

Essai de poétique comparée : Georges Perec et Jacques Roubaud

Julie Magot

Les poétiques de Jacques Roubaud et de Georges Perec présentent des similitudes significatives. L'Oulipo, le jeu avec les nombres, les lettres, la place du poème sur la page ou encore la musique sont autant de paramètres à prendre en considération lorsque l'on étudie la poétique de ces deux Oulipiens. L'œuvre de Georges Perec est d'une grande cohésion malgré la diversité des textes qui la composent. Sa poésie s'appuie particulièrement sur deux pratiques oulipiennes agissant au niveau de la composition des lettres en mots, le palindrome et l'hétérogramme, deux contraintes d'écritures qui jouent sur l'ordre des lettres d'un énoncé sujet à transformation et définissent une forme d'écriture anagrammatique. Un même questionnement traverse ses textes, il s'agit de celui du sens, de la connaissance, de la mémoire, en un mot une réflexion sur le langage. Cette réflexion se retrouve dans l'œuvre de Jacques Roubaud, qui mêle un respect de la tradition à une volonté d'explorer et de repousser toujours plus loin les limites établies par le genre. L'Oulipo (que Georges Perec rejoint en 1967, un an après Jacques Roubaud) repose sur cette idée de jeu, d'expérimentation avec le sens et les mots. Nous nous intéresserons plus particulièrement à leurs œuvres poétiques respectives que nous présenterons dans un premier temps. Notre attention se portera ensuite sur le rôle du langage, de la mémoire, de l'Oulipo et de la contrainte, de la combinatoire, et de la musique dans leur écriture.

I. Deux poètes, deux œuvres poétiques

a. Les ouvrages

Il convient en premier lieu de dresser un panorama de l'œuvre poétique de Georges Perec et de Jacques Roubaud. Le premier présente un certain nombre de textes comme étant des poèmes. Il s'agit d'*Ulcérations* (1974), d'*Alphabets* (1976), du recueil intitulé *La Clôture et autres poèmes* (1980), qui reprend des textes antérieurs dont une nouvelle disposition d'*Ulcérations*, ainsi que de *Beaux présents, Belles absentes* (1994).

Ulcérations paraît en 1974 dans une édition hors commerce limitée à 150 exemplaires de la Bibliothèque oulipienne, qu'il inaugure. Le texte se compose de 399 anagrammes du mot « ulcérations », que Georges Perec présente dans l'*Atlas de littérature potentielle* comme un hétérogramme composé des onze lettres les plus fréquentes de la langue française : E, S, A, R, T, I, N, U, L, O, C. Une double disposition typographique met en évidence la contrainte et son résultat.

Alphabets reprend la même contrainte hétérogrammatique qu'il réduit à dix lettres (E, S, A, R, T, I, N, U, L, O) ; la onzième lettre étant l'une des seize lettres restantes (B, C, D, F, G, H, J, K, M, P, Q, V, W, X, Y, Z). L'ensemble se compose de onze vers dont chaque vers a onze lettres. Le poème est en quelque sorte au carré. Ainsi l'ouvrage comporte onze poèmes en B, onze poèmes en C et ainsi de suite, soit au total onze alphabets complets, c'est-à-dire cent soixante seize poèmes. Le principe de la double disposition est repris mais s'y ajoute parfois une troisième présentation affichant l'exploit d'une contrainte supplémentaire comme le L en diagonale, le V à l'initiale, etc. Un seul poème par page souligne l'aspect pictural du recueil que viennent renforcer les nombreuses illustrations de Dado.

Le recueil *La Clôture et autres poèmes* doit son titre à un ensemble de dix-sept poèmes hétérogrammatiques qui inaugurent le volume. Comme les deux séries qui suivent, « Trompe l'œil » et « Métaux », « La Clôture » fait partie de ces textes d'abord parus en édition hors

commerce accompagnés d'œuvres plastiques ou les accompagnant : photographies ou graphi-sculptures.

Beaux présents, Belles absentes présente à la fois un hommage personnel, un écrit de circonstance et une contrainte littérale. En effet, *Beaux présents* n'utilise dans chacun de ses poèmes que les lettres contenues dans le nom du dédicataire ou dans la devise donnée. Georges Perec se livre également à de nouvelles expérimentations de « progression alphabétique » dans deux poèmes. Il s'agit d'*Alphabet pour Stämpfli* et de *Prise d'écriture*. Un poème ou plus précisément un chant nuptial d'*Epithalames* retient particulièrement notre attention car il est écrit par Georges Perec en l'honneur du mariage de son ami Jacques Roubaud avec Alix-Cléo Blanchette. Le lien poétique qui les unit sur la page se matérialise en une amitié qui facilite la communication entre leurs œuvres poétiques.

Nous ne nous intéresserons qu'à deux œuvres poétiques de Jacques Roubaud pour plus de clarté. Il s'agit de *Signe d'appartenance* et de *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*. En 1967, paraît le livre dont le titre est le signe d'appartenance (qui exprime la relation d'appartenance et, par extension, est le symbole de l'appartenance de l'être au monde). Il est exclusivement composé de sonnets. Pour sa composition, Jacques Roubaud s'inspire de la théorie mathématique bourbakiste et du jeu de go ; il construit même son livre sur le modèle d'une partie (qu'il considère comme une partie générique entre un joueur expérimenté, dont le niveau surpasse largement celui de son adversaire, et un joueur de plus faible envergure) ; le poète choisit d'adopter le point de vue du joueur le moins expérimenté. Il fait le choix d'écrire en s'appuyant sur un jeu, comme l'a fait Lewis Carroll avec les échecs.

