



HAL
open science

La lecture potentielle. Jeu, humour et combinatoire dans les Cent mille milliards de poèmes de Raymond Queneau

Aristide James

► **To cite this version:**

Aristide James. La lecture potentielle. Jeu, humour et combinatoire dans les Cent mille milliards de poèmes de Raymond Queneau. Littératures. 2020. dumas-02965317

HAL Id: dumas-02965317

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02965317>

Submitted on 13 Oct 2020

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

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

ARISTIDE JAMES

MÉMOIRE DE MASTER 2 LETTRES – LETTRES MODERNES, PARCOURS RECHERCHE

ANNÉES 2018-2020

**La lecture potentielle.
Jeu, humour et combinatoire
dans les *Cent mille milliards de poèmes*
de Raymond Queneau**

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

REMERCIEMENTS

À M. Yannick Chevalier, sous la direction duquel j'ai eu plaisir à élaborer ce travail, et dont les conseils, encouragements et recommandations ont été des plus appréciés.

À la personne qui partage mes jours, pour son implication, sa patience et ses invites à conserver l'équilibre sur le fil.

INTRODUCTION

« Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique de ce qui sera donné dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable. »

– Paul Valéry, *Œuvres*¹

« [...] un texte veut que quelqu'un l'aide à *fonctionner*. »

- Umberto Eco, *Lector in fabula*²

Il n'est pas difficile de justifier le choix d'un corpus aussi déroutant que celui des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Malgré l'héritage du XIX^e siècle et les révolutions poétiques modernes, Queneau propose, non sans une certaine dérision, une forme très contraignante – le sonnet – et surtout, passée de mode au mitan du XX^e siècle. Leur publication en 1961³, très intimement liée à l'« ouverture » de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) en 1960, marque un jalon essentiel de la progression de tout un type de littérature. La forme inédite de poésie que recèle cet ouvrage, dite « combinatoire », c'est-à-dire en l'occurrence procédant de logiques de combinaisons entre des vers non-fixés, devait en effet ouvrir la voie, d'une manière en partie symbolique, à toute une tradition plus largement littéraire. Ce corpus, fini mais insaisissable, contient rigoureusement ce qu'en annonce le titre : 10¹⁴, soit cent mille milliards de poèmes – possibles. Insaisissable, il l'est en ce qu'il n'y a finalement, à première vue, que dix sonnets disponibles⁴. Le véritable contenu de l'ouvrage est donc offert à la sagacité du lecteur, qui *de*

1 Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1957, p. 1467.

2 Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle (éd.), 1985, p. 63 (nous soulignons).

3 Il convient ici de mentionner les travaux de Jacques Roubaud, membre de l'OuLiPo dès 1966 qui, à, partir de cette même date (1961), se met à composer bon nombre de sonnets en les intégrant progressivement à des travaux expérimentaux, emprunts d'aspects mathématiques. Se reporter notamment à l'ouvrage: Oulipo, *La Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1973.

4 C'est particulièrement le cas dans l'édition qui a servi cette étude, *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres*

facto se voit investi provisoirement du statut de « co-auteur », étant invité à réaliser lui-même les combinaisons de son choix. L'édition de 1961 chez Gallimard a le mérite de prendre la forme unique d'un système de languettes horizontales, où chaque vers de chaque sonnet est découpé, tandis qu'une marge relie les pages entre elles. La maquette, que l'on doit au graphiste Robert Massin⁵, permet de recourir véritablement au hasard, puisque pour composer les poèmes, on peut retourner le livre et passer une broche entre les languettes. En le retournant à l'endroit, on obtient sur la page de droite quatorze languettes, dont la sélection sera issue du hasard qui aura conduit la broche. Ce système facilite la composition des sonnets par le lecteur, et ajoute à son aspect ludique.

Inspirations, plagiats

Queneau évoque en ces termes les premières étapes de la genèse de son recueil :

[j]'avais écrit cinq ou six des sonnets des *Cent mille milliards de poèmes*, et j'hésitais un peu à continuer, enfin je n'avais pas beaucoup le courage de continuer, plus cela allait, plus c'était difficile à faire naturellement, quand j'ai rencontré Le Lionnais, qui est un ami, et il m'a proposé de faire une sorte de groupe de recherches sur la littérature expérimentale. Cela m'a encouragé à continuer mes sonnets ; ce recueil est, en quelque sorte, la première manifestation concrète de ce groupe de recherches⁶.

On saisit ici l'importance du rapprochement entre la genèse du texte et celle, indissociable, de l'OuLiPo. Pour inédite qu'elle puisse sembler, la démarche quenienne a pu lui être inspirée par plusieurs « plagiaires par anticipation », comme les oulipiens se plaisent à nommer leurs précurseurs littéraires. Parmi ses inspirations, Queneau indique notamment celle des *Têtes folles* de Walter Trier⁷ (1948), un livre pour enfants avec lequel il était possible de combiner des images (montrant des parties du corps) de personnages, à partir d'une double découpe horizontale des pages, montées sur des anneaux⁸. Le principe est sensiblement similaire ; il est également repris par Perec dans ses – moins nombreuses mais non moins drôles – *243 cartes postales en couleurs véritables*, soit 3⁵ cartes postales possibles, à partir d'entrées sommaires portant sur le lieu, la

complètes I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, dans laquelle les dix sonnets initiaux sont livrés dans leur forme fixe.

5 Claude Debon en fournit une description dans sa Note sur le texte in *Ibid.*, p. 1319.

6 Queneau détaille la genèse de son recueil in Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 110-116, cité in *Ibid.*, pp. 1317-1318.

7 *Ibid.*

8 Un petit ouvrage similaire figurait dans la bibliothèque de Queneau (se reporter à l'annexe N°1).

météo, la formule de fin, etc... Bien avant tout cela, les Grands Rhétoriciens, poètes de Cour de la seconde moitié du XV^e siècle, avaient également un certain usage de la pratique combinatoire en poésie, quoiqu'ils ne le définissent pas avec cette terminologie. L'un d'eux, Jean Meschinot, dans ses « Litanies de la vierge » (sous titrées : « Oraison par huit ou seize »), huit poèmes décasyllabiques⁹, proposait non pas de permuter des vers entre eux, mais seulement des parties de vers. En intervertissant les hémistiches entre eux, on obtenait là aussi des combinaisons variées et différents poèmes.

Une cohérence singulière pour un humour en partage

La singularité extrême de ce corpus appelle des éclairages qui ont souvent trait à la pratique oulipienne d'une manière générale¹⁰. Ainsi de la contribution importante de François Le Lionnais, qui en précise ici les enjeux fondamentaux.

