

DIVSAPEXCARNEEFFIGIANS GENETALIALIM I
 VITALITERRAECONPINGITSANGVINEGLVTEN
 LVCIFERAXAVRASANIMANTESAFFLUITILLIC
 CONDITVRENIXANSADAMFACTORISADINSTAR
 EXILVITPROTOPLASMASOLORESNOBILISVS
 DIVESINARBITRIORADIAN TILVMINEDEHINC
 EXMEMBRISADA EVASFITTVMVIRGINISEVVAE
 CARNECREATAVIRIDEBINCCOPVLATVREIDEM
 VTPARADYSSIIACOBENELAETARETVRINHORTO
 SEDDESEDEBPIAPEPVLITTEMERABILEGVTTVR
 SERPENTISSVASVPOMISVCOATRAPPROPINANS
 INSATIATRICIMORTIFAMESACCIDITILLINC
 GAVISVRVS OBHOCCABELLIFLVISARCELOCATOR
 NASCIPRONOBISMISERARISETVLCERECLAVI
 INCRUCECONFIGITALIMALAGMATEINVNCTIS
 VNASALVSNOBISLIGNOAGNISANGVINEVENIT
 IVCVNDASPECIESINTEPIABRACCHIACRISTI
 AFFIXASTETERVNTETPALMABEABILISINHAC
 CARACAROPOENASINMITESSVSTVLITHAVSTV
 ARBORSVAVISAGRITECVMNOVAVITAPARATVR
 ELECTAVTVISVSICECRVCISORDINEPVLCHRA
 LVMENSPESSCVTVMGERERISLIVORISABICTV
 INMORTALEDECVSNECEBIVSTILAEAPARASTI
 VNAOMNEMVITAMSICCVRVXTVACAVSARIGAVIT
 IMBRECRVENTAPIOVELISDASNAVITAPORTVM
 TRISTIASVMMERSOMVNDASTIVVLNERACLAVO
 ARBORDVLCISAGRIRORANSECORTICENEECTAR
 RAMISDECVIVSVITALIACRISMATAFRAGRANT
 EXCELLENSCVLTVDIVAORTVFLGIDAFRVCTV
 DELICIOSACIBOETPERPOMASVAVISINVMBA
 ENREGISMAGNIGEMMANTEMETNOBILESIGNVM
 MVRVSETARMAVIRISVIRTUSLVXARAPRECATV
 PANDEBENIGNAVIAMVIVAXETFERITILFLVMEN
 TYMMEMORADPEROPEMNOBISEGERMINEDAVID
 INCRVCEREXFIXVSIVDEXCVMPRAEERITORBI

Fig. 1 : « Signe de la Sainte Croix » de Venance Fortunat (VI^e siècle)

Exemple de *versus intexti* (ou *parole peinte*) proposé par Giovanni Pozzi, philologue et théologien (1923 - 2007)

UNE STRATEGIE DES CONTRAINTES ROMANESQUES

En manière d'introduction

Je me présente :

Je m'appelle Jean Lahougue. Mais il m'est arrivé et il m'arrivera sans doute encore de recourir à des pseudonymes - que je ne vous dirai pas. J'ai fait pour commencer - bien malgré moi - des études techniques et suis entré dans une école d'ingénieurs. Avant de changer d'orientation, en mai 68, et de me consacrer jusqu'à ma retraite à l'enseignement du français dans les lycées et collèges.

Je ne suis pas ce qu'on appelle un lettré. Je ne parle ni grec ni latin et mon anglais - vous m'en pardonnerez - est lamentable.

J'ai déjà suffisamment de mal avec ma propre langue. Vous allez comprendre pourquoi...

Je ne suis même plus un grand lecteur comme j'ai pu l'être jusqu'à l'âge de trente ans.

J'écris par contre et publie des livres. Peu. Une dizaine sous mon nom. Certains se présentent sous la forme affichée du pastiche - ou du moins de l'imitation. Je tâcherai de m'en expliquer.

J'ai été fortement marqué dans les années soixante par ce qu'on a appelé en France *Le nouveau roman*. Plus particulièrement par Alain Robbe-Grillet, qui vient de disparaître.

Je l'ai été aussi par l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) initié par François Le Lionnais et Raymond Queneau : l'idée même de *contraintes* fait partie de leur héritage.

Depuis une dizaine d'années je m'intéresse plus particulièrement à la pratique des *versus intexti* que m'a fait découvrir un article de Giovanni Pozzi.

Ajoutons que je suis né à Paris mais que je vis en province depuis quarante ans, que j'ai la passion des vieilles pierres, et que je ne fréquente aucun milieu littéraire.

I - Pourquoi ?

Quiconque se mêle d'écrire avec un minimum d'exigence et de sincérité est vite appelé à faire deux constats :

Le premier constat est assez décourageant : quels que soient les dons littéraires dont nous disposons, le langage nous interdit le plus souvent d'exprimer ce que nous voudrions lui faire exprimer. En tout cas de l'exprimer fidèlement.

