

POTENTIALITÉ ET PERFORMANCE : PRATIQUES OULIPIENNES DE LA LISTE

Alison James
Université de Chicago

« Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois¹. » Georges Perec évoque ainsi ce qu'Umberto Eco appelle le « vertige de la liste² ». Lieu privilégié pour l'assimilation et l'agencement de matières disparates, la liste organise et met en relation. Dans *La vie mode d'emploi*, le collectionneur James Sherwood se propose de rassembler des *unica*, objets « dont il n'existe qu'un exemplaire³ », mais ce projet paradoxal butera sur l'écueil de la copie. Si la particularité s'avère fragile face à la possibilité de duplication et de généralisation, l'énumération possède néanmoins la capacité inverse de décomposer les catégories, dont celles qu'elle paraissait mettre en place. Jorge

1. Georges PEREC, « Penser/classer » [1982], dans *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 167.

2. Umberto ECO, *Vertige de la liste*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009.

3. G. PEREC, *La vie mode d'emploi*, dans *Romans et récits*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », [1978] 2002, p. 761.

Luis Borges nous le montre dans sa fiction célèbre d'une certaine encyclopédie chinoise qui classe ainsi les animaux :

a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, 4) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches⁴.

En présentant ce texte comme « lieu de naissance » du projet *Les mots et les choses*, Michel Foucault évoque

le rire qui secoue à la lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre⁵.

Le problème taxonomique s'exprime ici en termes géographiques et géométriques : l'énumération ébranle les surfaces et les plans, nous projetant dans un espace à trois dimensions. Le choc d'un « voisinage soudain des choses sans rapport⁶ » vient moins de l'étrangeté de la rencontre

4. Jorge Luis BORGES, « La langue analytique de John Wilkins », cité dans Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 7.

5. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 8.

elle-même que de l'hétérotopie du site où cette rencontre se produit ; la juxtaposition « ruine l'espace commun des rencontres⁷ ».

Ce caractère double de la liste, lieu à la fois d'ordre et de désordre, d'utopie et d'hétérotopie, d'orientation et de désorientation, servira de point de départ à ma réflexion sur les listes oulipiennes. Lorsqu'elle est adoptée comme principe systématique d'écriture, la liste offre une manière d'articuler le rapport entre contrainte et potentialité, ces deux notions centrales de la poétique de l'Ouvroir de littérature potentielle. Je soulignerai également dans cette analyse le glissement fréquent entre taxonomie et topographie. Car la liste a beau paraître linéaire et unidimensionnelle, elle n'en fonctionne pas moins comme un principe d'organisation ou de réorientation spatio-temporelles.

LA TAXONOMIE ET LA TOPOGRAPHIE

La dimension topographique de la forme-liste peut sembler secondaire par rapport aux problèmes de séquence, d'ordre ou de classement. La question de l'espace nous offre pourtant la possibilité de penser la liste à la fois comme une forme ouverte et comme le lieu d'une organisation. Prenons pour exemple un court texte de Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (1976), où l'espace de la table, territoire par excellence de l'écrivain, sert de point de départ et de limite au déploiement de la description. Les objets décrits sont non pas immobiles, mais en mouvement à travers le cadre établi. La table – qui manque d'ailleurs de stabilité – tend à s'encombrer de manière

7. *Ibid.*

nécessaire ou aléatoire : les tasses de café s'y posent de manière éphémère ; les crayons et les papiers s'accumulent. S'opère alors un aménagement répété de l'espace en fonction des projets de l'écrivain ou des « activités de repli » qui précèdent le travail ou qui lui succèdent : « ranger, classer, mettre de l'ordre »⁸. En décrivant cet espace fondateur, mais mobile, Perec dessine une véritable géographie scripturale ; les bords de la table, définissant un ensemble à la fois contenu et ouvert, forment la limite du texte.

Cette manière de faire « tenir ensemble » les objets et de réorienter notre attention rappelle certains emplois du collage ou de l'assemblage dans les arts plastiques, par exemple dans les « tableaux-pièges » inventés par l'artiste suisse Daniel Spoerri au début des années 1960⁹ ou dans le livre d'artiste *Topographie anecdotée du hasard* (1962), cartographie de l'ordinaire où Spoerri fait l'inventaire, la description et l'illustration des objets composant sa table de travail¹⁰. On trouve ici une variation sur la tradition de la nature morte, notion qui revient dans un texte de Perec concernant, encore une fois, la table de travail : dans « Still life/Style leaf » (1981), Perec énumère les objets sur la table, mettant en scène un télescopage spectaculaire des plans spatial et temporel. La nature morte contient ainsi, par un

8. G. PEREC, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », dans *Penser/classer, op. cit.*, [1976], p. 17-23.

9. « Des objets trouvés dans des situations désordonnées ou ordonnées aléatoires sont fixés à leur support (table, boîte, tiroir, etc.) exactement dans la situation où ils ont été trouvés. Seul leur plan est changé : le résultat étant déclaré tableau, l'horizontal devient vertical » ([En ligne], [www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm], [1^{er} mai 2017]).