Le second ouvrage retenu est comme un hommage à la marche et à Paris, cette ville que le poète a dit ne pas aimer. Il s'est souvenu d'un conseil de John Cage : « si un bruit vous ennue, écoutez-le »¹. Dès lors, Jacques Roubaud a entrepris de connaître cette ville, et ce en composant des poèmes ; il avait également en tête *Courir les rues* (1967) de Raymond Queneau ainsi que des poèmes de

quelques autres piétons de Paris, comme Jacques Réda (plus souvent cycliste d'ailleurs), Baudelaire, Apollinaire, Aragon, Eustache Deschamps, Villon, Nerval, Georges Perec, Jacques Jouet, Michèle Grangaud ; et tant d'autres².

Nous nous intéresserons principalement aux sonnets de *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*. Le titre du recueil est emprunté à Charles Baudelaire qui a écrit « La forme d'une ville change plus vite hélas, que le cœur des mortels » (Jacques Roubaud a remplacé « mortels » par « humains » : il introduit par ce geste une nuance positive, de vie) et est un amoureux de Paris, de son ciel, de son enfer.

Ce sera donc à partir de ces différents ouvrages que nous essaierons de comparer les poétiques respectives de Georges Perec et de Jacques Roubaud.

b. Le langage

Le langage est un élément central de l'écriture poétique. Dans le texte oulipien, le mot n'est plus lié seulement, ou plus forcément, à un référent (concret ou conceptuel), il est une pièce d'un jeu sur le langage. L'espace de l'écriture devient alors l'espace de la dissimulation et du piège du sens. Déconstruisant le signe, la poétique oulipienne pose ainsi le problème du sujet écrivain. L'écriture oulipienne, déléguant le choix créateur à des procédures arbitraires

¹ Henry Deluy, « Entretien avec Jacques Roubaud », *Action poétique*, 4^e trimestre 1999, n° 157, p. 179-181.

² *Ibid.*

et rigoureuses, juggle l'ordre du discours intérieur, et ébranle la constitution du *Je*. Mais là où, pour André Breton, cette dislocation permet de mieux cerner la pensée donc l'individu, il s'agit plutôt avec l'Oulipo d'une disparition, d'une évacuation du sujet. « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots », pour reprendre une phrase de Mallarmé dont cette autre formule semble plagier par anticipation un commentateur de *Vœux* : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève l'isolement de la parole »³. Les textes oulipiens de Georges Perec révèlent la nécessité pour le poète de se protéger d'une histoire personnelle difficile à cerner et à raconter. Grâce à l'expérimentation poétique, il évite le registre de l'effusion où le langage se révèle impuissant et va même plus loin en se détachant du texte littéraire classique, lisible, cohérent, où le sens est maîtrisé. Georges Perec oulipien devient comme le possesseur légitime du langage, objet désormais manipulable, jouet aux possibilités infinies mais contenues. Le domaine de l'écrivain et du poète est ainsi débarrassé de toute angoisse, de tout investissement personnel qui viendraient perturber, « corrompre » le poète et sa poésie.

Jacques Roubaud, quant à lui, définit la poésie comme un jeu de langage (et en cela rejoint la conception de Georges Perec, et plus précisément, la dimension du nombre dans la langue) : elle est le déploiement rythmique de la langue. Cette définition formelle met l'accent sur un point : la forme-poésie se singularise parmi les arts du langage car elle actualise le rythme. Cette caractéristique rythmique écarte la poésie des questions reposant sur le sens qu'elle véhicule ou le caractère philosophique qu'elle peut revêtir. Non qu'elle ne porte aucune signification, il s'agit plutôt de mettre l'accent sur ce qui la caractérise le plus significativement, c'est-à-dire sa dimension rythmique, par essence non paraphrasable et qui donne naissance à l'axiome selon lequel « la poésie dit ce qu'elle dit en le disant »⁴. Cependant, cette définition ne signifie absolument pas que la poésie ne peut être porteuse d'aucune signification ; une idée se retrouve chez Georges Perec et Jacques Roubaud : la poésie est mémoire. D'une part, la poésie est un « effecteur de mémoire par la langue », c'est-à-dire qu'elle agit sur la mémoire d'une personne en suscitant chez elle des images-mémoires ; d'autre part, la poésie est mémoire de la langue, elle parvient à conserver, préserver une parcelle de l'être d'une langue donnée et ce grâce au fait qu'elle est nombre et rythme.

L'œuvre de Georges Perec s'inscrit dans la perspective de « l'aventure de l'impossible langagier » (selon l'expression de Barthes) pour désigner la littérature, c'est-à-dire l'expérience d'une crise du langage de représentation qui métamorphose la vision de la réalité et conduit l'écrivain à questionner, à disséquer le langage pour en souligner la faillite. Il tente de concevoir une écriture qui serait en prise directe sur le monde, qui lui permettrait de se constituer une mémoire et d'affirmer une conscience à soi (une identité). Cet idéal réaliste désigne avant tout le désir de maîtriser son histoire personnelle, la volonté de dominer le sens de son passé. Mais Georges Perec éprouve dans chacun de ses textes l'impossible nomination du réel et le silence du passé. Il aboutit à une pratique d'écriture inquiète, mélancolique (marquée par l'impossibilité de conclure le deuil de ses parents). Il doit reconnaître l'infirmité des mots lorsqu'il s'agit d'essayer de dire une vérité sur soi :

La seule chose dont je sois à peu près sûr, c'est qu'il est impossible de dire la vérité ; elle ne passe pas : j'appelle vérité l'ensemble des choses que je voudrais exprimer, signifier,

³ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, « Crise de vers », p. 248 et 252.