La raison en est simple : le langage est un code, régi par des règles et des conventions. Ce que nous voudrions en général lui faire dire - notre expérience vécue ou rêvée, nos sensations, nos émotions... - ne l'est pas ni ne saurait l'être sans trahison. Ni le vocabulaire ni la syntaxe ne sont structurés comme nos affects...

A supposer même qu'ils le soient - qu'ils nous donnent en tout cas, parfois, l'illusion de l'être - tout codage suppose un décodage. Et ce sont les affects du décodeur, non les nôtres en leur irréductible originalité, qui auraient alors le dernier mot, si l'on peut dire, au terme de sa lecture.

En cette matière intime le langage nous oblige toujours à dire - et à lire - autre chose que ce qui a voulu être dit...

De tout temps dans la littérature le thème est d'ailleurs récurrent de l'incommunicabilité entre les êtres, de l'impuissance de leur langage à exprimer l'essentiel : les mots, les phrases y sont souvent présentés comme des coquilles vides - fossiles en quelque sorte. Le vivant, lui, est de l'ordre de l'indicible...

Le deuxième constat, non moins irrécusable, est en revanche plus réconfortant. C'est lui d'ailleurs, en général, qui préside au désir d'écrire malgré tout : s'il est bien incapable d'exprimer ce que nous voudrions qu'il exprime, le langage n'en est pas moins susceptible de provoquer en nous des plaisirs, des jouissances, des sensations tout aussi intenses, parfois même plus intenses, que tout ce que nous pourrions vivre hors de lui. Des émotions, des sentiments que nous n'aurions même jamais vécus, reconnaissons-le, si les conventions et les règles d'aucun langage n'avaient jamais eu cours...

Nous ne serions pas là, les uns et les autres, à parler littérature, si nous n'avions pas un jour fait l'expérience, à la lecture d'un vers, d'un poème, d'un roman, de l'une de ces exaltations que seul a pu permettre un agencement de mots - si conventionnels et si réglés soient-ils, si étrangers soient-ils à l'intention première qui a décidé de leur écriture...

Toutes émotions spécifiques au langage et parfois renouvelables pour une raison simple : la plupart des mots sont polysémiques et chaque relecture, si leur combinatoire le permet, pourra en mobiliser des significations que la précédente avait occultées, susciter de nouveaux échos. Un peu comme le jeu du vent et de la lumière convoquerait de nouvelles silhouettes dans un même mobile de Calder.

C'est aussi parce que leur langage est indéfiniment mobilisable que nous pouvons relire indéfiniment nos livres de chevet.

Sans doute la logique préside-t-elle assez rarement aux choses de l'art. Reste qu'en toute logique ce double constat ne peut manquer de remettre quelque peu en question les perspectives de représentation - introspective ou objective - romantique ou réaliste - léguées par le passé et revendiquées aujourd'hui encore par beaucoup d'auteurs.

Le travail de l'écrivain - en toute logique et consciemment ou non - ne consisterait plus tant à traduire en mots, le mieux possible, ses révoltes et ses passions (comme l'exigerait, pour faire bref, la tradition romantique) ni même à traduire en mots le spectacle du monde tel qu'il s'en veut le témoin impartial (comme y prétend, pour faire tout aussi bref, la tradition réaliste) mais en somme à débusquer, dans le jeu des mots eux-mêmes, dans leur infinie combinatoire, les révoltes, les passions et les visions du monde que ni l'auteur ni nous-mêmes ne pourrions vivre en dehors de la littérature...

Il s'agirait non plus, en d'autres termes, de chercher à dire l'indicible (au risque de vivre l'invivable, comme quiconque s'emploie corps et âme à une entreprise absurde) mais de mieux vivre l'indicible en s'employant à dire tout ce qui, sans les mots, resterait invivable...

D'où cette idée naïve (comme tout ce qui est logique en matière d'art), puisque les perspectives se trouvent ainsi inversées, d'inverser aussi les pratiques :

Si l'on admet que la rhétorique désigne l'ensemble des procédures de langage plus ou moins convenues et répertoriées précisément

susceptibles de transmettre à autrui, le plus efficacement sinon le plus fidèlement possible, un contenu préalable (expérience préalablement vécue ou pensée préalablement conçue), pourquoi n'inverserait-on pas la démarche rhétorique en imaginant, *d'abord*, des procédures de langage beaucoup moins convenues et répertoriées, à charge d'en induire *ensuite* des contenus beaucoup moins préconçus que ces procédures inédites seraient à même d'exprimer le plus efficacement possible ?

En tout cas on admettra que l'entreprise a de quoi séduire quiconque n'est pas rebelle à la logique et à la spéculation rationnelle. Surtout à une époque (mais ce n'est pas la première) où on pourrait avoir le sentiment que tout a déjà été dit dans la littérature universelle et qu'il n'y est plus guère de renouvellement possible...