10. On verra à ce sujet le dernier texte du présent volume, que Roger Rothman consacre à cette œuvre de Spoerri.

mouvement récursif, sa propre description (la «feuille de style», à la fois ensemble de consignes et exercice de style). En même temps, la variation temporelle inscrit dans le texte des modifications d'objet, notamment celle de l'heure indiquée sur le réveil¹¹. Autre exemple de «nature morte» oulipienne: *Navet, linge, œil de vieux* (1998) de Jacques Jouet est une œuvre en trois tomes composée d'un cycle de poèmes quotidiens, écrits entre avril 1992 et mars 1996 à partir des trois objets du titre¹². À travers le déplacement des objets (et surtout le pourrissement et le remplacement du navet), la série capte la nature «morte» dans son état vivant: non pas *still life*, mais vie mobile, fragile, périssable.

Encore faut-il admettre que les listes, qui emblématisent l'une des limites du «descriptif» en littérature, ont pour cette même raison un statut douteux. Comme le note Philippe Hamon, le «etc.» infini est le signe de la «liberté incontrôlable du descriptif» et rend la communication «hasardeuse», car «la générativité infinie de la langue s'y montre trop ostensiblement»¹³. Il en résulte une marginalisation que Perec lamentera: «L'écriture contemporaine, à de rares exceptions (Butor), a oublié l'art d'énumérer: les listes de Rabelais, l'énumération linnéenne des poissons dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, l'énumération des géographes ayant exploré l'Australie dans *Les Enfants du capitaine Grant...*»¹⁴

11. G. PEREC, «Still life/Style leaf», dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», [1981] 1989, p. 114.

12. Jacques JOUET, *Navet, linge, œil-de-vieux*, Paris, P.O.L, 1998.

13. Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 17.

14. G. PEREC, «Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail», *op. cit.*, p. 22.

Pour les écrivains cités (François Rabelais, Jules Verne, Michel Butor), la liste ne fonctionne pas seulement comme une stratégie poétique, formelle, elle exprime surtout une ambition épistémologique qui allie nomenclature et taxonomie, géographie et histoire. Cependant, comme le montre l'exemple de Rabelais – on pense au répertoire des livres de la librairie «fort magnifique¹⁵» de Saint-Victor, dans *Pantagruel* (1532/1542) –, la liste peut également tourner en dérision, par l'absurdité des titres et des juxtapositions, les systèmes de pensée. Au-delà de l'effet comique des différents éléments, c'est la forme-liste elle-même qui fonctionne pour suggérer («faire scintiller», dirait Foucault¹⁶) de multiples modes possibles d'organisation (alphabétique, disciplinaire, linguistique); bref, une potentialité qui dépasse les limites de la bibliothèque¹⁷. Le catalogue qui devrait nous orienter dans l'espace des livres et des savoirs nous mène ainsi à l'inattendu et à la désorientation. Butor, l'auteur qui représente pour Perec l'une des exceptions contemporaines, vectorise de manière plus explicite ses listes. En lisant *Mobile*¹⁸, par exemple, on traverse les États-Unis selon les paramètres d'un système linguistique et topographique. À partir de la liste des États dans l'ordre alphabétique, Butor

15. François RABELAIS, *Pantagruel* (version 1542), dans Jean CÉARD, Gérard DEFAUX et Michel SIMONIN (dir.), *Les cinq livres*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 337.

16. M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 9.

17. Sur la genèse, la structure et le sens de cet inventaire rabelaisien, voir Pascal MOUNIER, «Rabelais et la bibliothèque imaginaire: liste énigmatique et création générique», dans Sophie MILCENT-LAWSON, Michelle LECOLLE et Raymond MICHEL (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 165-191.

18. Michel BUTOR, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

opère une sélection et une association des noms de villes les plus fréquents, produisant ainsi une série à la fois verticale et horizontale qui se déploie dans l'espace de la page¹⁹. Il s'agit bien de l'invention d'une technique, d'un protocole d'écriture complexe, et non d'un parcours aléatoire (comme l'admet Raymond Queneau en 1962, dans une réunion de l'OuLiPo où il est question de la «potentialité» de *Mobile*²⁰). La multiplicité du nom propre – paradoxalement, son caractère commun – devient principe du mouvement à l'intérieur d'une liste dispersée, d'une structure mobile, qui permet l'émergence de trajectoires multiples et de constellations spatiales différentes. La liste transforme ainsi la carte pour développer, comme le fait remarquer Hélène Campaignolle-Catel, «l'idée d'un trajet *volumétrique*²¹».

On voit que la liste, linéaire d'abord, peut se projeter sur deux axes orthogonaux pour construire un plan, et même engendrer un espace à trois dimensions. Cependant, la liste semble souvent se replier sur la verticalité, comme le souligne Bernard Sève : «[...] la liste à l'état pur s'écrit de haut en bas, de préférence sur une seule colonne²².» La liste «pure», en tant que séquence lexicale discontinue, pousse ainsi à l'extrême la logique du descriptif comme «le lieu

19. *Id.*, «Michel Butor a essayé d'expliquer à Madeleine Chapsal comment utiliser *Mobile*», dans *Entretiens: quarante ans de vie littéraire*, Nantes, Joseph K., 1999, p. 189-190.

20. Jacques BENS, *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*, édition revue et augmentée par Jacques Duchateau, Bordeaux, Le Castor astral, 2005, p. 138-139.

21. Hélène CAMPAIGNOLLE-CATEL, «*Mobile* (Butor, 1962), la carte fracturée du récit», *Littérature*, vol. 135, n° 3 (2004), p. 26.