⁴ Jacques Roubaud, *Poésie : (récit)*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2000, quatrième de couverture.

dire : mettons : mieux me comprendre, dénoncer certaines erreurs, faire réfléchir : une littérature on ne peut plus fonctionnelle en somme. C'est ici que mes malheurs commencent⁵.

Ainsi, grâce à la fabrique oulipienne, l'écriture est une façon de n'habiter que le langage, de limiter le pouvoir des mots que le surréalisme prétendait au contraire libérer, de construire une clôture exacerbée du sens en mettant en scène le langage dans ses moindres rouages.

c. L'écriture poétique ou l'écriture de la mémoire

La poésie de Jacques Roubaud se définit comme la redécouverte, l'exploration et l'appropriation de la tradition poétique, et plus particulièrement celle de la Provence du XII^e siècle. Il lie la forme poésie à la langue, à la subjectivité du poète, du lecteur et de l'auditeur et à l'amour car elle relie les êtres entre eux. Ces idées peuvent être comprises comme une résistance à la pauvreté, à la transparence de la communication moderne qui est comme étouffée par la société marchande dans laquelle nous évoluons ; ces idées peuvent sembler naïves mais c'est justement cette naïveté qui, dans le poème, lie le cœur et la mémoire :

Le cœur. Non pas le cœur au milieu des phrases qui circulent sans risque sur les échangeurs et s'y laissent traduire en toutes langues. Non pas simplement le cœur des archives cardiographiques, l'objet des savoirs ou des techniques, des philosophies et des discours bio-éthico-juridiques. Peut-être pas le cœur des Écritures ou de Pascal, ni même, c'est moins sûr, celui que leur préfère Heidegger. Non, une histoire de « cœur » poétiquement enveloppée dans l'idiome « apprendre par cœur », celui de la langue ou d'une autre, l'anglaise (*to learn by heart*), ou d'une autre encore, l'arabe (*hafiza a'n zahri kalb*) – un seul trajet à plusieurs voies⁶.

La mémoire justement occupe une place centrale dans l'œuvre de Jacques Roubaud qui entreprend de redécouvrir et de s'approprier les principes formels et thématiques de la poésie des troubadours. Sa poésie est elle-même une forme vivante de mémoire. Il n'est donc pas étonnant que son œuvre théorique établisse un véritable système de la mémoire dans lequel se place le langage poétique. Dans cette perspective, la poésie est considérée à la fois comme étant mémoire par la langue, mémoire de la langue et mémoire d'elle-même (par ses caractéristiques formelles). Ainsi, un poème passe nécessairement par la mémoire et il est singulier pour chacun car la mémoire est personnelle, elle crée un monde qui repose sur la langue. Cette faculté est l'un des opérateurs de l'appartenance au monde, tout comme l'est la poésie : « La poésie, c'est vrai, donne à ceux qui la fabriquent, qui la composent, le sentiment de posséder leur langue »⁷. L'écriture poétique de Jacques Roubaud repose donc sur la mémoire et plus particulièrement sur la mémoire de la poésie médiévale provençale.

L'écriture perecquienne parvient à maîtriser les émotions et les sentiments grâce à des pratiques textuelles arbitrairement déterminées qui forment autant de configurations étudiées par la combinatoire (sur laquelle nous reviendrons plus loin), dont Georges Perec a fait un grand usage dans ses poèmes hétérogrammatiques. L'œuvre du poète ne cesse d'opposer le plein au vide, le savoir à l'amnésie, à la carence mémorielle. Les textes oulipiens construisent un plein artificiel de signes maîtrisés : le plein des signes, c'est l'absence du sens opposée au vide de la mémoire auquel s'ajoute une forme de désarticulation, de dé-composition du mot,

⁵ Texte inédit du fonds Georges Perec, cité par Jacques Neefs et Hans Hartje, *Georges Perec Images*, Seuil, p. 92.

⁶ J. Derrida, « *Che cos'è la poesia ?* », *Poesie*, n° 50, novembre 1988, p. 109-110.

⁷ Jacques Roubaud, *Poesie, et cetera : ménage*, Stock, coll. « Versus », 1995, p. 145.

du signe linguistique. Le poète est oulipien avant tout, comme une définition de lui-même, la solution pour exprimer l'absence et le problème de la mémoire.

Nous pouvons distinguer deux principaux traits communs aux deux poètes. L'expérimentation poétique et le jeu sur les codes littéraires leur permettent de maîtriser les pouvoirs limités des signes, d'éprouver l'impossible représentation du réel et du passé. La fiction (le texte) ne parvient pas à capter (capturer) le réel, ni à révéler la vérité du sujet. La prolifération du code linguistique, le spectacle des signes, piège, évacue le sujet.