Sans prétendre à une comparaison qui serait quelque peu présomptueuse, mais puisqu'il est question de logique et de spéculation rationnelle, il est difficile ici d'ignorer un changement de perspective assez semblable en son principe dans l'histoire des mathématiques : celui qui a permis de passer d'une mathématique de la représentation, telle qu'elle s'appliquait à élucider les lois de cet espace à deux ou à trois dimensions dont nous avons l'expérience sensible, lois qui mesurent et régissent les pratiques humaines depuis les origines (topographie, commerce, architecture ou balistique...) à une mathématique des espaces à 4, à 5, voire à n dimensions, à coup sûr inaccessibles à toute expérience préalable et que seules permettent d'explorer les conventions et les règles spécifiques au langage du mathématicien. Mathématiques spéculatives dont on sait, même si l'on n'est pas matheux dans l'âme, l'importance qu'elles ont eue dans l'évolution actuelle des sciences...

Dans un tout autre domaine (pour ceux que la référence aux sciences exactes ne séduirait pas), bon nombre de psychanalystes tiennent le lapsus et autres calembours involontaires pour hautement significatifs de l'inconscient individuel. Quand bien même la littérature dont nous allons parler n'ouvrirait pas à nos sensibilités des mondes aussi radicalement nouveaux que ceux du mathématicien, qui sait si la provocation méthodique du non-préconçu de la langue, si - en d'autres termes - le vaste jeu de mots qu'elle s'y propose, ne témoignera pas mieux que toute autre à ses lecteurs de l'inconscient collectif qui sous-

tend toute langue en ses conventions et règles propres - français, anglais, chinois, ou patagon...

Ce ne serait déjà pas si mal.

Reste le *comment* ?

II – Comment ?

Comment, pour prendre au mot l'invitation de Baudelaire, *plonger dans l'inconnu* du langage *pour trouver du nouveau* ? Sans recourir, il va de soi, aux drogues dures...

Le hasard ?

Parmi les procédures de langage exploitées au siècle dernier et qu'on peu effectivement qualifier de *peu convenues*, certaines des plus connues recourent de fait au hasard : les *cadavres exquis*, chers aux surréalistes ou *S+7*, pratique oulipienne par excellence, en sont les archétypes. Ceux qui les ont pratiquées dans leurs classes ou en société en connaissent les limites. Si réjouissants qu'ils soient parfois, les résultats du hasard - on pouvait s'y attendre - sont hasardeux. Au mieux répétitifs dans leurs effets.

D'abord parce que toute transgression du sens n'est pas jouissance. Il faut aussi que la transgression impose *a posteriori* le sentiment d'une nécessité plus forte que le discours prévisible.

Ensuite parce qu'une règle *a priori* génératrice de transgression rend précisément la transgression prévisible, et inopérante : on ne saurait être ému par rien, dès lors qu'on est en situation de s'attendre à tout.

Au mieux, le hasard ne peut qu'induire la nécessité de sélectionner après coup les produits de sa pratique. Ce qui revient à admettre son impertinence.

L'intuition ?

Il y a fort à craindre que dans un domaine aussi conventionnel que le langage (et aussi culturel que le roman), il n'y ait rien de tel que l'intuition ou ses avatars historiques (l'inspiration, l'imaginaire...) pour reproduire, dans la majorité des cas, les schémas culturels acquis

et les conventions dominantes. Pour convoquer - inconsciemment - des pratiques de re-présentation.

Les hasards du déterminisme socioculturel, dont chacun de nous est l'agent, peuvent certes avoir « destiné » certains auteurs privilégiés à produire *intuitivement* des procédures originales et fortes (faute de quoi l'histoire de la littérature serait d'ailleurs monotone...). On parlera alors d'écrivains-nés, voire de *génies*...

Reste que, par définition, l'intuition n'est pas révisable par un acte de la volonté. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, notre chercheur intuitif, s'il continue de se fier à son intuition - fût-elle *géniale* - risque fort de se poser inconsciemment les problèmes d'écriture dans des termes identiques, et d'y apporter - non moins inconsciemment - le même type de réponses *géniales*... La société, qui aime identifier, lui saura gré de produire des œuvres indéfiniment conformes à l'effigie. Mais il aura renoncé dès son second volume à l'exigence d'explorer le langage pour faire du sien le lieu d'une auto-représentation.

Le *nouveau* débusqué par intuition n'est pas renouvelable.

Pourquoi pas la méthode ?

La méthode chère aux cartésiens que nous sommes, paraît-il, nous Français... Ou celle, dite expérimentale, qui a fondé les sciences modernes. Une méthode en tout cas plus laborieuse que géniale qui, si elle n'exclut totalement ni le hasard ni l'intuition, s'impose à chaque instant de les canaliser conformément à son exigence : celle - rappelons-le - d'une exaltation procédant du seul texte et que nous ne saurions vivre hors de lui.