Il ne s'agit pas d'un cadavre exquis. Le brevet Queneau garantit, outre la conservation de la rime – ce qui n'a rien d'extraordinaire –, la conservation de la cohérence syntaxique – cela, c'est oulipien – et aspire à la conservation d'une atmosphère sémantique – ce qui est quenien¹¹.

La bienveillance d'un oulipien envers son confrère, telle qu'il présente son travail sur le mode de la réclame, ne doit pas nous faire taire la fragilité du dispositif des *Cent mille milliards de poèmes*, dont la cohérence syntaxique demeure sujette à caution. En revanche, la réponse « atmosphérique » que le corpus semble devoir apporter à cette question syntaxique que pose d'emblée sa structure combinatoire est absolument essentielle dans notre interrogation. Pour autant que la notion de co-auteur reste cohérente à l'approche de notre objet d'étude, chacun des *Cent mille milliards de poèmes* demeure véritablement signé Queneau, et c'est là, peut-être, le tour de force.

L'approche par le biais du phénomène humoristique semble presque aller de soi pour une telle

9 Le prolongement informatique de l'OuLiPo, l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs), créé en 1981, a pu proposer un algorithme permettant d'afficher sur un écran l'une de ces « Litanies de la vierge », choisie par l'intelligence artificielle parmi les 36 864 possibilités offertes. Cet algorithme demeure disponible en ligne, à l'adresse : <http://lapal.free.fr/alamo/programmes/litanies.html> (consulté le 18/03/2020).

10 L'exemple des *Cent mille milliards de poèmes* est, suivi du lipogramme perequien *La disparition*, celui qui figure le plus souvent la représentation que les oulipiens ont de leur propre travail (explicité in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1981).

11 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 40.

étude. Elle se justifie d'abord par la prédilection affirmée de la part des auteurs de l'Ouvroir. On la retrouve à l'origine même de la pratique oulipienne en ce qu'elle met en avant ses pratiques combinatoires. Jacques Roubaud explique en quoi le travail oulipien est fondamentalement « amusant » :

le travail oulipien est vu comme foncièrement novateur [...] il ne peut se prévaloir d'aucune finalité dite sérieuse d'aucun des critères qui servent aujourd'hui dans les domaines scientifiques à l'élimination des recherches qui déplacent exagérément les perspectives admises [...] il entre donc inévitablement dans la rubrique « jeu »¹².

Esquissons sans plus attendre une définition de l'humour, pour comprendre en quoi nous pourrions le privilégier comme posture d'analyse. D'abord, nous pouvons sans conteste la chercher dans l'héritage quenien, legs surréaliste parfois occulté par l'auteur mais souvent remotivé par la critique. Après la rupture (Queneau est exclu du groupe en 1930),

Breton devient un père diabolique, un « point de répulsion ». Ainsi est fondé, sous l'angle d'un projet spirituel, un anti-surréalisme essentiel et producteur. [...] Si d'une manière générale [dans l'œuvre de Queneau] la thématique adoucit les angles, en revanche les idéologies recréent un climat passionnel qui, lui, est bien l'héritier du surréalisme¹³.

L'Oulipo devient alors, on le comprend mieux, une entreprise collective oscillant subtilement entre un grand sérieux analytique et une vaste blague potache. Cette question de l'humour se retrouve alors tout naturellement dans ce produit d'appel de l'OuLiPo que constituent les *Cent mille milliards de poèmes*. Dès à présent, il convient d'opérer une distinction terminologique quand au mot « humour » que nous préférons, pour cette étude, au « comique ». La raison en est des plus simples : nous considérerons ici la tendance du recueil quenien à provoquer le rire en tant qu'elle est constitutive d'une posture. Cette posture est d'abord auctoriale ; elle est ensuite l'objet d'un partage avec le lecteur. S'en tenir au « comique » présent dans les poèmes combinatoires de Queneau reviendrait, somme toute, à occulter qu'il s'agit bien davantage d'une « forme d'esprit¹⁴ »

12 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 52 (1981).

13 Emmanuël Souchier, *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1991, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 36.

14 Se reporter à une définition de l'« humour » : « forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité » (CNRTL, TLFi). Nous pourrions insister sur l'humour en tant qu'il indique une dynamique, impliquant particulièrement le lecteur.

que d'un fait textuel¹⁵. Nous mettrons l'accent sur l'humour comme processus complexe et non sur le comique comme objet donné ; tout comme nous soulignerons que tout texte, en particulier avec les *Cent mille*, prend forme *via* une lecture, une activité tout aussi complexe.

Partons donc de l'*Anthologie de l'humour noir* (1939), dans laquelle André Breton pointe un humour de « réception¹⁶ », c'est-à-dire qu'il considère l'humour dans les textes qu'il sélectionne, en tant qu'il est un « refuge » pour le lecteur, et donc une forme de projection. Si l'on doit considérer une subjectivité de l'humour, elle serait en quelque sorte l'objet d'un partage, entre le sujet « auteur », et le sujet « lecteur ». Mais dans notre cas, l'intention d'auteur ne dépasse-t-elle pas justement la notion même de « réception » en matière d'humour, étant donné que la forme même du dispositif constitue comme une invite, qu'elle conditionne notre approche, la prédestine à son aspect ludique ? Pour développer la dimension cognitive de ce phénomène, nous pourrions emprunter certaines réflexions à Freud¹⁷, chez qui l'humour est également pensé du point de vue du sujet récepteur, à partir duquel le phénomène se joue de bout en bout. Mais l'humour, dans cette perspective, n'est plus une fin en soi : il est instrumentalisé, il n'est plus, dans le système de la psyché humaine, qu'une manifestation, dont les fins sont à chercher ailleurs¹⁸. Nous nous rapprocherons pourtant de la théorie psychanalytique, en vue de conférer à notre appréciation de l'« humour » une constituante structurelle, la rapprochant toujours plus du sujet lecteur en tant qu'il demeure actif¹⁹. *A contrario*, le linguiste François Rastier, pour invalider les soupçons de spéculation autour des disciplines textuelles, considère prudemment la sémantique linguistique comme autonome par rapport à des disciplines connexes, notamment la psychologie cognitive : « le sémantisme du texte ne se confond pas avec les opérations cognitives du lecteur, même s'il les détermine et les contraint²⁰ ». Pour notre part, le détour par l'approche psychanalytique du rire, ses mécanismes cognitifs, nous permettra d'élargir quelque peu la réflexion, et notamment

15 Le « comique » se concentre en effet plus étroitement sur ce « qui fait rire » (CNRTL, TLFi).

16 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (éd.), 1966, p. 233.