22. Bernard SÈVE, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 2010, p. 29.

d'une conscience paradigmatique dans l'énoncé²³ allant à l'encontre de la construction horizontale de la syntaxe. Si l'on suit Roman Jakobson en considérant que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection [le paradigme] sur l'axe de la combinaison²⁴ », quoi de plus poétique qu'une liste? Une telle description s'avère pourtant inapte à saisir toute la dimension volumétrique de la liste, sa capacité à produire un espace – utopie ou hétérotopie des savoirs (Verne/Borges), ou plus modestement, cartographie préalable à toute pensée, comme le suggère encore Perec :

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères [...] ²⁵.

La série crée ainsi un territoire avec repères mais sans frontières fixes – une carte à bords mobiles qui permet de s'orienter dans le monde. Si la liste organise l'information et rend possible la pensée, elle ne nous enferme pas pour autant dans un ordre de représentation fixe.

23. P. HAMON, *op. cit.*, p. 5.

24. Roman JAKOBSON, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale I. Les fondations de langage*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 220.

25. G. PEREC, *Penser/classer, op. cit.*, p. 167.

LA LISTE ENTRE CONTRAINTE ET POTENTIALITÉ

L'Ouvroir de littérature potentielle, fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, est le plus souvent associé à l'invention de « contraintes » formelles, de règles strictes qui gouvernent la création. De ce point de vue, le goût oulipien pour la liste peut paraître étonnant. Comme le fait remarquer Cécile De Bary, la liste est le lieu de l'aléatoire, du hasard tant récusé par les membres de l'OuLiPo²⁶. Forme souple, la liste se situe plus du côté de l'expansivité que de la restriction, permettant ainsi « la confrontation de dynamiques opposées »²⁷. De fait, les pratiques de la liste s'attachent moins à la notion de contrainte qu'au principe premier de l'OuLiPo, celui de la « potentialité » (rappelons que la référence à la « littérature potentielle » remonte à la deuxième réunion du groupe, le 22 décembre 1960²⁸; la notion de contrainte ne sera évoquée que plus tard). La liste se situe également du côté de l'érudition et de l'encyclopédisme chers aux Oulipiens, comme le note encore De Bary²⁹ : Queneau a dirigé l'encyclopédie de la Pléiade à partir de 1956 et Paul Braffort caractérise Le Lionnais d'« encyclopédisparate³⁰ », ses domaines d'intérêt englobant les sciences, les mathématiques, la peinture, la littérature et le jeu d'échecs, entre autres... Cette réunion-dispersion

26. Cécile DE BARY, « Les listes oulipiennes », *Poétique*, vol. 168, n° 4 (2012), p. 415.

27. *Ibid.*, p. 417.

28. J. BENS, *op. cit.*, p. 28.

29. C. DE BARY, *op. cit.*, p. 420.

30. Paul BRAFFORT, « François Le Lionnais, encyclopédisparate », *Magazine littéraire*, n° 398 (mai 2001), p. 45-49.

des savoirs relève précisément de la potentialité oulipienne, tendant vers une totalisation à jamais hors d'atteinte.

La potentialité de la liste s'actualise sous des formes variables : les listes oulipiennes vont des poèmes-listes brefs³¹ ou moins brefs³² à de très longues descriptions de lieux quotidiens³³. Les textes de Perec, dit Jacques Roubaud, sont « mangés de listes³⁴ ». Cette obsession constitue peut-être, comme l'affirme encore Roubaud, une forme de diction poétique³⁵, mais elle traduit aussi une quête de réel et une interrogation du quotidien³⁶ qui permettent d'inscrire une ambition encyclopédique au cœur du roman³⁷. Les listes libèrent : Perec évoque pour sa part « les joies inf-

31. Par exemple de nombreux poèmes dans Jacques ROUBAUD, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 1999.

32. Voir J. ROUBAUD, *Grande kyrielle du sentiment des choses*, Caen, Nous, 2003.

33. G. PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, [1975] 1982 et *Entretiens, poésie ininterrompue, tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, André Dimanche, 1997.

34. J. ROUBAUD, « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », dans Béatrice DIDIER et Jacques NEEFS (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 201.

35. *Ibid.*, p. 202. Sur la liste comme une caractéristique de style, voir aussi Christelle REGGIANI, « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement dans l'œuvre de Georges Perec », dans S. MILCENT-LAWSON, M. LECOLLE et R. MICHEL (dir.), *op. cit.*, p. 505-517.

36. Voir Gaspard TURIN, « Listes perecquiennes et filiation contemporaine : entre hybris et mélancolie », *Cahiers Georges Perec*, n° 11 (octobre 2011), p. 43-60.

37. Voir les analyses de Tiphaine SAMOYAU, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

fables de l'énumération³⁸», le «plaisir enfantin³⁹» ou bien «l'intoxication⁴⁰» qui accompagnent sa pratique de la liste. Mais la liste exaspère aussi : «[...] rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air : on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire *etc.*, mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas *etc.*⁴¹.» Si «*etc.*» est l'un des marqueurs universels de la liste (dont il révèle la structure et la dynamique), l'inventaire aspire à l'énumération exhaustive des éléments d'un ensemble donné⁴². Pourtant, la liste ne se confond pas avec l'ensemble, comme l'observe Sève : «Contenant des mots et non des choses, la liste suppose un certain type de maniement du langage, distinct de l'usage ordinaire⁴³.» Composée de mots ou de groupes nominaux, la liste n'est pas un assemblage aléatoire ; toute liste est «liste des x» ou «liste des y»⁴⁴. «Pratique séquentielle», la mise en liste nécessite un travail, une série d'opérations⁴⁵.