(Précisons à cette occasion que, bien évidemment, l'amour ou la haine, la colère ou la peur, la nostalgie, l'espoir et son contraire ne sauraient pour autant s'exclure *a priori* d'aucun texte littéraire - à plus forte raison d'un texte romanesque. Mais ces exaltations-là, le rhétoricien le moins doué saura toujours en convoquer le souvenir ou l'illusion chez son lecteur le moins érudit, dès lors qu'il sait de longue date en restituer les conditions nécessaires et suffisantes. Et si mon intérêt de lecteur les attend néanmoins - et les exige - on aura compris qu'il ne saurait s'en satisfaire. Je ne cherche pas essentiellement dans le livre ce que la vie la plus médiocre me fera connaître plus

pertinemment et plus intensément que le livre, et moins encore ce que tant d'autres livres avant celui-là m'ont déjà fait connaître...)

L'exigence étant précisée, reste à définir la méthode...

Puisqu'il s'agit d'explorer les potentialités émotives de l'écrit nous la fonderons, en bonne logique, sur ce que nous pourrions appeler une hypothèse d'écriture : l'une de ces procédures non convenues par sa grammaire et qui excède le répertoire connu de sa rhétorique. Hypothèse qui se présenterait un peu comme une régulation supplémentaire, non contradictoire avec les règles existantes mais que celles-ci n'impliquent nullement non plus : une régulation comparable en somme à celles de la poésie classique, telles qu'elles régissent l'alexandrin ou le sonnet. A ceci près que cette régulation, puisqu'elle serait non convenue (sinon inconvenante), ne procéderait ici d'aucune tradition canonique.

En d'autres termes, nous nous poserions l'une des questions suivantes :

Que se passerait-il si mon texte s'interdisait, par exemple, les mots contenant la lettre *e*, ou les mots de genre masculin ? Que se passerait-il si j'imposais à mes mots, à mes phrases, d'avoir successivement le nombre de lettres, ou de mots, correspondant aux décimales successives du nombre *pi* ? etc.

Que se passerait-il et surtout : de quoi parlerais-je ? dès lors que j'imposerais *aussi* aux contenus de mon texte d'entretenir avec cette régulation un maximum de liens logiques et analogiques qui en assurent la cohérence ... Car le renversement de la perspective rhétorique n'est nullement un rejet de la rhétorique tel qu'il m'autoriserait à dire n'importe quoi pourvu que j'y applique ma propre règle. Si j'induis ici le fond de la forme et non plus la forme du fond, il doit être clair que l'exigence rhétorique subsiste d'une adéquation optimale entre le fond et la forme, entre la procédure et les contenus...

Et cette adéquation même ne suffit pas. Quand je me demande : que se passerait-il ? cela veut dire aussi : est-ce que le texte ainsi conçu, si conséquent soit-il sur la base de son hypothèse formelle, est bien en mesure de provoquer chez mon lecteur (en tout cas sur moi-même, qui suis mon premier lecteur) quelque chose qu'on puisse oser taxer d'*exaltation* ?

Et là, soyons honnête... N'en déplaie à mes amis oulipiens, peu, très peu de textes ainsi programmés ont suscité chez moi des bouleversements intimes comparables à ceux éprouvés jadis, lorsque je découvrais Baudelaire, Verlaine ou Apollinaire, les *fictions* de Borgès ou *La Recherche du Temps Perdu*...

Je peux par exemple admirer la virtuosité d'un palindrome (texte lisible dans les deux sens) de quinze pages ou l'exploit que constitue la nouvelle respectant la contrainte dite « du prisonnier » (exclusion des lettres à jambages)... Mais ce total respect n'a rien à voir avec l'émotion, le bouleversement que j'espère, tels qu'ils supposent - ne serait-ce qu'au sens étymologique - un mouvement brutal de tout l'être qui changerait radicalement son point de vue sur le monde, qui lui ferait en quelque manière comprendre et sentir toute chose autrement...

Sans m'étendre sur les multiples raisons qui interdisent ici le bouleversement, l'une est assez simple : la véritable émotion prend par surprise, et la surprise n'est possible que si l'objet excède son projet. Dit autrement : je serai d'autant moins bouleversé qu'on m'aura préparé à l'être.

Pour espérer surprendre autrement qu'avant lecture, la procédure mise en œuvre se doit non seulement d'être non convenue, elle se doit aussi d'être occultée, elle se devra même d'être insoupçonnable - du moins au départ. Or la typographie révèle d'emblée la contrainte du prisonnier. Quant au palindrome, comme toutes les contraintes dites *dures*, il oblige à de telles contorsions syntaxiques et à de telles incongruités lexicales que le moins avisé des lecteurs ne peut qu'y suspecter la contrainte dès la première ligne...

En introduction, j'ai dit tout à l'heure à quel point j'étais fasciné par les *versus intexti* de la poésie romane. Je n'ai pas dit *bouleversé*. Car leur lecture, conforme pour l'essentiel à ce qu'on attend d'un texte pieux glorifiant Dieu et les saints, ne réserve elle non plus aucune surprise. La fascination qu'ils exercent, sensible même aux non latinistes, est - elle aussi - une fascination du projet, une fascination d'avant lecture et qui ne procède du langage que par anticipation.

