement certaines associations mallarméennes sont ramenées à des visions plus concrètes (la forêt est « humide » plutôt que « soucieuse »), ce qui rééquilibre le sens et évite une involontaire dimension surréaliste. En fait, cette transformation du sonnet n'est pas possible sur un corpus très large : il faut que le texte-source contienne suffisamment de chevilles pour qu'il soit « allongé » à quinze vers. En d'autres termes, il faut qu'il ait suffisamment de « potentiel métrique ». L'autre possibilité est de composer soi-même son sonnet à longueur variable, comme l'a fait Harry Mathews dans *Oulipo Compendium*, avec « Thanksgiving day²⁵ ». C'est aussi ce que font les stagiaires de l'Oulipo lors des ateliers d'écriture, où seuls les plus habiles parviennent à composer ce

²⁴ Cf. annexe 2.

²⁵ Harry Mathews et Alastair Brotchie, *Oulipo Compendium*, Londres, Atlas Press, 1998, p. 74.

type de poème²⁶. L'intérêt mathématiques (combinatoire) des deux branches ont de plus en plus des structures mathématiques de près aux questions de linguistique. Mais hors perspective. S'agit-il d'un échec pour cette proposition, a le métricien Roger de façon aussi précise ce questionnement a pu être comme celles de Jouet et

De nombreux autres ont simplement les travaux de l'Oulipo des « sonnets hétérosexuelles avec un type mallarméen ». La justification grâce à Michelle Grangaud « chaque vers étant de M... en prose²⁷ », et grâce à Ian... reprend des structures de combinatoire, le palindrome, le jeu de synthèse des manipulations du sonnet. Surtout, il invente qui permet d'emboîter deux pieds », il ajoute des quatre pieds, puis dix vers « un sonnet anglais de qu... étape, le poème s'enrichit... invente aussi le sonnet « à... tement des parenthèses à sonnet monquine, forme... « quenine », ou « sextine g... pas la structure générale d... une mémoire à laquelle les

Le fonctionnement de cette potentialité, est donc un groupe. Par le biais de cette émulation concrète, dénuée de l'histoire des groupes littéraires

²⁶ Archives de l'Oulipo, dossiers

²⁷ Michelle Grangaud, *La couronne*

la prosodie, les chevilles (en « lueurs »), que Berge parvient à résoudre. Les mots « déliés » sont l'objet d'une synérèse dans le poème à quinze vers. Comme celle de placer un mot au dernier soit compté (devant ouant sur l'élision. Le vers 12 est le jour qui brillait de sa voyelle, humid(e)), tandis qu'après la « voyelle » est compté (« Et il est placé devant un mot à des fins effectuées dans l'exemple de deux ou trois suivant les besoins du sens²⁴. À ces permutations, mais elles cherchent de la cohérence.

et des jeux de métrique est dans métrique, sémantique, et Claude Berge : « L'idéal serait que le poème ait des significations, l'écart est grand entre les deux exploitées. Contrairement aux de l'auteur est maintenu, et sa version, est poussée à l'extrême. Les fortes (« la voyelle creuse ») graphique de certaines voyelles certaines associations mallarmées (la forêt est « humide ») le sens et évite une involontaire transformation du sonnet n'est que le texte-source contienne « allongé » à quinze vers. En tant de « potentiel métrique ». Le même sonnet à longueur dans *Oulipo Compendium*, avec les stagiaires de l'Oulipo lors les parviennent à composer ce

type de poème²⁶. L'intérêt de cette contrainte est qu'elle associe des savoirs mathématiques (combinatoire) et littéraires (prosodie) dans ce que ces deux branches ont de plus proche, et en cela perdure la tradition d'utiliser des structures mathématiques en littérature. Elle implique de s'intéresser de près aux questions de versification, ce qui peut avoir une vertu pédagogique. Mais hors perspective « familiale », la contrainte n'a pas été reprise. S'agit-il d'un échec pour autant ? Pas tout à fait, car Claude Berge, grâce à cette proposition, a le mérite d'avoir été le premier des membres à s'interroger de façon aussi précise sur les possibilités variables de l'alexandrin, et ce questionnement a pu être à l'origine d'autres « tentatives à la limite » comme celles de Jouet et Roubaud, ou celles de Ian Monk plus tard.