Le second trait est la mémoire : Georges Perec mène dans sa poésie une tentative pour se forger une identité, se réaliser grâce à des ruses autobiographiques délicates. Ces stratégies d'écriture démontrent la fragilité du passé de l'auteur ainsi que les difficultés qu'il éprouve à se pencher sur une histoire longtemps mise entre les parenthèses de l'oubli. Perec essaie de sauvegarder sa mémoire pour assimiler la perte de ses parents, pour mener à bien un indispensable travail de deuil. Dans l'œuvre poétique de Jacques Roubaud, la mémoire apparaît comme le principe qui assure l'unité des différentes facultés en assurant « la représentabilité [...] du visible pour le dicible »⁸. Dans l'œuvre du poète, nous retrouvons donc bien ce rôle central qu'occupe cette faculté de laquelle dépendent toutes les autres, sans oublier son lien indéniable avec le langage poétique. Ainsi, le langage poétique serait le langage même de la mémoire.

Il apparaît que pour Georges Perec et Jacques Roubaud écriture poétique et mémoire sont intrinsèquement liées. Ces deux poètes sont également mathématicien pour l'un (Roubaud), intéressé par les mathématiques pour l'autre (Perec) – et membres de l'Oulipo. Il convient de nous interroger sur les conséquences de ces deux éléments sur leurs poétiques respectives.

II. Quand l'Oulipo s'en mêle

a. La contrainte

1. Définition

Georges Perec et Jacques Roubaud sont des poètes, et plus précisément des poètes oulipiens. Ils écrivent, composent de la poésie en suivant une ou plusieurs contraintes. Elles peuvent être de toutes sortes : écrire un sonnet de sonnets (dans *Signe d'appartenance*) ou expérimenter différentes variations sur la forme du sonnet (dans *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*) pour Jacques Roubaud, qu'elles jouent au niveau du sonnet lui-même ou du vers, de la rime ou encore du mot. Georges Perec, quant à lui, nous propose notamment des anagrammes dissimulées dans *Ulcérations*, *La Clôture* et *Alphabets*. Dans ce recueil, la présentation typographique des textes visualise la contrainte (que nous avons expliquée précédemment) en donnant de chaque poème deux dispositions différentes : l'une est ordonnée en un carré de onze lettres sur onze, l'autre est libre et propose une sorte de traduction en prose du poème. Les contraintes de *Beaux présents*, *Belles absentes* sont différentes : le poète n'utilise que les lettres du dédicataires pour composer ses poèmes, trois peuvent être qualifiés de « progressifs » (*Noce de Kmar Bendana & Noureddine Mechri*, *Prise d'Écriture* et *Alphabet pour Stämpfi*) car l'alphabet y varie de strophe en strophe selon des réglages complexes, avec bien sûr des irrégularités et des variations pour le plus grand plaisir du lecteur.

⁸ Michel Deguy, « Esthétique de Baudelaire », *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 210.

2. Réception de la contrainte

Georges Perec avait conscience que ses textes pouvaient ne pas être pleinement compris par tous au premier abord (le déchiffrement de la contrainte pouvant s'avérer difficile), mais plus encore ne pas être lus comme relevant de la poésie. Pour le poète oulipien, la difficulté porte sur l'ensemble des textes qu'il veut faire passer pour poèmes. Dans sa brève présentation d'*Ulcérations*, dans l'*Atlas de littérature potentielle*, il entoure de guillemets chaque occurrence du mot *vers*. En effet, dans ce texte, seule l'anagramme du mot « ulcération » définit le vers. Le ressassement des lettres les plus fréquentes permet de retrouver les mots et les thèmes les plus fréquents, cela pourrait être la démarche de Georges Perec, son pari, car loin de le ruiner, la contrainte donne une incroyable force, un sens au texte pérecquien.

En 1979, il explique que « dans *Alphabets* les lecteurs n'ont pratiquement jamais lu les poèmes comme des poèmes, comme des comptines, mais comme des exploits, et [que] ça, c'est très gênant ». La question de la réception de la poésie se pose alors. Elle est primordiale pour le poète et écrivain Georges Perec car elle concerne son œuvre tout entière. La poésie et le roman se confondent dans les écrits de l'Oulipien, ainsi *La Disparition*, *Les Revenentes*, *La Vie mode d'emploi* relèvent autant de la poésie que du roman. La distinction des genres n'est pourtant pas abolie mais roman et poème partagent des pratiques d'écriture. Ceci explique les traductions ou notices que le poète propose à son lecteur dans chacun de ses recueils.

Jacques Roubaud, quant à lui, nous donne à lire, que ce soit dans *Signe d'appartenance* ou *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, des poèmes qu'il nous présente comme des sonnets. Or, leur appliquant nombre de variations, c'est uniquement en se référant à cette affirmation et à quelques traits du sonnets conservés intacts (que ce soit la rime ou le découpage des vers, le nombre de vers ou encore les strophes) que le lecteur peut affirmer lire des sonnets. C'est surtout aussi grâce à cette indication que le lecteur peut apprécier toutes les distorsions pratiquées par le poète et s'interroger sur la forme sonnet et plus largement sur la forme poésie.

3. Dissimulation de la contrainte

Le texte à contrainte suppose une activité de décodage systématique de la part du lecteur permettant d'en découvrir le fonctionnement et d'accéder à un nouveau niveau de sens. Le « savoir comment » est ce qui règle la lecture des textes oulipiens. Jacques Roubaud livre un mode d'emploi en tête de *Signe d'appartenance* qui permet au lecteur d'appréhender l'œuvre dans la globalité de ses sens ; dans *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, les sonnets sont livrés sans notice, laissant le lecteur libre de les lire d'une façon que l'on pourrait qualifier de naïve ou, au contraire, de prêter attention aux irrégularités expérimentées par le poète. Georges Perec, quant à lui, adjoint également, nous l'avons vu, des « solutions » à certains de ses textes (par exemple pour les homophonismes envoyés sous forme de vœux⁹), tantôt des matrices typographiques (par exemple pour les poèmes hétérogrammatiques d'*Ulcérations* ou d'*Alphabets*), tantôt des indications plus ou moins développées et dispersées (par exemple pour *la Vie mode d'emploi*). Il s'en explique avec Bernard Noël, à propos d'*Alphabets* :

⁹ Georges Perec, *Vœux*, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

Dans la mesure où c'est une poésie fabriquée – ce n'est pas du tout péjoratif – il est juste de donner le mode d'emploi. Je ne voudrais pas récupérer quelque chose en disant au monde : « C'est une poésie comme une autre. » Je tiens à montrer comment c'est fait.