A y réfléchir il suffirait pourtant d'assez peu de choses pour qu'ils répondent à notre exigence. Imaginons un instant que les lettres des *versus intexti* ne soient pas surlignées, que la procédure mise en œuvre et qui nous éblouit s'en trouve d'emblée occultée. Imaginons que le

texte panégyrique soit ainsi diffusé dans toute la chrétienté sans que personne y soupçonne des vers cachés. Imaginons maintenant que ces vers cachés, loin de faire un écho redondant au pieux contenu du texte, en prennent radicalement le contre-pied sous forme de blasphèmes ou autres versets sataniques... Imaginons enfin le brave moine copiste, juste un peu plus curieux et attentif que les autres - façon Guillaume de Baskerville -, découvrant soudain la procédure...

Comment ne pas penser que le mélange d'horreur et de fascination qu'il ne saurait manquer d'éprouver alors a bel et bien, cette fois, quelque chose à voir avec ce que nous avons appelé *bouleversement* ? Et qui peut dire, après tout, si de tels textes iconoclastes n'ont pas été produits au fil de l'histoire, auxquels il aura seulement manqué d'être décryptés par un moine lecteur un peu plus attentif et curieux que les autres ?...

Car c'est bien là aussi le problème de notre méthode : si j'occulte ma procédure au point de la rendre insoupçonnable, comment mon lecteur - qui ne s'appelle pas forcément Guillaume de Baskerville ou Champollion - aura-t-il jamais accès à la révélation qui pourrait précisément bouleverser sa lecture ?

Et si la solution, comme beaucoup de solutions, était implicite dans l'énoncé même du problème ?

Réfléchissons : une procédure délibérément occultée au point d'en devenir insoupçonnable, un bouleversement du sens lié à sa révélation ultime, un lecteur attentif et curieux, soucieux de logique et de cohérence que force m'est d'identifier à un détective de fiction...

Comment ne pas reconnaître là le schéma du roman d'énigme le plus classique ? Un roman policier où le crime à élucider serait cette transgression fondatrice que constitue pour un langage une règle de trop, ni convenue ni convenable : une loi strictement personnelle, et comme telle hors la loi...

François Le Lionnais, écrivain et mathématicien, initiateur avec Raymond Queneau de l'OULIPO (mais aussi de l'OULIPOPO, ouvroir de littérature policière potentielle) a dressé dans les années soixante une classification des romans d'énigme sur la base des différents moyens dont dispose l'auteur pour rendre le coupable insoupçonnable au lecteur : on y trouve bien sûr l'assassin détective

(*Le mystère de la chambre jaune*), l'assassin narrateur (*Le meurtre de Roger Ackroyd*), l'assassin désigné (celui que tout accable d'emblée et qu'on disculpe aussitôt pour cela même : *La mystérieuse affaire de Styles*), mais aussi l'assassin jeune-premier-sympathique, l'assassin pasteur, l'assassin enfant, l'assassin infirme, l'assassin victime, etc François Le Lionnais concluait en disant que le seul cas de figure dont il n'ait pas trouvé d'exemples était celui de l'assassin lecteur. Cela, soit dit en passant, a été tenté depuis.

Mais il oubliait un cas : celui de l'assassin langage...

III – Stratégie des contraintes

Pour en revenir à notre méthode, disons qu'elle nous a conduit d'elle-même à son cadre privilégié : le roman plutôt que le poème, et plus particulièrement - structurellement en tout cas - le roman d'énigme.

C'est donc aux composantes les plus conventionnelles de ce genre conventionnel que va s'appliquer désormais notre stratégie :

Les composantes

L'intrigue

Il conviendra d'abord d'imaginer une intrigue comme la plupart des intrigues de romans d'énigme :

L'intrigue, ce qui intrigue, implique le lecteur, l'engage à imaginer *sa* solution, supposera un mystère suffisamment étrange pour éveiller sa curiosité, suffisamment réaliste pour qu'il en espère une explication logique accessible à sa perspicacité.

Mais cette intrigue - qui doit le conduire en toute conséquence, d'indices en hypothèses, d'hypothèse en déductions, à la révélation de la contrainte - se devra d'entretenir à chaque instant avec celle-ci des liens logiques et analogiques tels que l'élucidation formelle du mystère lui apparaisse au bout du compte, comme dans tout bon roman d'énigme, la plus recevable possible sinon la seule nécessaire en dépit de sa singularité.

Disons-le, cette élaboration de l'intrigue est l'opération la plus délicate du processus - aussi la plus intuitive, sinon la plus *géniale* - car aucune méthode ne saurait en garantir la réussite.

Mais elle est capitale.

Notons à cet égard que cette réhabilitation de l'intrigue - et dans ce qu'elle a de plus spécifiquement romanesque - est sans doute ce qui distingue le plus clairement la stratégie des contraintes des pratiques du *Nouveau roman*.