On peut alors voir dans la liste la figure par excellence de la potentialité oulipienne, dans sa dimension à la fois contrainte et ouverte, systématique et génératrice. En effet,

38. G. PEREC, *Penser/classer*, *op. cit.*, p. 167.

39. *Id.*, «Un livre pour jouer avec», propos recueillis par Jacqueline Piatier (*Le Monde*, 29 septembre 1978), dans *Entretiens et conférences*, t. I, Nantes, Joseph K., 2003, p. 218.

40. *Id.*, «La vie est un livre», propos recueillis par Jean Royer (*Le Devoir*, 2 juin 1979), dans *ibid.*, t. II, p. 76.

41. *Id.*, «Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail», *op. cit.*, p. 21-22.

42. B. SÈVE, *op. cit.*, p. 38. Sur l'oscillation entre la poétique du «tout est là» et la «poétique de l'*et cætera*», voir aussi U. ECO, *op. cit.*, préface.

43. B. SÈVE, *op. cit.*, p. 19.

44. *Ibid.*, p. 21.

45. *Ibid.*, p. 22.

la liste intervient sur tous les plans de la création oulipienne, de l'invention des structures⁴⁶ à des «tentatives de description» plus libres. Roubaud commente ainsi cet art oulipien de la liste :

Les poèmes-listes les plus intéressants sont sans doute ceux qui sont par essence inachevés, ouverts, prolongeables. [...] On sent bien que [la] fin pourrait n'être que provisoire; que le poème a vocation virtuelle à *l'éternité pour toutes fins pratiques*. [...] Tel est, il me semble, le secret d'une des tendances les plus fécondes de l'art oulipien de la liste (et plus généralement de cet art tout entier): une approche et une approximation de l'infini⁴⁷.

La potentialité paraît l'emporter ici sur la contrainte formelle; Roubaud cite comme exemple *Je me souviens* de Perec, qui évoque à partir de l'anaphore des souvenirs à la fois personnels et partagés (slogans publicitaires, vedettes de sport ou de cinéma, manuels scolaires...)⁴⁸. De même, *Les amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable*⁴⁹ d'Hervé Le Tellier nous offre mille réponses à la question: «à quoi tu penses?» – procédé «démarrreur» que l'auteur associe au travail de la mémoire⁵⁰. Roubaud, qui souligne également la

46. Voir G. PEREC, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, édition de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions/Zulma, 1993.

47. J. ROUBAUD, *L'art de la liste/Die Kunst der Liste*, Paris/Tübingen, Édition Isele, 1998, p. 20.

48. G. PEREC, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

49. Hervé LE TELLIER, *Les amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable*, Bordeaux, Le Castor astral, 1997.

50. *Id.*, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor astral, 2006, p. 170.

fonction mnésique de la liste⁵¹, va jusqu'à voir dans la liste la forme poétique primordiale⁵²; la poésie se conçoit ainsi comme la langue adamique originelle, acte de pure nomination qui précède toute nomenclature et tout classement. La liste s'efforcerait donc de saisir la particularité irréductible des choses. Cependant, nous l'avons vu, le travail de la liste opère aussi une mise en rapport des choses, un passage du particulier au général qui est la condition de la construction d'un savoir.

Face à cette potentialité ouverte, « toutes les procédures par contraintes *forcent la liste*⁵³ », affirme Roubaud. *La disparition* de Perec, roman lipogrammatique en « e », montre bien cette dynamique de la liste et de la contrainte :

Plus tard, on vit surgir un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, six Ataturk, huit Mata-Hari, un Caius Gracchus, un Fabius Maximus Rullianus, un Danton, un Saint-Just, un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, un Timour Ling qui, sans aucun concours, trucidait dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo)⁵⁴.

Le défilé carnavalesque de rois, de dictateurs, de présidents, de philosophes et de comédiens parodie les généalogies et bat les cartes de l'histoire mondiale à partir d'une liste de

51. J. ROUBAUD, « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », *op. cit.*, p. 206.

52. *Id.*, *L'art de la liste*, *op. cit.*, p. 7-8.

53. *Id.*, « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », *op. cit.*, p. 207.

54. G. PEREC, *La disparition*, dans *Romans et récits*, *op. cit.*, [1969], p. 315.

noms propres désamarrés de leur ordre et de leur contexte habituel: Lyndon B. Johnson se situe entre Pompidou et Adolf, mais avant Washington, puis la multiplication de Mata-Hari, Mussolini, Mao et de Marx détruit le fonctionnement même du nom propre. Comme l'affirme à juste titre Christelle Reggiani, l'écriture énumérative de *La disparition* «échappe absolument à la détermination de la contrainte⁵⁵»; le lipogramme qui devrait réduire les possibilités d'expression se révèle générateur d'une forme expansive.