De nombreux autres essais ont été réalisés par la suite. Citons simplement les travaux d'Harry Mathews, qui a laissé dans les archives de l'Oulipo des « sonnets à l'œil », des « sonnets monosyllabiques à rimes hétérosexuelles avec un e muet à l'hémistiche », ou encore des sonnets « de type mallarméen ». La jeune génération de l'Oulipo n'est pas en reste, grâce à Michelle Grangaud, qui « trouve » des sonnets mallarméens — « chaque vers étant de Mallarmé lui-même, tous trouvés dans ses œuvres en prose²⁷ », et grâce à Ian Monk. Dans *Les états du sonnet*, B. O. n° 116, il reprend des structures déjà esquissées à l'Oulipo, l'anagramme, la combinatoire, le palindrome, le sonnet à rimes pour l'œil et réalise une sorte de synthèse des manipulations oulipiennes effectuées ou possibles sur le sonnet. Surtout, il invente de nouvelles formes, comme le sonnet-gigogne, qui permet d'emboîter des vers. En partant d'un texte de « six vers de deux pieds », il ajoute des mots et des syllabes pour obtenir huit vers de quatre pieds, puis dix vers de six pieds, et ainsi de suite jusqu'à obtenir « un sonnet anglais de quatorze vers de dix pieds avec rime ». A chaque étape, le poème s'enrichit et approche des quatorze vers du sonnet. Il invente aussi le sonnet « à parenthèses », crée selon la méthode d'emboîtement des parenthèses à la façon de Raymond Roussel, ou encore le sonnet monquine, forme complexe s'appuyant sur la combinatoire de la « quenine », ou « sextine généralisée ». Ces formes nouvelles ne détruisent pas la structure générale du sonnet : elles construisent *par-dessus*, assumant une mémoire à laquelle les Oulipiens ne cherchent plus à échapper.

Le fonctionnement du sonnet à l'Oulipo, par son très haut degré de potentialité, est donc représentatif du fonctionnement général du groupe. Par le biais de cette forme, entre autres, ses membres créent une émulation concrète, dénuée de toute trace d'autoritarisme, cas rare dans l'histoire des groupes littéraires. En outre, le sonnet permet à la fois de

²⁶ Archives de l'Oulipo, dossiers « Stages ».

²⁷ Michelle Grangaud, *La couronne de Stéphane*, Oulipo, B. O. n° 106, 1999, p. 19.

redécouvrir à l'infini de nouvelles possibilités dans des textes existants et d'être manipulé constamment dans sa forme même. La solidité de cette « forme de vie » est telle qu'elle peut être modifiée sans crainte : le lecteur percevra toujours, ne serait-ce que par le maintien des quatorze vers — la mémoire du sonnet. Quant aux nouvelles structures créées, elles sont souvent réussies, au sens où le sens ne succombe pas à l'exploit formel. Les textes présentent un intérêt poétique et linguistique, car ils mettent en valeur certaines structures syntaxiques ou lexicales dont le lecteur n'a pas toujours conscience. En revanche, du point de vue de la transmissibilité de ces formes, le bilan est plus négatif : peu sont reprises en dehors de l'Oulipo, quand elles sont reprises au sein même de l'Oulipo. C'est le cas de nombreuses autres contraintes, et plutôt que d'en conclure à un échec littéraire du groupe, il nous semble plus judicieux de considérer que si l'un des objectifs de départ — donner aux écrivains de nouveaux outils de travail, est passé au second plan, il n'en reste pas moins que la démarche oulipienne de s'approprier ainsi textes et formes classiques a fait des émules dans la littérature contemporaine. Le sonnet est bel et bien une forme maîtresse indétrônable, qui a de beaux jours devant elle, comme en témoignent les nombreux sonnets « traditionnels » écrits par des oulipiens. C'est donc avec Ian Monk qu'il nous faut conclure : « malgré ces recherches, il me semble que sa potentialité reste entière²⁸... ».

UNIVERSITÉ PARIS 8

Sources su

Citation

- « Fleuves impassibles »
- « À l'ombre des forêts »
- « comme des chairs d'enfants »
- « Bientôt nous plongerons
dans les froides ténèbres »
- « et de Pasiphaé »
- « et les cris de la fée »
- « aussi bien que l'Euripe »
- « gémir pleurer prier »
- « le sévère portique »
- « aux feuillets souvent lus »
- « d'une profonde nuit »
- « plus belles que vos jours »
- « les grands pays muets »

²⁸ Ian Monk, *op. cit.* p. 5.