17 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1983.

18 Gardons à l'esprit que la théorie freudienne correspond à une pratique. Les exemples fournis par Freud sont tirés d'analyses observées empiriquement, de la clinique jusqu'au divan. Son travail (en particulier dans la cure psychanalytique) vise à « donner du sens » à ce qui peut ne pas en avoir de prime abord dans la vie courante.

19 Il est à noter que dans *Le mot d'esprit*, Freud distingue clairement trois formes de fonctions du plaisir que sont l'esprit, le comique, et l'humour. Nous avons choisi de nous en tenir à l'« humour » en ce que, comme les autres types de plaisirs, il se caractérise par un mécanisme d'« épargne d'une dépense » psychique. L'humour est enfin le seul de ces mécanismes opéré « sciemment », chose essentielle pour les non spécialistes de l'inconscient que nous sommes (Se reporter plus particulièrement à *Ibid.*, pp. 392-394).

20 François Rastier, Introduction in *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 9. La précision qu'il apporte ensuite nous paraît tout de même importante et sera prise en considération dans cette étude : « [i]l apparaît cependant que certaines des opérations interprétatives mises en évidence trouvent leur corrélat en psychologie cognitive. » (*Ibid.*, p. 14).

d'élaborer une analogie heuristique entre la posture de l'« humoriste » et la lecture comme activité constructive.

Outre le fait que l'humour est un aspect fondamental de l'œuvre quenienne et oulipienne en général, que l'on retrouve dans les romans (*Les Fleurs Bleues*, *La Vie mode d'emploi*, *La Belle Hortense*..) il est notable de constater qu'il est également présent, comme disséminé, dans cette « atmosphère » qu'évoque François Le Lionnais, propre aux *Cent mille milliards de poèmes*. Nous évoquerons donc ce corpus en tant que « jeu » quenien, pour ce qu'il a de ludique, et de novateur, mais également en ce qu'il est à même de susciter l'amusement de son lecteur. Ainsi, pour aborder l'ensemble des questionnements qu'amène notre corpus et orienter notre recherche, la perspective de l'humour sera, à ce titre, la plus adéquate.. mais encore et surtout, la plus amusante.

Des fragilités aux potentialités

À proprement parler, il n'y aurait pas strictement cent mille milliards de *sonnets*. Queneau les présente comme tels dans sa notice, mais prend soin de les nommer finalement « poèmes » dans le titre du recueil. Paul Braffort, reprenant les résultats de plusieurs travaux, nous livre ici la raison potentielle de ce choix, qui n'est sans doute pas qu'éditorial.

Si l'on veut respecter strictement les contraintes du sonnet classique, on doit s'interdire d'utiliser le même mot à la rime. Or, dans le travail de Queneau, le mot « marchandise » se trouve en cinquième vers du dixième sonnet et en septième vers du troisième (remarque de Luc Étienne) ; la note *si* et le mot « destin » figurent aussi deux fois (dans le deuxième et le septième sonnet) : ils sont dans les deux cas en quatorzième vers et donc ne sont pas susceptibles d'entrer en conflit (remarque de Claude Berge). Il existe d'autres cas semblables. Ceci veut dire que le titre du texte de Queneau est correct (10^{14} poèmes) mais que ces poèmes ne comportent que 99×10^{12} sonnets²¹.

Queneau était sans doute conscient de la fragilité de son dispositif, chose que nous ne manquerons pas de considérer avec attention, l'intérêt de cette fragilité pouvant être compris comme le corollaire de la fragilité de notre activité interprétative²².

21 Paul Braffort in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 303-304, cité in Raymond Queneau, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1317.

22 Dans le prolongement du travail d'Yves Citton, nous tiendrons à « sauvegarder la fragilité du geste herméneutique » (cité par F. Cusset Préface in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 21).

Pourquoi, en effet, le lecteur choisirait-il d'aborder la création de l'un de ces sonnets dans une optique visant à éliminer les contre-sens ? On ne peut vraisemblablement penser le geste interprétatif du lecteur sans considérer l'importance d'une volonté de « faire-sens ». Mais il est vrai que dans la perspective de l'humour, une approche « intuitive » permettrait en quelque sorte d'aller à l'essentiel, si tant est que le lecteur puisse trouver instantanément de quoi s'amuser dans la complexité formelle et sémantique induite par le choix quenien du sonnet. Sans les à-coups d'un raisonnement ordonnateur, l'on profite peut-être davantage, sans interruption et jusqu'à obtention du texte « fini », du dispositif dans ce qu'il a de plus ludique ou d'agréable. Le texte obtenu n'en serait pas moins cohérent, puisque l'on pourrait toujours, après coup, exercer de plein droit notre geste interprétatif sur le sonnet obtenu.

Prendre part au jeu de la meilleure manière qui soit consisterait à suspendre temporairement notre activité critique, pour se laisser ensuite le temps d'élaborer une interprétation. Pour véritablement « lire » ce recueil, il nous faudra nous prêter au jeu, et produire des combinaisons de vers au fil des analyses, ainsi que des interprétations à partir des formes obtenues. De manière générale, ce n'est certes pas tant d'un rire à gorge déployée que l'on tire notre plaisir à la lecture de ce recueil. La fulgurance des images pourra paraître ralentie par le dévoilement laborieux de la chaîne du sens, perdant ainsi le caractère immédiat et vif de l'humour. Mais une certaine jubilation intellectuelle se fera sentir au regard de ce que l'on pourra faire parcourir comme tribulations, presque facétieuses, aux vers (déjà empreints d'humour) du sonnet.

Cependant, ce type d'approche spéculatif, que nous adoptons ici, ne va pas de soi. Va-t-on seulement mettre tant de rigueur, d'application ou de temps, dans la confection d'un poème comme activité purement ludique ? Libre à tout lecteur de le faire, pourrions-nous dire de prime abord. Il reste tentant de vouloir distinguer deux types essentiels de relations entretenues par le lecteur avec ce recueil. L'une consisterait à procéder par intuition, l'autre à procéder par intellection. Ces approches, ainsi définies, seraient autant de manières de « jouer le jeu » des *Cent mille milliards de poèmes*. La première refuserait l'exercice de rationalisation du jeu, la seconde s'y prêterait avec des outils exclusivement intellectuels. Par exemple, si l'on s'en tenait à une approche « rationnelle » et que l'un des vers de notre choix venait apporter un phénomène sémantique perçu comme « nuisible », déroutant notre stratégie interprétative, il deviendrait impératif de retirer ce vers de notre composition, sous peine d'avoir à repenser notre approche depuis le départ. On constaterait alors que l'émergence d'un humour potentiel ne serait pas déterminée de la même manière que s'il s'agissait de laisser opérer le hasard. En vérité, une telle distinction n'a pas lieu d'être : tôt ou tard, consciemment ou non, le rôle du lecteur devant les

Cent mille milliards de poèmes est déterminé par les modalités d'existence du texte lui-même, qui sont, on le verra, plus complexes, en ce qu'elles impliquent différents paramètres contextuels.