Configurant des savoirs potentiels, la liste se situe au croisement de l'érudition et de l'invention, de la fiction et de la réalité. On connaît le goût de Perec pour les outils de l'érudition et pour le jeu de la fausse érudition⁵⁶; le dictionnaire se mue avec la liste perecquienne en «lieu d'errance⁵⁷», où l'on ne sait plus distinguer le vrai du faux. Cette errance, c'est aussi une exploration de l'espace, une découverte de territoires, un balayage systématique de nouvelles zones de savoirs et d'activités, comme en témoigne l'abondance des listes dans *Espèces d'espaces*. Perec évoque ainsi l'exotisme de la campagne :

Il m'est arrivé de lire dans des livres que les campagnes étaient peuplées de paysans, que les paysans se levaient et se couchaient en même temps que le soleil, et que leur travail consistait, entre autres, à chauler, à marnier, à assolier, à dessoler, à faluner, à herser, à houey, à sarcler, à biner ou à dépiquer. Les opérations que ces verbes recouvrent sont pour moi plus exo-

55. C. REGGIANI, *op. cit.*, p. 511.

56. Voir Marcel BÉNABOU, «Vraie et fausse érudition chez Perec», dans Mireille RIBIÈRE (dir.), *Parcours Perec, actes du colloque de Londres*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 41-48.

57. Bernard MAGNÉ, «Georges Perec: faire concurrence aux dictionnaires», *Le Cabinet d'amateur*, n° 6 (1998), p. 30.

tiques que celles qui président, par exemple, à la remise en état d'une chaudière mixte de chauffage central, domaine dans lequel je ne suis pourtant absolument pas versé⁵⁸.

La liste d'activités agricoles transforme un cliché – l'existence rurale perdue imaginée par le citadin – en domaine ésotérique de savoirs spécialisés. De même, de très nombreuses listes dans *La vie mode d'emploi* font entrer dans le roman des savoirs techniques : notices de « mots perdus » recensées par Cinoc⁵⁹, catalogue d'outils de bricolage publié par la compagnie de Madame Moreau⁶⁰. La forme du catalogue de vente relève de ce que Le Lionnais appelle le « troisième secteur », catégorie qui comprend « tout ce qui écrit et ne se vend pas »⁶¹ (les tatouages, les graffiti, les publicités) (domaine que Le Lionnais considère comme « presque de l'anti-OULIPO⁶² »). Nous nous trouvons également à la frontière du fictionnel et du factuel, le catalogue de Madame Moreau ayant toute l'apparence d'une insertion factuelle même s'il comporte certains objets composites assez improbables. Un texte apparemment banal devient alors opaque, mystérieux et fascinant – une sorte de poème d'objets⁶³ qui introduit aussi dans la diégèse un autre niveau de référence.

58. G. PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 137.

59. *Id.*, *La vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 1022-1025.

60. *Ibid.*, p. 746-750.

61. François LE LIONNAIS, « Un certain disparate », entretiens avec Jean-Marc Lévy-Leblond et Jean-Baptiste Grasset (1976), dans Michèle AUDIN et Anne F. GARRÉTA (dir.), chapitre 10 : « La structure et le cri », [En ligne], [oulipo.net/fr/un-certain-disparate/10-la-structure-et-le-cri], (30 avril 2017).

62. *Ibid.*

63. « Ce catalogue, je l'ai composé comme un poème » (G. PEREC, « Un livre pour jouer avec », *op. cit.*, p. 218).

LES LISTES PARLÉES ET LA PERFORMANCE POÉTIQUE

La liste apparaît dans ce dernier exemple comme une forme écrite, voire comme la forme graphique par excellence, qui interrompt la narration par sa présence purement textuelle. Rappelons que pour l'anthropologue Jack Goody, la liste – liste lexicale, inventaire, liste-guide – est « une forme caractéristique des premiers usages de l'écriture⁶⁴ », et la mise en liste est « difficilement envisageable dans les cultures orales⁶⁵ ». Sève va plus loin : « La liste exclut la parole, au sens où elle n'est pas faite pour être dite ou parlée⁶⁶ » ; si toute liste peut être proférée – lue à haute voix –, elle ne peut faire l'objet d'une énonciation, qui engage la personne (comme acte de langage porté par un « je »)⁶⁷. Certains Oulipiens font pourtant de la liste une forme orale, un lieu de performance ou d'enregistrement sonore. Dans la pièce radiophonique *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Perec entreprend un projet d'énumération en temps réel de choses vues, ce qui donnera lieu ensuite à un travail de sélection et de montage, puis à la mise en scène d'une bande-son à deux voix alternées (celle de Perec pour l'énumération chronologique et celle de l'acteur Claude Piéplu pour l'inventaire rétrospectif)⁶⁸. Sans vouloir nier l'importance du processus de transcription, de lecture et de classement – bref, toute

64. Jack GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduit et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », [1977] 1979, p. 191.

65. *Ibid.*

66. B. SÈVE, *op. cit.*, p. 85.

67. *Ibid.*, p. 86.

68. G. PEREC, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, *op. cit.* La pièce est réalisée par l'Atelier de

la dimension de l'écriture⁶⁹ –, il faut souligner que la pièce effectue surtout la profération d'une parole incarnée :

Je suis au carrefour Mabillon ; je vois devant moi l'amorce de la rue du Four ; la portion du boulevard Saint Germain comprise entre Mabillon et Saint Germain des Prés, et en tournant un peu la tête, la rue de Buci.

Une femme passe avec un imperméable rouge, une autre avec un cabas, [pause] un autobus 86. Un camion de *Fruits et légumes Charles Prévot*. Le feu sur le boulevard Saint Germain devient vert, passe le 86 qui porte une publicité *Les cocotiers sont arrivés Galeries La Fayette*, une camionnette blanche, un camion Citroën bâché vert, des taxis ; une camionnette bleue, encore des taxis⁷⁰.