Les personnages

L'intrigue ainsi décidée dans ses grandes lignes convoque à son tour des personnages. Des personnages prioritairement destinés à la faire fonctionner. Ils devront assumer les actes, et parfois les paroles, qui en constituent préalablement les étapes nécessaires.

Autant dire qu'à l'inverse de la pratique naturaliste qui consiste à inventer d'abord le personnage, à le doter d'une psychologie, d'une hérédité, d'un contexte socioculturel, de le mettre en situation et d'en déduire l'intrigue (le fameux « ce n'est pas moi qui invente l'histoire, ce sont mes personnages qui me guident »), c'est ici clairement l'intrigue qui décidera de la psychologie des personnages.

Ce qui ne veut pas dire que de tels personnages seront nécessairement dépourvus d' « épaisseur » psychologique :

D'une façon générale, si l'intrigue impose aux personnages des comportements parfaitement cohérents, les personnages tendront aux stéréotypes. Et le roman tout entier sera de ceux - genres dits « populaires » - qui admettent les stéréotypes par convention et répugnent à l'introspection.

Si au contraire l'intrigue dicte aux personnages des comportements inconséquents ou paradoxaux, il conviendra de légitimer leurs écarts en recourant aux acquis de toutes les sciences de la psyché. Le roman - moins populaire - qui s'en suivra sera probablement dit « d'introspection », ou « d'analyse »...

Cette surdétermination de la psychologie par l'intrigue restera valable, il va de soi, pour un éventuel narrateur dont l'intrigue imposerait la nécessité...

La thématique

Il arrive que l'hypothèse fondatrice convoque d'emblée, par analogie ou par ses implications immédiates sur l'intrigue, un thème porteur.

Celui de la perte d'identité ou de l'identification à autrui, par exemple, dans *La Doublure de Magrite*. Celui de l'éternel retour dans *Un amour de René Descartes*.

Il peut arriver aussi qu'indirectement, via l'éventuelle nécessité de motiver le comportement des personnages par des raisons morales ou socio-historiques, le roman aborde tel ou tel grand thème de société, philosophique, politique, religieux...

La stratégie des contraintes n'est nullement une ascèse. Non seulement elle ne récuse ni la rhétorique, ni l'intrigue, ni le héros, elle ne rejettera pas davantage la réflexion ni l'analyse sous prétexte qu'elles n'auraient rien à faire dans un roman.

La stratégie des contraintes n'est pas, comme ce fut souvent le cas dans ce qu'il est convenu d'appeler la *modernité*, une esthétique du dépouillement. D'abord parce qu'elle *n'est pas* une esthétique, mais une méthode de recherche susceptible de convoquer - selon l'hypothèse d'écriture adoptée au départ - des esthétiques radicalement différentes. Ensuite parce qu'elle est - faut-il le rappeler - une quête d'émotion et de jouissance, et que la nudité l'émeut moins, la réjouit moins que le déshabillage, qui est aussi du dépouillement - mais en acte.

Si la stratégie des contraintes accueille volontiers toutes les conventions romanesques récusées par les différentes écoles littéraires du siècle dernier, ce n'est pas non plus - comme certains post-modernes - parce qu'elle se satisfait de leurs illusions, mais parce que le bouleversement final qu'elle en prépare - ou si l'on veut leur déshabillage - constitue précisément son plus grand plaisir.

Pourquoi, dans le domaine des idées - philosophiques, politiques, religieuses... - la stratégie des contraintes ne prétendrait-elle pas au même bouleversement iconoclaste ?

Ce qui comptera, ce n'est plus ce que l'auteur aura *voulu* dire ni ce que le lecteur aura *voulu* lire, mais ce que la résistible écriture du texte aura su remettre en cause des préconçus du premier et ce que sa non moins résistible lecture aura su remettre en cause des pressentis du second.

Le plaisir du texte n'est pas de figer aucune signification pour l'éternité mais d'indéfiniment les émouvoir toutes.

Oserai-je prétendre : de les exalter ?...

Le style

S'il est une notion fortement remise en question par la stratégie des contraintes c'est bien celle de *style*. Ce du moins qu'on entend le plus souvent par style depuis l'époque romantique : une sorte de marque identitaire - quasi innée - qui permettrait de distinguer les écrivains entre eux et, bien sûr, les bons des mauvais. Le bon étant en général celui qu'on reconnaît à son style d'un texte à l'autre. Le mauvais celui qu'on ne reconnaît pas parce qu'il en change, et dont on dira qu'il « se cherche ». Ce qui doit témoigner tout à la fois de l'irréductible différence et de l'inaltérable permanence.

Quelque chose en somme comme une empreinte digitale de l'esprit, sinon de l'âme....

La contrainte, l'hypothèse formelle, en revanche, c'est ce qui nous oblige à chaque texte, dès lors qu'il est fondé sur une contrainte nouvelle, à écrire autre chose et à l'écrire autrement.