Le véritable enjeu derrière cette distinction pourrait se formuler par une question : parmi les possibles « façons de jouer », laquelle serait la plus à même de produire l'humour ? Car en somme, l'on peut penser la genèse de l'humour par rapport à l'approche du texte, qui détermine sa construction même dans le cas des *Cent mille milliards de poèmes*. Le lecteur va-t-il révéler un humour, considérant qu'il est présent en puissance dans les dix sonnets initiaux du dispositif, et par là faire jouer des ressorts humoristiques déjà présents ? Va-t-il plutôt créer un humour particulier, à partir des aspects humoristiques qu'il aura détecté, mais également à partir de toutes les ressources textuelles mises à sa disposition ? En ce que toute donnée sémantique demeure à même de changer radicalement de nature en contexte, cette seconde option nous apparaît comme la plus cohérente. La potentialité humoristique, en ce qu'elle est avant tout un fait de sémantique, se trouve (presque ?) partout dans le dispositif. Il ne peut enfin y avoir de distinction fondamentale entre un humour « dans le texte » et un humour « contre le texte », puisque le texte n'« est » pas : il advient, en quelque sorte. Le nivellement des positions, entre celle de l'auteur et celle du lecteur, que semble favoriser notre corpus, tend à signifier qu'il n'y a donc pas plus de véritable sens que de véritable contre-sens à prendre en considération.

Penser l'unité d'un texte volatile

Comment, de fait, penser cet objet dont le cadrage formel demeure sujet à caution ? Queneau l'indique bien dans le mode d'emploi, à grands renforts de calculs, toujours teintés d'humour²³ : la plasticité formelle d'un tel texte va de pair avec une forme de labilité temporelle. À première vue, la relation de co-création entre auteur et lecteur, instaurée par le jeu quénien, donnerait le « texte » à penser selon trois moments : le dispositif initial, la phase dynamique (de construction), puis le texte fixé par le lecteur. Il faudrait donc distinguer systématiquement à quel « moment » nous nous référons. En vérité, toute activité de composition linéaire, une fois transcrite, permet dans le même temps d'expliquer le texte fini ; elle produit une ébauche de commentaire. C'est dire qu'il y a une parenté forte entre l'herméneutique et la créativité, puisque l'on se rend compte ici

23 Queneau évoque la conséquence temporelle immédiatement liée à la quantité de poèmes générables dans le recueil. « En comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en le lisant toute la journée 365 jours par an, pour : 190258751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails) » (Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 334).

que la « phase dynamique », en ce qu'elle correspondrait au geste interprétatif du lecteur, nous apporterait d'une part le texte, et d'autre part le sens déterminé par l'un de ses co-auteurs (le lecteur).

Ces distinctions temporelles, elles non plus, n'ont donc pas lieu d'être : toute étude des approches du texte suppose bien plutôt la considération d'un « événement », au sens défini par Alain Badiou, et repris ici par Yves Citton.

Construire l'interprétation littéraire d'un texte, c'est en faire le site d'un événement, face auquel il appartient à l'interprète de pousser un processus de fidélité et de vérité qui lui fasse tirer de ses traces un maximum de conséquences²⁴.

Au fond, on le voit, notre objet d'étude, par son caractère éminemment « potentiel », détermine différentes manières de l'aborder en tant que lecteur. Les différents modes d'approches se placent, de fait, sous le signe de la potentialité. Les réalisations perçues comme « ratées » ou « réussies » nourrissent en vérité la même dynamique. Elles sont autant de manières de développer la relation à l'origine de l'expérience littéraire, telle que la définit Yves Citton : un « jeu d'entre-impulsions, [qui] met en présence des impulsions auxquelles fait face une impulsion²⁵ ». Cette formule peut se comprendre comme l'interface de deux types de potentialités : l'un propre au dispositif (texte), l'autre propre au lecteur. Cela rejoint les tenants de la notion même de co-auctorialité, les « impulsions » pouvant être comprises comme le résultat de stratégies herméneutiques. Pour préciser la notion d'herméneutique, nous nous appuyons ici sur la définition donnée par Yves Citton : il s'agit d'une réflexion relative aux problèmes que pose l'activité d'interprétation²⁶. Or, l'aspect ludique de notre corpus se conjugue à merveille avec toutes les volontés de sur-interprétations, jusqu'aux plus poussées.

La notion de « texte » nous apparaît comme un repère logique vide, quoique toujours utile. Considérant l'intérêt de cet ouvrage, nous nous devons de réfléchir plus particulièrement autour du *temps du jeu*. La fixité des textes (les initiaux comme les suivants) étant rendue matériellement impossible par la spécificité de la maquette de l'édition Gallimard de 1961, la nature de notre corpus est fondamentalement plastique, malléable. Aussi n'avons-nous peut-être pas tout à fait affaire à un objet littéraire au sens le plus strict du terme, ce pourquoi c'est surtout une

24 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 289 (souligné dans le texte). Nous aurons l'occasion ailleurs dans cette étude de nous pencher sur la notion de fidélité que cette citation met en évidence.

25 Cité par F. Cusset, Introduction in *Ibid.*, p. 15.

26 Yves Citton, Lexique in *Ibid.*

« phénoménologie » de la lecture qu'il nous faudra questionner dans les pages à venir. Pour autant, il demeure possible de fixer des sonnets, en dehors du livre « instable » que nous connaissons. Quelle autonomie ces textes isolés peuvent-ils avoir ? Rien n'empêche à tout lecteur assidu de réaliser un certain nombre de poèmes qu'il considérera ensuite comme le résultat essentiel des *Cents mille milliards de poèmes*, dont l'auctorialité demeurera – en principe – partagée. Rien ne l'empêche, non plus, d'ajouter un titre aux poèmes conçus : Queneau n'en a pas conféré aux dix sonnets initiaux malgré leur cohérence, afin de ne pas en consolider l'allure, de ne pas les rendre indissolubles²⁷.