La lecture naïve réduite à elle-même peut sembler superficielle, lacunaire, mais il en est de même d'une lecture que l'on pourrait qualifier de « savante » et se contenterait de rechercher les règles et les contraintes d'un texte. Georges Perec a même regretté sa présentation explicative d'*Alphabets* :

L'ennui quand on voit la contrainte c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. J'ai fait un recueil de poèmes appelé *Alphabets* : ce sont des onzains élaborés selon une contrainte extrêmement dure que j'ai fait apparaître typographiquement dans le livre. [...] Je pense que certains de ces textes méritaient peut-être une telle présentation typographique. Mais on risque, en ce cas, de n'en dire que l'exploit, le record. Je me rends compte que lorsque je publie, comme je l'ai fait tout récemment dans *La Clôture*, des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement le lecteur peut les recevoir comme un poème. C'est du moins ce que je voudrais¹⁰.

Ainsi, lors de la réédition des hétérogrammes d'*Ulcérations* en recueil (dans *La Clôture et autres poèmes*), Perec ne reprend pas la disposition du fascicule de la Bibliothèque oulipienne, où les 400 séries anagrammatiques de onze lettres précédaient la mise en texte¹¹. Il va même plus loin et supprime toutes les licences orthographiques qui signalaient les hétérogrammes : *tiran* devient *tyran*, *Austerlits* *Austerlitz*, *clounerie* *clownerie*. Tous les métaplasmes imposés par la contrainte disparaissent au profit d'une orthographe normalisée garantissant une lecture sans heurt, du moins sur le plan de la graphie. En ce qui concerne *Alphabets*, la quatrième de couverture explique pédagogiquement le principe de composition des onzains hétérogrammatiques et les matrices typographiques qui accompagnent chaque texte éclairent parfaitement les éventuelles contraintes supplémentaires comme les accrostiches verticaux ou diagonaux par exemple.

Georges Perec a donc regretté ses explications révélant une grande partie des contraintes de ses textes – sans que tout ait jamais été dit cependant, ainsi de l'ordre des poèmes de chaque section (une section désignant l'ensemble des onze poèmes construits en rajoutant la même lettre à la série de base E S A R T I N U L O), ou encore de la permutation en quinine des lettres à la rime des onze poèmes en C. À la veille de sa mort, la question le préoccupe encore ; il exprime son regret d'avoir donné des explications, en particulier pour *Alphabets*, mais juge à propos d'en proposer une pour son poème en triangle « À la grave saison ».

On trouve également reproduits dans *La Clôture* trois palindromes dont « Dos, caddy d'aisselles », deux « morales élémentaires » et deux « belles absentes ». Ces textes, tous publiés auparavant, reçoivent alors pour la première fois l'appellation de poèmes.

La révélation de la contrainte, appliquée puis regrettée, est donc sujette à interrogation pour Georges Perec ; Jacques Roubaud, dans les deux recueils qui nous intéressent, révèle la contrainte dans un cas et laisse le lecteur libre de choisir entre lectures naïve et savante dans l'autre. N'oublions pas qu'il est l'auteur de romans à clés qu'il convient au lecteur seul de chercher et de trouver.

Mais la contrainte n'est pas la seule composante des textes poétiques des deux Oulipiens, les mathématiques y occupent également une place importante.

b. La combinatoire

¹⁰ *Texte en main*, n°1, p. 54.

¹¹ Voir *La Bibliothèque oulipienne*, t. I., Ramsay, 1987. Même chose pour *La Clôture* qui perd, dans la réédition en recueil, les matrices typographiques de l'édition originale.

Les pratiques combinatoires tiennent une place importante dans l'écriture des deux Oulipiens. La combinatoire étudie les configurations, c'est-à-dire qu'elle s'attache à démontrer l'existence de configurations d'un type voulu, à les dénombrer ou les recenser. Elle recherche leurs propriétés intrinsèques, étudie leurs transformations d'une configuration à une autre aussi bien que les « sous-configurations » qui peuvent être extraites d'une configuration donnée. Ainsi, le poète recherche bien une configuration chaque fois qu'il s'apprête à disposer des objets (mots, phrases, sujets de discours, etc.) de façon à respecter certaines contraintes préalablement déterminées et fixées.

Georges Perec choisit de permuter les lettres de façon hétérogrammatique. Le principe des permutations hétérogrammatiques de ce poète part généralement des onze lettres les plus usitées dans la langue française (E, S, A, R, T, I, N, U, L, O, C) ; cet ensemble a donné son titre au premier de ses textes appliquant cette contrainte, *Ulcérations*, qui commence ainsi :

ULCERATIONS
COEURALINST
INCTSAOULRE
CLUSATRONEI
NUTILECORSA
IRECOULANTS
ECOURANTLIS
OLETUCRAINS
LACOURSEINT

Après segmentation, on peut lire :

Ulcérations :
Cœur à l'instinct saoul,
reclus à trône inutile,
corsaire coulant secourant
l'isolé,
tu crains la course int[ruse ?...]