Pour les uns la liberté consistera à écrire sans contraintes (mais au risque de se laisser indéfiniment surdéterminer par les mêmes causes inconscientes, sur lesquelles la volonté n'a aucune prise). Pour les autres, la liberté consistera à choisir ses contraintes - ou tout du moins à en changer à volonté.

Il est clair qu'une contrainte dure, comme le lipogramme par exemple, induira d'emblée un style très transgressif.

D'une façon générale, plus la contrainte est forte, plus elle exclut d'éléments de la syntaxe et du vocabulaires communs, plus elle leur substitue des solutions rares, plus le style sera qualifiable d'original - sans d'ailleurs qu'on puisse conférer a priori une quelconque valeur à cette originalité. Tout au plus pourra-t-on craindre qu'elle occulte quelque peu l'intérêt du lecteur pour l'intrigue romanesque proprement dite, dont on a dit qu'elle constituait l'élément capital de notre stratégie...

La poésie peut sans doute exploiter les contraintes dures et ne s'en est pas privée au cours de son histoire. Le roman quant à lui s'accommodera beaucoup plus volontiers de contraintes douces – fussent-elles se complexifier très vite en *réseaux* de contraintes douces (cf *La vie mode d'emploi* de Georges Perec) - et se devra de n'exploiter les plus dures que très parcimonieusement.

Mais si nous appelons « douces » des contraintes qui n'ont pas un effet irrémédiablement transgressif sur le style, cela ne veut pas dire pour autant qu'elles n'aient aucun effet sur lui.

La nécessité permanente de recourir à des tournures de substitution peut par exemple convoquer la litote, la périphrase, la métaphore et toutes autres figures de rhétorique précisément vouées à esquiver le mot propre. On aura dès lors ce qu'on appelle un style « fleuri » - qu'on peut ne pas aimer, mais qui s'inscrit dans une tradition nullement transgressive.

Reste que, dans le cadre romanesque, l'incidence de la contrainte sur le style sera le plus souvent indirecte. Soit que le type d'intrigue et de personnages directement induit de cette contrainte implique à son tour un genre romanesque très conventionnel, au style plus ou moins convenu. Auquel cas il conviendra en toute cohérence de s'y conformer. Soit que cette intrigue, ces personnages, et jusqu'à la thématique induite de l'hypothèse, convoquent tant d'analogies avec des œuvres d'auteurs déjà constituées qu'il n'est guère d'autre choix que de les assumer jusque dans le style :

D'où l'apparence de pastiches - pour ne parler ni d'*imitations* telles que les ont pourtant toujours pratiquées les traditions classiques, ni de *plagiats* tels que le tabou de la propriété intellectuelle les exposerait à la censure légale - qu'adopteront certains textes.

J'ai dit précédemment que l'hypothèse formelle de la *Doublure de Magrite* avait immédiatement induit le thème de la perte d'identité et de l'identification à autrui. Appliquée à la notion de style, l'identification à autrui ne suggère-t-elle pas le pastiche ? Cette même hypothèse formelle avait par ailleurs induit une intrigue clairement policière. Me voilà donc convié, en toute conséquence, à pasticher un auteur de roman policier. Célèbre tant qu'à faire, car pasticher un inconnu n'aurait aucun sens. Et puisque mon héros lui-même s'identifiait à autrui, comment ne pas penser au Maigret de Georges Simenon, dont celui-ci ne cesse de dire qu'il résout ses énigmes en s'efforçant d'entrer dans la peau des autres ?...

Voici donc un Maigret, dans le style d'un Maigret, mais dont le dénouement formel témoigne qu'il en est structurellement sinon l'inverse du moins la doublure réversible...

IV - La mise en œuvre

Première rédaction

Sur la base de l'hypothèse formelle et de ses incidences les plus directes, un programme - ou cahier des charges - est constitué, qui autorise une première phase de rédaction. Plutôt que par un premier chapitre, celle-ci commencera par la partie du texte qui laisse présager les plus grandes difficultés de mise en œuvre. Ceci afin de faire apparaître le plus rapidement possible d'éventuels blocages

Blocages

On a déjà vu qu'une contrainte trop forte risquait de convoquer un style trop transgressif et - du même coup - l'incompréhension des contenus. Or on ne saurait renverser une illusion sans l'avoir préalablement construite. On ne saurait bouleverser ou exalter le sens que de ce qui présente un sens premier...

Une autre forme de blocage tient au fait que la contrainte est aussi, fondamentalement, un générateur de contenus. Sa mise en œuvre, à chaque instant, pourra susciter de nouvelles idées de digression, sinon de profitables modifications de l'intrigue qu'une application stricte du cahier des charges interdirait d'exploiter.

Dans le même temps, une relecture attentive de la première rédaction fera inévitablement apparaître des récurrences, des symétries, des échos thématiques et intertextuels qui n'étaient pas prévus au programme...

Il conviendra alors de se rappeler que la stratégie des contraintes n'a pas l'exploit pour enjeu. L'exécution du programme initial ne s'y apparente pas à quelque mission sacrée qui exigerait de passer en force les obstacles insurmontables et les tentations en s'interdisant toute remise en question.