Il apparaît donc que l'auteur autorise au lecteur la pleine affirmation, le plein exercice de son droit de co-création. Ces poèmes sont un don, une offre à la sagacité, à l'amusement du lecteur. Peut-on seulement se questionner sur la limite des « usages possibles », de l'appropriation du « matériau » par ce dernier ? Tout jeu possède des règles, un cadre : en matière de sémantique, la règle consiste en une *invitation* à la créativité, elle ne pose pas de cadre limitant l'usage des poèmes fixés au seul « amusement » ludique, de quelque nature qu'il puisse être. Mais si par exemple, il venait à un éditeur de vouloir re-publier ces textes dans un autre ordre de construction, aurait-on toujours vraiment affaire au texte pensé par Queneau ? Ici, la question qui nous interpelle est celle de la prise en considération des quelques éléments « fixes » de l'ouvrage susceptibles de déborder la limite des vers et de leur positionnement systémique. La forme de présentation du dispositif initial, tel qu'il est montré dans l'édition de la Pléiade, a-t-elle une importance dans l'influence qu'il peut exercer sur le lecteur dans sa compréhension, dans son approche interprétative de l'ensemble ? De même, doit-on seulement prendre en considération, doit-on même accorder un quelconque crédit à une approche analytique des dix poèmes initiaux dans leur forme fixe ?

Dans la mesure où il s'agit d'un *jeu*, et non d'un *texte* à proprement parler (plutôt : d'un *hypertexte*²⁸), cela ne semble pas être le cas. En revanche, il est clair que la disposition initiale des sonnets dans l'édition de la Pléiade joue au moins un rôle d'influence dans la perception première par le lecteur des thématiques, des ensembles sémantiques cohérents, propres à chacun des

27 Deux titres présents dans les premiers manuscrits, abandonnés, nous sont parvenus, qui concernent les deux premiers des dix sonnets fixes : « British Museum » et « Concarneau / La Pêche à la baleine ». Leur abandon témoigne bien d'une volonté de susciter chez le lecteur l'envie de s'appropriier le corpus, au lieu d'en circonscrire plus ordinairement les éléments au seul périmètre que franchit habituellement l'auteur, habitué à un certain monopole (Claude Debon, Notes in *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1317).

28 Nous utiliserons ici le terme pour sa valeur évocatoire: il ne s'agit pas strictement de renvoyer à la terminologie informatique. Nous aurons l'occasion, dans une partie dédiée de cette étude, d'expliquer cette analogie.

sonnets. Ces données, une fois saisies par le lecteur, confèrent à chaque vers une orientation sémantique pré-établie, dont il pourra trouver difficile de s'éloigner ensuite, malgré l'application du processus combinatoire sur ces vers. Mais cette influence étant elle-même sujette à varier selon le point de vue des individus, selon également la façon d'aborder le texte (rien n'indique qu'il faille d'abord lire du début à la fin), on ne peut rigoureusement la caractériser. Il s'agit déjà d'un phénomène qui se joue chez le lecteur, et donc trop hétérogène pour une approche tout à fait systématique.

Lecture et créativité : « lego »

D'un point de vue « phénoménologique », ce corpus si particulier surexpose la lecture comme activité courante, en ce qu'il provoque une mise en évidence des différents effets qu'elle produit chez le lecteur. Ce principe théorique se situera au cœur de notre propos. Il aura pour rôle et pour mérite d'évacuer systématiquement les conceptions binaires, que supposent la considération d'un auteur, distinct du lecteur ; d'un texte fixe, distinct du texte « en construction » ; d'une intuition constructive, opposée à l'intellection ; etc.. Pour dépasser ces clivages, il sera plus judicieux de mettre en lumière les tenants de la dimension créatrice de la lecture, des formes de productivité qu'elle implique, et de son dynamisme. Pour François Rastier, il n'existe pas de cas d'isosémie, c'est-à-dire de contrainte linguistique fondamentale (d'agrammaticalité), en ce que toute forme textuelle offre des possibilités interprétatives²⁹. Au contraire, les potentialités interprétatives seraient d'autant plus nombreuses et riches qu'il y aurait d'agrammaticalités dans un texte, au sens défini par Yves Citton, c'est-à-dire d'éléments revêtant le « caractère de ce qui transgresse les règles d'une grammaire ou d'une syntaxe³⁰ ». Au fond de cette définition, l'agrammaticalité fait office de condition même du phénomène littéraire, et par conséquent demeure au centre – et non plus seulement comme facteur optionnel – du travail d'interprétation qui sera le nôtre.

C'est à partir de la prise en compte d'une telle possibilité, de la dimension éminemment positive que peut avoir le dépassement provisoire de la contrainte syntaxique, que l'on peut justifier la dimension spéculative de notre approche au cœur de cette étude. Elle sied fort bien à la teneur « potentielle » du dispositif oulipien, puisqu'elle se justifie également par une raison simple : se restreindre, comme l'ont fait la plupart des exégètes, à l'étude de la seule forme fixe des

29 Développé in François Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*.

30 Yves Citton, *Lexique in Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*

dix sonnets initiaux, reviendrait à ne pas prendre en compte la dimension essentielle de cette œuvre, à savoir, qu'elle ne correspond pas strictement qu'à ces dix sonnets, mais bien à la totalité des 10¹⁴ poèmes annoncés.

Problématique et plan de l'étude

Raymond Queneau dans ses *Cent mille milliards de poèmes* propose de mettre à mal, explicitement et de manière formelle, le partage entre auteur et lecteur. Le principe de co-création, qui accentue fortement certains phénomènes de la lecture, fait apparaître en saillie les mécanismes de la lecture courante. Cette activité s'y révèle alors tout à fait comme un « jeu ». Que révèle notre dispositif de la genèse de l'humour en littérature ? Comment l'humour peut-il émerger tandis que la « responsabilité » du texte demeure partagée ? Comment, enfin, sa modalité ludique affirmée rend-elle concrète une approche approfondie du phénomène de la lecture ?