Annexe 1

Sources supposées de Marcel Bénabou :

Citation	Auteur	Œuvre
« Fleuves impassibles »	Arthur Rimbaud	1 ^{er} vers du <i>Bateau Ivre</i> <i>Cent Mille Millions de poèmes</i> (présent aussi chez Victor de Laprade et Leconte de Lisle)
« À l'ombre des forêts »	Raymond Queneau	9 ^e vers de <i>Recueillement</i>
« comme des chairs d'enfants »	Charles Baudelaire	« Chant d'automne »
« Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres »	Charles Baudelaire	<i>Phèdre</i> , « fille de Minos et de Pasiphaé » (souvent)
« et de Pasiphaé »	Jean Racine	Dernier vers de <i>El Desdichado</i>
« et les cris de la fée »	Gérard de Nerval	<i>Le Voyageur</i> , deuxième vers
« aussi bien que l'Euripe »	Guillaume Apollinaire	« La Mort du loup »
« gémir pleurer prier »	Alfred de Vigny	4 ^e vers avant la fin Dernier vers de <i>Delfica</i> ainsi que de <i>Erythrea</i>
« le sévère portique »	Gérard de Nerval	<i>L'Aiglon</i>
« aux feuillets souvent lus »	Edmond de Rostand	Le songe d' <i>Athalie</i> « c'était pendant l'horreur... » (II, 5)
« d'une profonde nuit »	Jean Racine	Lettre à Monsieur Vitart, le 17 janvier 1662 (ou autre)
« plus belles que vos jours »	Jean Racine	« La Maison du Berger »
« les grands pays muets »	Alfred de Vigny	in <i>Les Destinées</i>

Annexe 2 :

**Système de permutations d'un sonnet de Mallarmé
par Roubaud selon la contrainte loyenne**

(les ensembles permutés sont signalés par une
même convention typographique).

1. L'arbre *nous couvrira d'or et d'un nuage noir*
2. Nous nous endormirons *sourds aux feuilles précieuses*
3. Agités par le bruit de la forêt *soucieuse*
4. La lumière entrera dans l'ombre sans nous voir
5. Malgré ses vêtements d'aube arrachés d'espoir
6. Par disparition nus de la nuit longtemps creuse
7. L'air **sans lueurs oppressé là-haut de pluie furieuse**
8. Nous boirons l'herbe **épaisse et sombre dans le soir**
anniversaire
9. Derrière son écran de cendre
élémentaire
10. Le soleil muet viendra *vers l'angle de la pierre*
11. Où nous coucherons seuls cœurs *déliés du printemps*
12. Et le jour qui brillait de sa voyelle **humide**
13. Disparaissant **les yeux de l'eau paraîtront vides**
14. Rien n'aura plus de sens que mort **le seul instant**

1. L'arbre muet viendra *vers l'angle de la pierre*
2. Nous nous endormirons *déliés du printemps*
3. Agités par le bruit de la forêt **humide**
4. La lumière **les yeux de l'eau paraîtront vides**
5. Malgré ses vêtements d'aube **le seul instant**
6. Par disparition nus de la nuit longtemps
7. L'air *nous couvrira d'or et d'un nuage noir*
8. Nous boirons l'herbe *sourds aux feuilles précieuses*
9. Derrière son écran de cendre *soucieuse*
10. Le soleil entrera dans l'ombre sans nous voir
11. Où nous coucherons seuls cœurs arrachés d'espoir
12. Et le jour qui brillait de sa voyelle creuse
13. **Sans lueurs oppressé là-haut de pluie furieuse**
14. Disparaissant **épaisse et sombre dans le soir**
anniversaire
15. Rien n'aura plus de sens que mort
élémentaire

NB : Les synérèses sur « déliés », « apparition » et « lueurs » deviennent des diérèses (gain de 3 syllabes), les « e » muets sont prononcés dans les mots « lumière, aube, creuse, épaisse, cendre, voyelle, humide, vides » (gain de 8 syllabes).