Qui parle dans cette liste ? Si la prise de parole initiale met en scène un sujet et un corps situés – une perception centrée sur un « je » (« je suis », « je vois ») –, le passage à la liste opère ensuite une dépersonnalisation progressive. Certes, la voix et le corps ne disparaissent pas. Au contraire : la pièce enregistre la fatigue physique croissante du locuteur et un épuisement progressif de la voix. Cependant, les marqueurs de la personne s'effacent du discours qui tend vers

création radiophonique sous la direction de René Farabet, puis diffusée sur France Culture le 25 février 1979.

69. Sur la dimension écrite de la pièce, voir B. MAGNÉ, « Tentative de description de choses vues », dans Isabelle CHOL et Christian MONCELET (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1997, p. 173-182.

70. G. PEREC, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978, op. cit.*, CD 3, piste 2, 1:00-2:35 ; transcription tirée de l'annexe 1 de l'article d'Andrée CHAUVIN, « Les cocotiers sont arrivés » : tentative de reformulation de choses répétées au carrefour de l'altération », dans François MIGEOT et Jean-Marie VIPREY (dir.), *Répétition, altération, reformulation dans les textes et les discours (Colloque international, Besançon, 22-24 juillet 1998)*, Semen, n° 12 (2000), p. 102.

une pure nomination (avant de devenir nomenclature, dans un deuxième temps)⁷¹. La présence physique de la voix et de la respiration donne à entendre une perception traversée par le passage des êtres et des choses. Ensuite, avec le travail de montage, la voix se collectivise par l'orchestration à deux voix de l'inventaire et de l'énumération, dans une énonciation plurielle de la liste.

Or, ce n'est sans doute pas un hasard si la liste se prête particulièrement bien à un certain mode de création en série privilégié par l'OuLiPo, suivant le principe de partage qui met la contrainte à la disposition de tous. Ainsi *Je me souviens* de Perec sert-il de modèle à *Exercices de la mémoire* de Jacques Jouet et à *J'ai oublié* de Jacques Bens⁷²; «Autoportrait du descendeur» de Paul Fournel donne lieu à la série d'«autoportraits» oulipiens de l'ouvrage collectif *C'est un métier d'homme*⁷³. Ces textes en série sont aussi favorisés par la lecture publique, que ce soit aux Jeudis de l'OuLiPo ou dans des spectacles réalisés à partir des textes; on citera le spectacle créé par Sami Frey à partir de *Je me souviens* de Perec ou bien *C'est un métier d'homme* conçu et

71. En analysant un autre texte de Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Catherine KERBRAT-ORECCHIONI affirme qu'aucun discours n'échappe au marquage subjectif (*L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, quatrième édition, Paris, Armand Colin, 1999, p. 147-162). Pourtant, la profération orale rend perceptible, de manière paradoxale, l'effacement relatif de l'énonciation dans la liste.

72. J. JOUET, *Exercices de la mémoire*, Paris, La Bibliothèque oulipienne, n° 82, 1996; J. BENS, *J'ai oublié*, Paris, La Bibliothèque oulipienne, n° 88, 1997.

73. Paul FOURNEL, «Autoportrait du descendeur», dans *Les athlètes dans leur tête*, Paris, Ramsay, 1988; OULIPO, *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

joué par les comédiens David Migeot et Denis Fouquereau à partir du texte de l'OuLiPo⁷⁴. Même lorsque la voix de l'interprète est singulière, la profération de la liste met en scène l'identité collective, que ce soit celle de l'OuLiPo ou bien d'une collectivité plus large (*Je me souviens* évoque surtout des souvenirs collectifs). La déclamation publique d'une liste, comme le souligne encore Sève, tend à faire du locuteur «la voix de la communauté⁷⁵».

Mon dernier exemple vient de l'œuvre d'une poète qui a été la première femme «cooptée» par l'OuLiPo, en 1975, avant de prendre ses distances par rapport au groupe à la fin des années 1990. Michèle Métail privilégie les «publications orales», c'est-à-dire une démarche qui se veut éphémère, «insérée directement dans la vie⁷⁶» – ce qui n'exclut pas toute concrétisation textuelle, mais qui donne en fait à la forme imprimée un statut secondaire, d'aide-mémoire ou de «partition» pour voix parlée⁷⁷. Face à la «tradition livresque⁷⁸» favorisée par l'OuLiPo, Métail adhère «sous réserve⁷⁹» au groupe, mais s'identifie plutôt au milieu plus

74. Sami FREY, *Je me souviens*, spectacle adapté de l'œuvre de G. Perec, Festival d'Avignon, 1988, enregistré en studio en 1990, [En ligne], [www.ina.fr/video/CPC90009080], (1^{er} mai 2017); David MIGEOT et Denis FOUQUEREAU, *C'est un métier d'homme*, Le Quai/CDN Angers Pays de La Loire, du 7 septembre au 11 octobre 2015, [En ligne], [www.lequai-angers.eu/saison/spectacles/cest-un-metier-dhomme], (1^{er} mai 2017).

75. B. SÈVE, *op. cit.*, p. 97.

76. Vincent BARRAS, «Entretien avec Michèle Métail», dans Vincent BARRAS et Nicholas ZURBRUGG (dir.), *Poésies sonores*, Genève, Contre-champs, 1992, p. 148.

77. *Ibid.*, p. 149.

78. Camille BLOOMFIELD, «Femme, Oulipo, poésie sonore et musique contemporaine: entretien avec Michèle Métail», *Formes poétiques contemporaines*, n° 8 (2011), p. 119.