Pour répondre à ces questions, nous procéderons en trois temps. Dans le premier d'entre eux, nous prendrons appui tant sur des structures partielles que sur des poèmes entiers, tous combinés par nos soins, pour répondre aux nombreuses interrogations que soulève la structure combinatoire de ces poèmes, et pour dresser le constat de sa répercussion effective sur le développement de nos stratégies interprétatives. Nous pourrions interroger d'abord les contraintes textuelles, puis les contraintes sémantiques, pour finir par la considération des contraintes esthétiques, toutes induites par la forme particulière de ce recueil. Cela nous conduira, dans un deuxième temps, à questionner précisément les tenants de cette « atmosphère » humoristique dont les modalités d'émergence seront décrites, à partir des définitions de la potentialité textuelle et du rôle du lecteur face à un tel dispositif. De là, nous pourrions en venir au dernier temps de notre étude : la perspective du jeu y apparaîtra comme réponse, sur divers plans, à la question, centrale pour le recueil quénien, de l'esthétique particulière qu'il véhicule. Le jeu implique des communautés qui lui servent de cadre, comme l'humour. Puisqu'il y a « double jeu », c'est-à-dire deux jeux joués simultanément par le lecteur, la permissivité, traduite en potentialité, est « infiniment » plus grande que pour la lecture d'un texte ordinaire. La « pratique » de ce texte, nous le montrerons, permet au fond d'observer nos propres outils, ceux avec lesquelles nous entrons en interaction avec lui. Nous verrons ainsi comment, à l'« hypertexte » quénien, correspond un geste significatif d'« hyperlecture », c'est-à-dire une lecture d'autre chose, et notamment de soi, mais aussi du contexte qui nous informe.

Repères

Le développement de la plupart des exemples tirés de notre corpus nécessite un type de notation simplifiant le repérage des vers dans les configurations proposées à la lecture. Nous n'aurons pas toujours besoin de livrer des poèmes complets, ni même de situer les vers à l'étude dans des configurations déterminées. Il s'agira parfois simplement de procéder, par exemple, à des analyses de vers individuels, compris au plan formel comme les plus petits éléments indivisibles du recueil. Pour cela, nous proposons la notation suivante :

P_n : Numéro du poème initial dans lequel le vers en question se trouvait (classés de 1 à 10 selon l'édition de la Pléiade).

V_n : Numéro indiquant la position du vers dans le poème (allant naturellement de 1 à 14).

Exemple :

« le métromane à force incarne le devin » (P8, V14)

I – Trois contraintes à l'œuvre en poésie combinatoire

Nous opérerons ici une synthèse descriptive des multiples contraintes structurantes rencontrées à l'approche du recueil des *Cent mille milliards de poèmes*, au gré d'analyses circonstanciées. Ces contraintes, véritables moteurs de la créativité oulipienne en général, sont en grande partie induites par la structure combinatoire de notre corpus, mais également par d'autres types de choix d'écriture de la part de Raymond Queneau, que nous aurons l'occasion de mettre en lumière. Avant de débiter, une définition de la notion de contrainte dans la littérature oulipienne s'impose, car le type de pratique littéraire auquel elle correspond la tient tout bonnement pour fondamentale. L'OuLiPo trouve une partie de son origine dans une filiation, paradoxale mais parfaitement cohérente, avec le groupe des Grands Rhétoriciens¹. Les productions de ces poètes français de la seconde moitié du XV^e siècle (Jean Marot, Jean Meschinot..) sont reconnues pour leur dimension réflexive et « expérimentale » (le terme ne s'applique bien entendu pas au XV^e siècle). Ces auteurs percevaient, de même, la dimension éminemment féconde de la contrainte formelle lors de la genèse d'un texte littéraire. L'OuLiPo en fit ainsi sa manœuvre de prédilection : la plupart des œuvres oulipiennes sont écrites sous contrainte formelle. Autrement dit, pour tout bon oulipien, la muse romantique n'est qu'un mauvais souvenir, et si la créativité dépend du cadre dans lequel elle est prescrite, alors « le véritable inspiré n'est jamais inspiré : il l'est toujours ; il ne cherche pas l'inspiration et ne s'irrite contre aucune technique² ». C'est ainsi qu'il faut comprendre le type de contrainte oulipienne dont est empreinte notre corpus : c'est une contrainte formelle, à caractère technique, visant à générer la potentialité créative. Il conviendra par ailleurs de distinguer différents niveaux de contraintes appliquées au texte. L'OuLiPo affirme l'arbitraire de l'application de contraintes mathématiques sur des objets littéraires³. Cela semble moins sensible pour un autre type de contrainte, que nous aurons l'occasion d'analyser. Il s'agit des contraintes structurelles propres à la forme fixe du sonnet. Cette forme, que Queneau a certes choisi, porte en elle-même ses propres logiques, pouvant atteindre jusqu'à une influence cruciale sur le niveau sémantique, *via* le processus de formation du discours.

1 François Le Lionnais y fait référence dès l'introduction de sa postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, « À propos de littérature expérimentale », in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 346.

2 Raymond Queneau, *Odile*, Paris, Gallimard, rééd. L'imaginaire, 1937, p. 158, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006, p. 11.

3 Jacques Roubaud l'affirme en ce sens : « la contrainte est arbitraire » (cité par Hervé Le Tellier in *Ibid.*, p. 267).

En étudiant les répercussions de ces types de contrainte dans les *Cent Mille milliards de poèmes*, nous pourrions ainsi répondre aux interrogations suivantes : comment synthétiser les questions qui se posent au lecteur quand à sa manière de recevoir ce corpus, d'y concevoir son interprétation, quelles que soient les méthodes qu'il choisit pour composer ses poèmes ? Autrement dit, quels rapports au texte induisent les contraintes à l'œuvre ? Comment rendre compte des limites, des « ratés » de ce jeu combinatoire vertigineux, auxquels l'œil attentif de Queneau n'a pu apporter de solution ? En quoi ces contraintes induisent-elles de potentiels phénomènes de fragilisation, parmi l'immensité des potentialités sur lesquelles elles ouvrent ? En dressant un bilan des observations récurrentes, à partir d'explications ponctuelles et ciblées, nous pourrions mesurer quels sont les apports de la technicité de l'analyse dans notre questionnement autour de l'humour présent dans ce dispositif.

L'humour, s'il est parfois issu du jeu des contraintes, ne l'est cependant pas exclusivement. Avant d'adresser plus directement la question de l'« atmosphère » humoristique en présence dans notre corpus, et pour comprendre tout un pan essentiel de la façon dont l'humour se déploie dans le texte, il sera utile de décrypter par quels procédés les contraintes de la combinatoire font effectivement émerger une partie de l'humour qui se dégage des *Cent mille milliards de poèmes*. Pour ce faire, nous distinguerons trois types de contraintes fondamentales. Leur différenciation, d'ordre méthodologique, ne devra pas oblitérer le fait de leur interdépendance au sein du dispositif quénien. Nous questionnerons d'abord les contraintes d'ordre textuel, puis les contraintes d'ordre sémantique, pour déboucher sur le problème, plus complexe – car plus *complice* – des contraintes d'ordre esthétique.