Au contraire.

Elle sait que son hypothèse fondatrice est arbitraire. Elle sait que si cette hypothèse mène à des contradictions internes, il s'impose de la réviser. Et ce d'autant, à l'évidence, que des enjeux plus profitables se dessinent.

Révision du programme

On renoncera aux aspects bloquants de la contrainte, soit par des licences, soit en réduisant son champ d'application.

Mais dans le même temps, on compensera cette perte de rigueur - et de surdétermination - par de nouvelles contraintes induites des échos, des récurrences et des symétries apparues.

Il s'ensuivra nécessairement une refonte totale du cahier des charges. Lequel devra prendre en compte toutes les conséquences internes des nouvelles hypothèses.

Et cela pour toutes les composantes du roman.

Dialectique de la forme et du fond

De ce programme revisité naîtra une seconde rédaction du texte, souvent très différente de la première. L'intrigue, son décor, ses personnages, le style même auront pu changer.

A nouveau des blocages se révéleront. Aussi de nouvelles récurrences, de nouvelles symétries inopinées.

A nouveau, on révisera le jeu des règles formelles qui dès lors - de l'hypothèse unique du départ - tendront à se constituer en réseaux. On en supprimera certaines qu'on remplacera par d'autres, induites des surprises débusquées.

Un nouveau programme en tirera toutes les conséquences.

Une troisième rédaction s'ensuivra, un peu moins différente de la précédente que celle-ci ne l'était de la première.

Et ainsi de suite jusqu'à atteindre une coïncidence satisfaisante entre le programme et l'écrit.

Ainsi, à chaque étape de l'écriture, le principe formel engendre-t-il un contenu qui, à son tour, remet en cause le principe formel. Une fois cette dialectique engagée qui tend à une cohérence optimale du fond et de la forme, qui pourra soupçonner, au bout du compte, si l'origine du roman fut son contenu ou son principe formel ?...

En manière de conclusion

Ceux que bouleversent Keats ou Verlaine, Beckett ou *La Recherche du Temps Perdu*, mais détestent les modèles mathématiques en

général et les romans policiers d'énigme en particulier, me diront : à quoi bon ?

Vous parlez d'émotion, de bouleversement, d'exaltation... Et qu'est-ce que vous nous proposez comme modèle ? le vague - et très convenu - renversement de perspectives que constitue un dénouement de roman policier !

Dénouement dont on a pu dire à juste titre que, certes, l'éclatement de la vérité jusqu'alors occultée y procurait un plaisir, mais que ce plaisir prévisible n'était au fond, répondant à l'attente, qu'un rassurant retour à la normalité.

Passé ce plaisir, on refermera le livre et on oubliera vite.

C'est vrai. Souvent.

Mais justement, dans le roman d'intrigue que je propose, rien ne restaure une normalité. Une vérité qui ne procède plus de l'espace-temps référentiel n'est jamais tout à fait confortable.

Et c'est oublier un autre aspect de tels romans :

Celui qui s'attache à relire un roman policier traditionnel, ou du moins certains passages du roman, pour essayer de comprendre comment on a pu l'aveugler à ce point, si oui ou non on lui a bien fourni certains indices dont le dénouement se réclame et qui ont cependant échappé à sa lecture, celui-là se rend vite compte que l'auteur a dû jouer constamment des ambiguïtés du langage.

Car qu'est-ce qu'un indice en la matière ? sinon un moment du texte où il se doit tout à la fois de dire et de cacher, de révéler tout en donnant à voir autre chose que ce qu'il révèle...

Comment ne serait-il pas obligé de recourir à toutes les potentialités polysémiques de son discours ?

Imaginons maintenant un roman où tout le discours, et non plus seulement certains passages perdus dans l'ensemble, aurait été construit depuis le début sur cette polysémie, dont tous les éléments - péripéties, personnages, décors, thèmes sociaux ou philosophiques, et jusqu'au style - auraient exigé d'entretenir à chaque instant, entre eux et avec les différents aspects de la contrainte, des liens logiques et analogiques permanents...

Un roman dont tout le langage dissimule les traces qu'il s'oblige à laisser...

Comment chaque relecture d'un tel roman ne pourrait-elle pas mobiliser des échos et des significations que la lecture précédente

avait occultés, comment ne ranimerait-elle pas ce que nous avons appelé au début de cette intervention, en référence à Calder, les mobiles du langage ?

Ceux-là seuls qui autorisent nos livres de chevet - romans ou poèmes - à renouveler leurs prestiges chaque fois que nous les rouvrons.

Découvrir à la fin du livre que c'est le langage le coupable, reconnaissons-le, n'est somme toute qu'une évidence.

Découvrir son *modus operandi* peut sans doute provoquer une belle surprise, mais de celles qu'on oubliera vite.

Découvrir et redécouvrir ses mobiles, en revanche...