La Clôture a recours à des variantes de la contrainte de départ, comme la lettre blanche qui adoucit légèrement la difficulté. Des restrictions portant sur la distribution ou la valeur peuvent apparaître, comme dans *Alphabets* par exemple, qui ajoute à cela une recherche métrique s'appuyant sur la quenine. Nous pouvons donc constater la richesse et la nouveauté qu'ajoutent les permutations à l'écriture anagrammatique.

Signalons que Jacques Roubaud a, quant à lui, notamment eu recours à l'utilisation des théorèmes de la théorie abstraite des groupes (que nous n'étudierons pas ici) dans *La Princesse Hippy* par exemple, où il raconte la perplexité de l'héroïne assistant à des réunions au cours desquelles deux de ses quatre oncles complotent contre un troisième. Bien avant cette théorie des groupes, un sous-groupe du groupe de permutations sur six éléments avait été mis au jour par Arnaut Daniel, un troubadour provençal qui a grandement inspiré Jacques Roubaud.

Cette forme poétique se nomme la sextine. Elle a inspiré de nombreux poètes comme Dante ou encore Pétrarque. Ce type de poème se compose de six strophes de six vers chacune. Les six mots (appelés mots-rimes) qui terminent respectivement chacun des six vers de la première strophe se retrouvent également à la fin des vers des cinq suivantes, mais dans un ordre à chaque fois différent et bien déterminé, selon le principe « de l'escargot » :

1 2 3 4 5 6

(de 6 à 1, de 1 à 5, de 5 à 2, de 2 à 4 et enfin de 4 à 3)

6 1 5 2 4 3

(de 3 à 6, de 6 à 4, de 4 à 1, de 1 à 2 et de 2 à 5)

Il est à noter que les mots-rimes « assonacent » entre eux deux à deux. Mathématiquement parlant, le sous-groupe ainsi créé contient six permutations distinctes, car en permutant le sixième mot-rime selon le mouvement précédemment décrit, on retombe sur l'ordre initial (123456) des mots-rimes, ce qui peut s'énoncer de la façon suivante : soit au départ une séquence de symboles numérotés 1, 2..., n. Ainsi, la place occupée dans la séquence par un entier (impair) $2p+1$ sera celle, après permutation, de l'entier $n-p$ et la place occupée par un entier (pair) $2p$ sera celle, après permutation, de l'entier p . Si une telle permutation engendre un sous-groupe transitif contenant exactement n éléments (ce qui revient à ce que la $n^{\text{ème}}$ opération débouche sur l'ordre de départ), on dira que la « quenine » est possible. Raymond Queneau proposera de généraliser, d'abord sous le nom de n -ine, l'utilisation de cette forme à toutes les séquences d'entiers qui, soumis à cette permutation, vérifieraient la propriété selon laquelle l'ordre de la séquence numéro $n+1$ est le même que celui de la séquence de départ. À ce titre, la sextine n'est plus qu'un cas particulier de quenine (d'ordre 6), et on a démontré l'existence d'une quenine pour les entiers 1, 2, 3 (il s'agit là de cas triviaux, ainsi que le souligne Jacques Roubaud), 5, 6, 9, 11, 14, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 35, 39, 41, 50, 53, 65, 69, 74, 81, 83, 86, 89, 90 etc. Aussi a-t-on, entre autres, pu écrire depuis des quenines d'ordre 3, d'ordre 9, d'ordre 11, d'ordre 14 et d'ordre 18¹².

Georges Perec, quant à lui, propose une application de ce type de recherches dans *Alphabets*. Il s'agit d'une quenine d'ordre onze (une onzine) qui, à partir de la séquence LUSINEATROC (« L'usine à troc ») régit l'ordre des permutations hétérogrammatiques pour les onze onzains qui composent la section « en C ». La mise en ordre des séquences des poèmes de son œuvre poétique utilise amplement les nombres 11, 43, 24, 37, pour ne citer que les plus importants. Il est évident que ces nombres se rattachent à des éléments précis de la vie de Georges Perec : sa mère est officiellement décédée le **11 février 1943**, la maison de ses parents était située au **24** de la rue Vilin, Perec est né le **7.03.1936** (*Alphabets* est formé de **11** x 176 = **1936** vers).

Il s'agit donc pour les deux poètes oulipiens de déterminer les démarches susceptibles de créer les meilleures conditions de la création de textes. Ce mode combinatoire d'envisager l'écriture occupe une place fondamentale dans leurs œuvres poétiques respectives.

c. La musique

La musique occupe une place centrale dans l'écriture des deux poètes qui nous intéressent.

S'agissant des rapports qu'entretient Georges Perec avec la musique, on peut proposer la typologie suivante : ces rapports peuvent être anecdotiques (les collaborations du poète avec un compositeur, ou l'utilisation par un compositeur d'un texte du poète), thématiques (la musique en tant que matière première romanesque) et, enfin, structurels (la similitude de procédés, voire les concordances esthétiques précises entre l'œuvre de Perec et la musique sérielle). Notons que Georges Perec est lui-même auteur d'une « partition graphique » publiée

¹² Pour les neuvines, onzines, quatorzines et dix-huitines, voir Jacques Roubaud, Pierre Lartigue, Lionel Ray et Paul-Louis Rossi (*ibid*, pp. 50 et 244-248). Pour une tercine (triviale, donc) voir Éric Beaumatin (*Plein Chant*, n°29-30, 1985, p. 154).

dans le premier volume des *Cahiers Georges Perec*. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux rapports structurels, qui nous semblent plus pertinents dans ce travail.