79. *Ibid.*, p. 117.

ouvert de la poésie sonore, « constellation mouvante d'individualités⁸⁰ ». Comme le constate Abigail Lang, « [l]à où les poètes sonores explorent et mettent en scène la dimension asémantique de la voix, l'OuLiPo reste fortement attaché au sens et à la page⁸¹ ». Au-delà du problème de l'oralité, c'est sans doute le rapport entre l'OuLiPo et l'avant-garde qui est en jeu. La poésie sonore s'inscrit ouvertement dans la lignée dadaïste d'Hugo Ball (*Karawane*) ou de Kurt Schwitters (*Ursonate*), avec une dimension nettement antilittéraire ; en revanche, l'OuLiPo se place en rupture avec l'héritage des avant-gardes⁸².

Les démarches poétiques « sonores » ou « directes » diffèrent par la place qu'elles accordent à l'enregistrement ou à la performance *live*, à la scénarisation de la voix et à la mise en scène d'un corps parlant, à la matérialisation concrète et à la réalisation acoustique, à la dimension phonétique ou à la dimension sémantique des paroles, à l'improvisation ou à la lecture à voix haute. Dans ce champ d'expérimentations variées, comme l'observe Jean-Pierre Bobillot, Métail se passe de l'appareillage technologique pour « se recentrer

80. *Ibid.*, p. 119.

81. Abigail LANG, « OuLiPo et oralité », *Formules*, « Oulipo@50/L'Oulipo a 50 ans », n° 16 (printemps 2012), p. 49.

82. Là où Lang voit une ouverture progressive de l'OuLiPo à l'oralité et à la performance publique (*ibid.*), on pourrait considérer au contraire que les positions se durcissent. Voir notamment les prises de position récentes de Roubaud contre la « poésie de performance » : J. ROUBAUD, « Poésie et oralité », dans Jean-François PUFF (dir.), *Dire la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015 et « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010. Roubaud admire toutefois la poésie de Métail ; il avait d'ailleurs publié dans *Dors* un « programme de lecture » inspiré par les « *talk poems* » du poète américain David Antin. Voir J. ROUBAUD, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981.

sur la diction nue, le plus souvent au microphone⁸³». Si le choix de la « publication orale » distingue cette démarche poétique du projet littéraire de l'OuLiPo, on notera pourtant la présence constante chez Métail de certains traits éminemment oulipiens : un certain minimalisme allié, de manière paradoxale, à une tentative d'épuisement de la langue ; un goût pour les listes ; l'application de contraintes syntactico-sémantiques ; un travail lexical à partir du dictionnaire ; une approche de l'infini.

« Poème infini » (ou « Compléments de noms »), commencé en 1973, et dont Métail n'a publié sous forme écrite que des « extraits », trouve son origine dans le mot allemand *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän*, ce qui donne en français : « le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube ». Le poème est infini « dans son concept même⁸⁴ », permettant de parcourir et de réorganiser le dictionnaire. Métail explique que son idée de départ était « d'utiliser tous les noms existants de la langue française⁸⁵ », mais c'est aussi un poème multilingue (comme en témoigne un extrait publié en allemand, qui incorpore également l'anglais, ou en tout cas un anglais international, avant de revenir à la langue maternelle⁸⁶). Tentative d'épuisement des mots, le « Poème infini » se présente ainsi comme une traversée des langues. Il interroge la fonction dénominative de la langue, et le rapport entre la dénomination et le savoir, ainsi que le lien entre le général et le particulier :

83. Jean-Pierre BOBILLOT, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009, p. 33.

84. V. BARRAS, *op. cit.*, p. 155.

85. *Ibid.*, p. 154.

86. Michèle MÉTAIL, 2888 *Donauverse aus einem unendlichen Gedicht: mit vier Fotos an der Donau*, Vienne, Korrespondenzen, 2006

le souverain de l'empire du milieu du péril du danger de la peur
l'absolu du souverain de l'empire du milieu du péril du danger
la quête de l'absolu du souverain de l'empire du milieu du péril
la charité de la quête de l'absolu du souverain de l'empire du milieu
l'œuvre de la charité de la quête de l'absolu du souverain de l'empire
le maître de l'œuvre de la charité de la quête de l'absolu du souverain
le chanteur du maître de l'œuvre de la charité de la quête de l'absolu
la tessiture du chanteur du maître de l'œuvre de la charité de la quête
l'étendue de la tessiture du chanteur du maître de l'œuvre de la charité
le diapason de l'étendue de la tessiture du chanteur du maître de l'œuvre
la fourche du diapason de l'étendue de la tessiture du chanteur du maître
l'embranchement de la fourche du diapason de l'étendue de la tessiture du chanteur
la route de l'embranchement de la fourche du diapason de l'étendue de la tessiture
le tracé de la route de l'embranchement de la fourche du diapason de l'étendue⁸⁷

Camille Bloomfield explique que ce travail sur la langue suit le principe du défilement :

87. *Id.*, «Poème infini [extrait]», *Inter: Art actuel*, n° 87 (2004), p. 52.

[...] l'ajout en chaque début de vers d'un nouveau terme entraîne irrémédiablement la disparition du dernier mot du vers d'avant, en une sorte de flux continu de la parole, de litanie poétique et régulière, tout à la fois exploratoire, aventureuse, et rassurante par sa cohérence même⁸⁸.