Baudelaire
In *Fleurs*

Les amoureux fervent
Aiment également, d
Les chats puissants e
Qui comme eux son
Amis de la science et
Ils cherchent le silen
L'Érèbe les eût pris p
S'ils pouvaient au se
Ils prennent en song
Des grands sphinx al
Qui semblent s'endo
Leurs reins féconds s
Et des parcelles d'or,
Étoilent vaguement l

Georges P
In *La Disp*

Amants brûlants d'an
Nous aimons tout au
Nos chats puissants
Qui, sans nous, ont t
Ami du Gai Savoir, a
Un chat va sans un br
Oh Styx, tu l'aurais p
Si tu avais, Pluton, au
Il a, tout vacillant, la
Mais **grand sphinx** se
Qui paraît s'assoupir
Son dos frôlant produ
Ainsi qu'un diamant p
Dans son voir nictitar

* Soulignés : les « e » muets

** En gras : les termes de Baudelaire

Baudelaire, Les Chats.*
In *Fleurs du mal*, chap. LXVI

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Georges Perec « Nos chats »
In *La Disparition*.

Amants brûlants d'amour, **Savants**** aux poulx glaciaux
Nous aimons tout autant dans nos **saisons** du jour
Nos **chats puissants** mais **doux**, honorant nos tripots
Qui, sans nous, ont trop froid, nonobstant nos amours.
Ami du Gai Savoir, ami du doux plaisir
Un chat va sans un bruit dans un coin tout obscur
Oh Styx, tu l'aurais pris pour ton poulain futur
Si tu avais, Pluton, aux Sclavons pu l'offrir !
Il a, tout vacillant, la station d'un hautain
Mais **grand sphinx** somnolant **au fond** du Sahara
Qui paraît s'assoupir **dans un** oubli **sans fin** :
Son dos frôlant produit un influx angora
Ainsi qu'un diamant pur, **l'or** surgit, scintillant
Dans son voir nictitant divin, puis triomphant

* Soulignés : les « e » muets

** En gras : les termes de Baudelaire maintenus.

Marcel Bénabou. « Les Chats ».
In *Alexandre au Greffoir*, Bibliothèque Oulipienne n° 29.

Les amoureux fervents des fleuves impassibles
Aiment également, à l'ombre des forêts,
Les chats puissants et doux comme des chairs d'enfants
Qui comme eux sont frileux dans les froides ténèbres.
Amis de la science et de Pasiphaé,
Ils cherchent le silence et les cris de la fée ;
L'Erèbe les eût pris aussi bien que l'Euripe,
S'ils pouvaient au servage gémir pleurer prier.
Ils prennent en songeant le sévère portique
Des grands sphinx allongés au théâtre français,
Qui semblent s'endormir aux feuillets souvent lus ;
Leurs reins féconds sont pleins d'une profonde nuit,
Et des parcelles d'or, plus belles que vos jours,
Étoilent vaguement les grands pays muets.

Jacques Roubaud : « Traduction des « Chats » de Baudelaire
en 0 e muets comptés » in [a], Bibliothèque Oulipienne n° 64

Les amoureux fervents et les savants austères
Ont affection égale, au tard de **leur saison**,
Pour les **chats forts et doux**, **orgueil de la maison**,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
Amis de la science et de la volupté,
Chercheurs du lourd **silence** en **l'horreur des ténèbres**,
Par **l'Erèbe** ils seraient **pris pour coursiers funèbres**,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
Ils ont pris **en songeant** la très noble attitude,
D'un **grand sphinx allongé** sur **fond de solitude**,
Qui paraît s'enfoncer dans un sommeil **sans fin** ;
Leur rein fécond détient **l'étincelle** alchimique,
Et de **l'or** en copeaux tout comme un sablon **fin**,
C'est **l'étoile indécise** en leur iris magique

Les Sonnets irrati- quand la forme f

En guise de préliminaires je m
si le titre de ma causerie fait référ
Bloomfield, il faut y voir un cl
quelconque animosité. En guise n
de vous dire quelques mots sur les
avec la poésie et sur lesquels il s'es
dans « Nécessité de la poésie », ré
lesquelles il évoquait l'ombre tutél
compte certains propos en disant
chante » il déclarait que c'est à « l
devait ses « premières émotions r
« et » qui montre que l'une et l'au
ainsi la poésie de la chanson. Il r
Jouet du 28 janvier 1998, y préci
écrire que des sortes de couplet
comme de la vraie "poésie"² ».

Au moment où il publie ses
a déjà à son actif un recueil de
qui a retenu l'attention de Paulh
du public et trois romans, tous p
l'ignore, un des membres fondat
dont il est comme le dit Roubaud

¹ « Nécessité de la poésie », texte conservé

² Lettre conservée dans le fonds Jacques

³ Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien », Puf, Perspectives critiques, 1991, p. 80.