La notion de sérialisme est fondamentale dans l'œuvre de Georges Perec : la définition de l'hétérogramme fait allusion à la musique sérielle et le poète précise lui-même sur la quatrième de couverture d'*Alphabets* que l'écriture hétérogrammatique repose sur « un principe analogue à celui de la musique sérielle ».

Rappelons les bases de la technique sérielle définie par Schoenberg. Le compositeur utilise pour chaque œuvre une série formée des douze sons de la gamme chromatique occidentale, disposés dans un ordre libre, pourvu que chaque son apparaisse une et une seule fois. L'art du musicien consiste à dérouler inlassablement cette série et à en tirer mélodie et harmonie. Les conséquences de ce choix sont donc que chaque note ne doit pas réapparaître avant que toutes les autres n'aient réapparu, et, plus généralement, que toutes les notes de la gamme chromatique apparaissent un même nombre de fois dans l'œuvre (c'est en fait cette égalité parfaite qui est visée : le reste n'est qu'un moyen d'y parvenir). La technique sérielle est la systématisation du jeu en musique. Ainsi, s'appuyant sur le modèle sériel pour construire les hétérogrammes d'*Alphabets* et de *La Clôture*, Georges Perec propose une conception musicale de la littérature. Le poète explique lui-même ce que les poèmes d'*Alphabets* doivent à la technique sérielle en ces termes : « chaque vers utilise une même série de lettres différentes, quelque chose comme une gamme, dont les permutations produiront le poème selon un principe analogue à celui de la musique sérielle : on ne peut répéter une lettre avant d'avoir épuisé la série ». Ainsi, chacun des cent soixante-seize textes du recueil *Alphabets* est un onzain, un poème de onze vers, dont chaque vers a onze lettres ; chaque vers utilise une même série de lettres différentes, quelque chose comme une gamme, dont les permutations produiront le poème selon un principe analogue à celui de la musique sérielle : on ne peut répéter une lettre avant d'avoir épuisé la série. Nous n'irons pas plus avant dans l'étude la musique sérielle appliquée aux pièces de ce recueil. Les conséquences de l'utilisation de la technique sérielle sur la composition des poèmes sont facilement observables : le discours est plus fragmenté et son articulation moins fluide, ce qui rend le sens quelque peu opaque ; toute tentation tonale ou mélodique est ainsi écartée. Donnée structurelle de l'écriture pérecquienne, le sérialisme occupe une place importante dans son œuvre poétique.

La musique et la poésie sont liées par leur histoire jusqu'au XVI^e siècle. Jacques Roubaud, ce « troubadour du XX^e siècle », s'est beaucoup intéressé à cette période, et ce, avec Pierre Lusson qui est également musicologue. Leurs recherches métriques ont donné naissance à la *Théorie du rythme*. Les deux hommes sont partis d'un constat : un morphème, et même une syllabe, portent du sens alors qu'une note de musique n'a aucune signification. Jacques Roubaud et Pierre Lusson ont alors observé une non-concordance entre texte et musique lorsqu'on les considère attentivement. Et c'est justement ce qu'ils ont produit avec leur théorie : une mise en parallèle minutieuse entre musique et paroles, quand on articule de la musique sur des paroles ou des paroles sur de la musique.

Jacques Roubaud s'est particulièrement intéressé aux conséquences pour la théorie du vers. En concevant cette théorie rythmique, les deux mathématiciens ont en tête l'idée de réintroduire les notions musicales d'accents ou de mesures dans l'analyse de textes, notamment de poésie, par l'invention d'un système de notation. Le poète s'est servi des travaux sur la métrique de son ami Pierre Lusson, de Jean-Claude Milner sur l'alexandrin et de la métrique générative de Halle et Keyser (pour le vers anglais) comme base de sa réflexion sur le rythme. Jacques Roubaud et Pierre Lusson ont élaboré une *Théorie du rythme abstrait*, qu'ils nomment T. R. A., qui comporte une T. R. A. m. (qui est une théorie du

rythme abstrait métaphysique), une T.R.A.M. (qui est une théorie du rythme abstrait mathématique) et enfin une T.R.A.C. (qui est une théorie du rythme abstrait concrétisé). Jacques Roubaud définit la T.R.A. comme « la théorie de la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent »¹³. Cette théorie a pour finalité le relevé et la description de faits métriques à partir d'outils mathématiques. Pour mettre en application sa théorie du rythme abstrait, Jacques Roubaud envisage trois attaques du vers :

- l'atteinte à l'identité des segments constitutifs du vers (en d'autres termes, aux hémistiches) ;
- l'atteinte au principe de continuité ;
- l'atteinte aux principes de la concordance de la syntaxe avec la métrique (il s'agit des enjambements et des rejets).