Le mot «de», complément déterminatif, joue un rôle double par sa fonction de précision et de mise en relation. Terme central du poème, il emblématise les pouvoirs de la formaliste (toute liste est liste «de» quelque chose). Cependant, le poème de Métail nous offre non un classement, mais un flux continu de substantifs; l'ajout d'un nouveau mot au début de chaque vers suit un principe d'association tout en opérant une reconfiguration sémantique. Dans l'extrait ci-dessus, par exemple, le mot «maître», associé d'abord au pouvoir (absolu) du souverain, rejoint ensuite le champ lexical de la musique, du chant et de l'harmonie, avant que la fourche du diapason ne donne lieu au domaine sémantique de l'embranchement, du tracé, de la route. Le groupe nominal «chanteur du maître» évoque, tout en le modifiant, l'expression à double sens «maître chanteur» (poète-musicien, mais aussi personne qui pratique le chantage). Il résulte de ce procédé d'enchaînement des noms un déplacement sémantique continu qui introduit ce que Métail appelle une «perception particulière de la langue⁸⁹» à travers la construction de relations entre les mots.

88. C. BLOOMFIELD, «Michèle Métail, contraintes et contiguïté», dans Vanda MIKŠIĆ et Évaine LE CALVÉ-IVIĆEVIĆ (dir.), *Entre jeu et contrainte. Pratiques et expériences oulapiennes, actes du colloque international Écriture formelle, contrainte, ludique: l'Oulipo et au-delà*, Université de Zadar, 29-31 octobre 2015, Sveučilište u Zadru, Meandar Media, 2016, p. 38.

89. V. BARRAS, *op. cit.*, p. 155.

La lecture à haute voix ajoute une dimension supplémentaire à cette poétique de l'enchaînement. L'objectivité apparente d'un matériau tiré du dictionnaire s'allie alors à la subjectivité de la lecture comme phénomène physique et à de nouvelles contraintes; Métail met en place des «grilles de lectures», souvent choisies en fonction de l'endroit, par exemple à partir de relevés météorologiques (température, vitesse du vent, etc.). Ces contraintes supplémentaires se rapprochent de l'utilisation de l'aléatoire en musique pour établir les paramètres qui gouvernent la performance, en modifiant des éléments de composition préalablement choisis⁹⁰.

La mise en scène de la diction poétique s'avère alors assez complexe. Si l'on juge à partir des lectures publiques enregistrées, on voit que la performance poétique de Métail projette la verticalité de la liste – visible sous la forme du rouleau illuminé – dans un espace multidimensionnel, à la fois sonore, visuel et corporel. L'espace physique de la scène devient le lieu d'une épreuve corporelle, faisant de la lecture une affaire à la fois d'articulation et de désarticulation vocale. Alors que la répétition et la continuité créent un effet de litanie, la lecture instaure aussi des ruptures, des arrêts momentanés ou plus longs, et des différences entre des parties du texte, certains mots provoquant des variations dans la diction. Dans une lecture publique à la Rencontre internationale d'art performance de Québec (RIAP) en 2002, par exemple, la voix commence comme un murmure à peine audible, avant de s'amplifier progres-

90. Voir *ibid.*, p. 149-150.

sivement⁹¹. L'apparition dans le poème des mots «langue», «mâchoire» et «mastication» déclenche dans la voix une transformation de la cadence et de l'articulation, qui met en avant la matérialité des organes de la bouche, la proximité physique entre l'émission de la voix et l'absorption de la nourriture. L'énonciation devient épreuve, et la performance touche aux limites de la parole et des capacités du corps, se ralentissant peu à peu ; la parole se désarticule avant de se relancer avec une énergie renouvelée.

La lecture publique donne ainsi au texte une autre dimension corporelle et spatiale et constitue en ce sens un événement à la fois concret et éphémère. Elle permet, comme le dit Métail (à propos d'un autre travail sur le dictionnaire), de «faire sortir autre chose de cette liste de mots⁹²». La profération d'une liste prend une dimension rituelle, presque liturgique, où le sujet de l'énonciation à la fois s'affirme (par la présence physique du corps et de la voix) et s'efface derrière l'enchaînement, l'accumulation, le flux d'un matériau linguistique impersonnel. Ce matériau est également collectif, même s'il est travaillé par une parole singulière. Potentialité oulipienne et performance poétique convergent dans ce mouvement entre inscription graphique et actualisation orale. Dans son rapport nécessaire à l'auditoire, le poème-liste parlé est aussi une pratique de partage. Se déployant dans un espace à la fois concret et virtuel,

91. *Rencontre internationale d'art performance de Québec 2002*, Québec, Centre en art actuel, 2002, [En ligne], [www.youtube.com/watch?v=tABd7ZusoqW], (3 mai 2017).

92. M. MÉTAIL, «Poésie interrompue – Michèle Métail, l'entretien», entretien avec Claude Royet-Journoud, France Culture, 17 décembre 1978, [En ligne], [www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/poesie-ininterrompue-michele-metail-lentretien], (1^{er} mai 2017).

POÉTIQUES DE LA LISTE ET IMAGINAIRE SÉRIEL DANS LES LETTRES

les « publications orales » de Métail réalisent alors l'une des potentialités de la liste contrainte, ou de la contrainte-liste, en dehors du domaine strictement oulipien de la liste écrite. D'aventure lexicale, sémantique et épistémologique, la liste devient lieu de rencontre, traversée du langage et expérience collective de la parole et de l'écoute.