I. 1 – Des contraintes textuelles

La promesse des *Cent mille milliards de poèmes* réside avant toute chose dans celle, la plus oulipienne, de la « conservation de la cohérence syntaxique », pour reprendre le propos de François Le Lionnais évoqué de prime abord. Si cela, en d'autres lieux (textuels), n'apparaît pas comme une contrainte élémentaire en soi, force est de constater que tel est bien le cas ici. À un corpus littéralement fragmenté⁴, s'est posé la nécessité d'une structure forte, sur laquelle tout repose. Car elle est à même de garantir, sinon « le » sens, du moins une recevabilité des cent mille milliards d'énoncés en puissance. Nous nous appuyerons, pour cette analyse comme pour les

⁴ Le terme peut porter à confusion. Nous désignons bien un texte entier, dont le support (ici, les bandelettes) est découpé, volatile.

suivantes, sur la terminologie proposée par le linguiste François Rastier⁵, dans la perspective de la sémantique discursive, ou « textuelle ». Cette sémantique particulière analyse les implications contextuelles des jeux sémantiques, se détachant d'une conception référentielle de l'expression, et situant toute dynamique sémantique dans la seule clôture d'un texte. Nous emprunterons donc cette perspective au linguiste, en ce qu'elle se réserve de souplesse pour l'approche d'un objet aussi fluctuant que l'humour, dans un corpus aussi plastique que le nôtre. Rappelons dès maintenant la définition du terme « sémème » que nous emploierons à dessein : dans la terminologie de François Rastier, il s'agit d'un faisceau de sèmes (un ensemble structuré) correspondant à une valeur identifiable, à un sens (d'un mot, d'une locution). De là, vient la notion d'isotopie, essentielle dans la dynamique interprétative : « une isotopie est instituée par une série de relations d'identité entre sèmes⁶. » Le repérage de telles relations permet au lecteur de penser une cohérence sémantique au texte ; elles relèvent donc de l'interprétation.

I.1.1 – Une systématisation nécessaire : syntaxe et poésie combinatoire

On ne soulignera jamais trop qu'un écrivain tel que Raymond Queneau est avant tout mû par une volonté de ne pas s'en remettre au hasard. Il s'agit même du refus commun – celui, en grande partie, de l'automatisme surréaliste – qui lie les membres de l'OuLiPo dans leur démarche⁷. Genette lui-même s'y était perdu, comme en témoigne son propos rapporté par Hervé Le Tellier⁸ : « L'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette. [...] Cette confiance en la productivité poétique (sémantique) du hasard appartient à l'héritage surréaliste, et l'oulipisme est une variante du cadavre exquis. » Un tel contresens, largement corrigé par les oulipiens eux mêmes, a le mérite de montrer que le principe de la contrainte oulipienne ne va pas de soi. Dans la postface des *Cent mille milliards de poèmes*, intitulée « À propos de littérature expérimentale », François Le Lionnais en décrit l'application :

Raymond Queneau a adopté un plan général qui limite et oriente les effets du hasard. Il a imposé une structure commune à ses dix *sonnets-géniteurs*, structure dont une certaine partie se retrouve dans les

5 Nous nous référons notamment à l'opus suivant : François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

6 *Ibid.*, p. 11.

7 Jacques Bens décrit, comme Claude Debon après lui, une « influence négative » du surréalisme sur Queneau, dans le sens où cette période de sa vie l'aurait aidé à « poser les problèmes, à la préciser, à les montrer du doigt. » (Jacques Bens, *Queneau*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1962, p. 52).

8 Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 29.

sonnets-dérivés et leur confère une efficacité supplémentaire⁹.

Le hasard est orienté, contrôlé ; il ne s'agit donc pas strictement d'un fait aléatoire, au sens premier du terme. Pour autant, il faut reconnaître à notre corpus cette capacité générative, dépassant largement toute forme intentionnelle, puisqu'il faudrait « en comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an [...] plus d'un million de siècles de lecture »¹⁰ ne serait-ce que pour le lire, en stricte intégralité. Paul Fournel le perçoit justement comme ces

créations créantes, susceptibles de se développer à partir d'elles-mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisablement imprévue, à l'opposé des *créations créées*, qui furent ceux des œuvres littéraires que nous connaissons¹¹.

C'est en cela que Le Lionnais pointe l'action « limitante » des effets du hasard que produit le dispositif, qui d'emblée nous apparaît non pas imparfait, mais bien plutôt situé dans un entre-deux, que les limites de notre perception humaine nous font apparaître comme paradoxal. On verra qu'en fin de compte, le lieu où frappera le plus indéniablement le hasard, sera celui où le dispositif se révélera faillible. Celui, aussi, où la vigilance de l'auteur aura trouvé ses limites. Queneau, en bon expérimentateur, aura pris le risque de co-signer un texte entaché par une dynamique, que l'on pourrait qualifier grossièrement de « semi-aléatoire ». Nous entendons cette qualification au sens où ce texte pourra, par l'implication du lecteur, générer certains types de lectures débordant les prétendues limites du dispositif, à l'endroit même de ses fragilités.

La nature même de notre corpus fait cohabiter deux principes structurants. Toute sa spécificité réside dans le fait qu'ici, la syntaxe ne relève pas de la responsabilité unique de l'auteur, comme c'est le cas dans tous les ouvrages ordinaires (on note que la sémantique, elle, demeure l'objet d'un partage en tous lieux). Bâtie à l'échelle du vers, la syntaxe des *Cent mille milliards de poèmes* repose tout de même bien sur une vision globale du sonnet, permise par la conception de sonnets initiaux. Ainsi de leur intérêt : ils sont en quelque sorte l'atelier de l'auteur, qui en les concevant put garder un œil avisé sur l'ensemble syntaxique produit. De là, chaque structure syntaxique étant similaire d'un sonnet à l'autre, pouvait être appliqué le principe de permutation

9 Postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 346.

10 Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Ibid.*, p. 334.

11 Paul Fournel, « Le collège de pataphysique et l'Oulipo », *Clés pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972, cité dans Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 23.

entre les vers. En vérité, le simple fait de « similitude » ne saurait rendre compte de la complexité du dispositif quenien en matière de syntaxe. Les deux principes structurants sont donc les suivants : un principe algorithmique, structurant à l'échelle du sonnet, se couple avec le principe structurant qu'est la syntaxe, à une échelle sensiblement identique. Dans « À propos de littérature expérimentale », Le Lionnais décrit tout poème comme un mélange d'« arithmétique » (renvoyant à l'addition des vers entre eux) et de « géométrie » (l'ordre dans lequel ils se trouvent)¹².