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la syntaxe et la métrique coïncident de moins en moins, le vers devient heurté, abrupt en son sein même. Jacques Roubaud expérimente lui-même toutes ces variations, notamment dans son recueil intitulé *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains* dans lequel on trouve des sonnets composés de vers de sept à quatorze syllabes. Il s'emploie également à désorganiser l'alexandrin en proposant des rythmiques inégales et peu employées par les autres poètes (on peut notamment reconnaître le mètre ternaire, qui vient du rythme tout aussi ternaire de nombre d'alexandrins des années 1820-1850), comme dans le premier sonnet du recueil précédemment cité, par exemple. Ainsi, il est particulièrement intéressant de noter la réflexion effectuée par les deux poètes sur le rapport entre la musique et la poésie.

d. La poétique des listes

La liste est une des plus anciennes formes poétiques connues. Les poèmes polynésiens qui énumèrent les îles, les héros de la guerre de Troie au chant II de l'Iliade, ou encore la liste des fleuves dans le poème de John Ashbery, « *Into the Dusk-Charged Air* » (que Georges Perec voulait traduire) sont autant d'exemples de listes. On la découvre dans toutes les langues, à toutes les époques. Aujourd'hui encore, les dictionnaires, les catalogues de bibliothèque ou de vente par correspondance, les annuaires, les guides de ville, les modes d'emploi (*La Vie Mode d'Emploi*, une allégorie de la liste ?), les recettes, par exemple, sont de grands poèmes-listes. La liste joue un rôle privilégié dans la poésie universelle. On peut tenter une interprétation de ce rôle d'après Gertrude Stein.

L'axiome de base est le suivant : les « noms communs », *nouns*, sont les noms propres, *names*, des choses. Une liste est essentiellement une liste de *nouns*, donc en fait une liste de noms. Toutes les listes investies poétiquement sont des listes de noms. Il en résulte qu'ils héritent d'une force évidente qui les rend particulièrement attractifs pour les poètes. On ne peut nier une liste (pas plus que, pour Wittgenstein, on ne peut nier une image). La liste est une forme particulière, universelle et constante, de l'amour de la langue. Dans cette interprétation, la liste élémentaire, la première liste, est celle du fameux axiome gertrudien : « *A rose is a rose is a rose is a rose* ». En passant de deux roses (initialement) à trois roses, on atteint à la vérité carrollienne : « Cela fait trois fois que je vous le dis, et ce que je vous dis trois fois est vrai ». Ceci est la maxime de la vérité en poésie.

La pratique de composition de l'Oulipo, l'écriture réglée par des consignes, a, dans ce domaine, un terrain d'application particulièrement adapté : la liste sous contraintes. *Je me souviens* de Georges Perec en est un exemple. *La forme d'une ville change plus vite, hélas,*

¹³ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, « Action poétique », 1978, repris par Ramsay, 1988 et par les éditions Ivrea, 2000, p. 69.

que le cœur des humains en contient plusieurs, notamment dans Lisant les rues où le poète a recours à l'onomastique (le registre des noms de rue) ou encore à ce qu'il lit au gré de ses déambulations (les plaques minéralogiques des voitures, les numéros des maisons, etc.). La liste est présente dans de multiples textes de Georges Perec, qu'ils soient poétiques ou non. Ainsi, dans *La Vie mode d'emploi*, Bartlebooth meurt entouré d'une liste.

Le rapport de l'art des listes à l'art de la mémoire se présente ensuite à notre attention (nous avons vu précédemment la place centrale de ce paramètre dans les poétiques de Georges Perec et de Jacques Roubaud). Les listes semblent être des précipités du passé : listes de proverbes, d'aphorismes, de dictons. La liste joue un rôle essentiel dans l'articulation des arts de la mémoire. Il apparaît que la liste a clairement un lien substantiel avec la notion d'ordre, de séquence, de succession. Et le premier des grands poèmes-listes en toute langue est :

un
deux
trois
quatre
cinq
six
sept
huit
neuf
dix
...

Ainsi, la liste première semble être celle des nombres entiers, la Grande Liste des Listes, qui peut apparaître non seulement comme modèle des listes, mais comme allégorie du dénombrement ou de la mise en rapport. Une extension et variante de cette liste-mère est celle des séries obligées : les gammes ou encore la musique sérielle. Toutes les procédures par contraintes tendent à la liste, ce que l'on peut constater dans *La Disparition*¹⁴.

La liste est ainsi un élément important de la poétique de Georges Perec et de Jacques Roubaud.

Conclusion

Les poétiques de Jacques Roubaud et de Georges Perec comportent de fortes similitudes. Pour Georges Perec, c'est le lieu privilégié pour reprendre les grandes obsessions qui traversent son œuvre : l'absence, le manque, l'énigme et le silence trouvent dans sa poésie la première place. Le monologue de l'écrivain cède la place à un dialogue nouveau avec le support matériel de son activité, grâce à l'Oulipo. Quant à Jacques Roubaud, il considère la poésie comme un jeu de langage qui repose sur les notions de rythme et de mémoire. La poésie est l'actualisation du rythme dans la langue, et le rythme, en tant que forme réglée et complexe de récurrence, implique nécessairement la mémoire. La poésie vise avant tout, selon Jacques Roubaud, à produire des effets de mémoire sur le lecteur ou l'auditeur de poésie. En effet, le poème est livré à la singularité de chacun, gouvernée par la mémoire qui n'est rien sans le cœur, le désir, les images qu'elle contient et la langue qui les suscite.

¹⁴ Tout ceci reprend les réflexions de Jacques Roubaud dans « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », dans Béatrice Didier et Jacques Neefs éd., *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 201-208.

Nous avons essayé d'appréhender la poétique de ces deux poètes du point de vue de la mémoire, de l'Oulipo, de la combinatoire ou encore de la musique, mais de nombreux autres angles d'approche mériteraient notre attention – tel le deuil qui les frappe l'un et l'autre.