Selon cette perspective, on comparerait en somme l'activité co-productrice du lecteur des *Cent mille milliards de poèmes* à une activité de géomètre. Si l'on s'en tient à l'analyse syntaxique, c'est en effet bien le cas. Le lecteur ne fait que décider de l'assemblage, et ne conçoit donc, sur le modèle des sonnets initiaux, rien d'autre qu'une syntaxe pré-établie, pré-conditionnée. Mais les sensibles variations syntaxiques, que l'on peut observer d'un vers à son pendant systémique, permettent de penser au-delà de ce constat. Le lecteur, même en géomètre, opère un acte que l'on peut qualifier de créatif, au regard des innombrables points de fuite du champ de vision proprement quenien. Cette première explication illustre bien comment, en matière de syntaxe, ce qui est d'abord perçu comme une contrainte dans le travail de l'auteur permet à un travail inédit de prendre pied, celui du lecteur. Il ne s'agit pas simplement de lui déléguer une tâche platement reproductive, mais bien plutôt productive.

Mais la contrainte textuelle ne porte pas seulement sur la seule garantie d'une composition phrastique correcte (encore que des exceptions évidentes viennent, dès l'échelle du vers, prouver qu'il ne faut pas y voir une fin en soi). Car il ne s'agit pas simplement de prose, mais bien de vers, et pas n'importe lesquels. Pour Queneau, le choix du sonnet, forme contraignante s'il en est, est également très révélateur des rapports qu'il conçoit entre ampleur de la contrainte et garantie d'une stabilité, même – surtout ! – dans un dispositif ludique. Outre sa prédilection pour la forme du sonnet en elle-même, pouvant paraître étonnante, mais liée à une volonté de valoriser une certaine conception du classicisme contre le grand « vide » surréaliste¹³, Queneau accorde une grande importance aux répercussions de la métrique. Cette discipline, héritage d'une poésie d'autrefois, est valorisée pour sa grande productivité. Le respect de la métrique garde chez Queneau quelque chose d'ironique, chose que l'on retrouve dans la désinvolture qu'affichent certaines facéties. Ainsi des termes déformés, comme ici, pour répondre en partie au besoin de

12 Postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 345.

13 Aux *Décades* de Cerisy, Queneau se confie au sujet de ses relations particulières et déterminantes avec le groupe surréaliste: « Quand je me suis séparé du mouvement surréaliste, j'étais quelqu'un de perdu, puisque j'étais en face de la négation totale : il n'y avait plus de littérature ni d'anti-littérature... et après le surréalisme, la seule chose à faire, c'était de reprendre la littérature. » (Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Paris, Julliard, 1962, cité in Hervé Le Tellier dans *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 26-27).

l'alexandrin : « Je me souviens encor de cette heure exequoise » (P1, V5).

Dans notre corpus, la forme du sonnet impose une rigueur supplémentaire à l'auteur, tandis qu'elle confère davantage d'accessibilité au lecteur, dont la connaissance de cette forme et de son « univers » est sollicitée. Une fois encore, on comprend que, pour ce qui est de la poésie combinatoire, et en l'occurrence du partage de l'auctorialité propre à notre objet, telle contrainte supplémentaire imposée par l'auteur (le seul) est concession faite à la part active destinée au lecteur. Ce dernier, si l'auteur a creusé un sillon, est en quelque sorte invité à le suivre sur sa trace. La forme fixe du sonnet, dans ce qu'elle a de plus classique (au sens littéral : étudié en classe) place le recueil sous un double signe plaisant. Elle le place d'abord sous le signe de la parodie, en invitant le lecteur à appréhender une forme littéraire, qu'il connaît, sous un angle inédit. Peut-être doit-on aussi y voir une invite à oser s'impliquer dans sa conception, en tant qu'elle n'est plus le seul apanage de toute une tradition devenue inaccessible – d'autant plus pour un lectorat de non-écrivains. Il faut cependant s'entendre sur le fait qu'en 1961, le sonnet a déjà pu connaître bon nombre de transformations¹⁴ ; nous nous en tenons d'abord à une acception « classique » en ce qu'elle prévalait du XVI^e jusqu'à la moitié du XIX^e siècle.

Car la forme du sonnet lui confère une identité forte, une solidité formelle, propice au bon établissement du jeu spécifiquement queneien, dans ce qu'il a précisément de mécanique. C'est en tout cas ce que recherche en partie Queneau, et ce pourquoi nous étudions en premier lieu les rapprochements de son recueil d'avec le sonnet dit « classique »¹⁵. Jacques Roubaud explicite les avantages du sonnet et l'intérêt que lui portent certains membres de l'OuLiPo, en développant une métaphore architecturale : « Le sonnet est ce qu'on peut faire de plus solide comme construction de poème. Les strophes forment le rez-de-chaussée et le premier étage, les tercets le deuxième étage et le toit¹⁶ ». Les mécanismes, les règles du jeu, n'auraient pas de sens sans ce cadrage strict, que Queneau ne fait finalement qu'emprunter à la forme du sonnet, et dont il détourne en partie les fins. Nous pouvons dire « en partie », car la visée des *Cent mille milliards de poèmes* ne saurait être comprise sans le concours des effets typiquement poétiques réinvestis, remotivés.

Le choix de la forme fixe du sonnet implique, comme nous le disions, une observation de la métrique, et de certaines autres contraintes liées à cette forme. D'abord, comme le pointe

14 Nous renvoyons à la partie II.3.3 de cette étude intitulée « La parodie du sonnet : de l'intime à l'épique », dans laquelle nous prenons le temps d'expliquer la situation de Queneau par rapport à l'évolution de la forme du sonnet.

15 Claude Debon nous oriente sur cette voie, ainsi que les oulipiens évoqués en introduction (Claude Debon, Notes in *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1316).

16 Jacques Roubaud, *Animaux de tout le monde*, Paris, Éditions Ramsay, 1983, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 156.

Mazaleyrat¹⁷, l'équilibre du sonnet passe, en principe, par celui des strophes. Elles mêmes obéissent traditionnellement à « deux exigences propres à assurer son autonomie et sa stabilité. » Il y a l'unité de thème, qui comprend une unité syntaxique et sémantique, au sens où l'on ne conçoit pas de débordement sur la strophe suivante ni sur le vers suivant. Ainsi Queneau proscriit-il dans l'ensemble tout enjambement strophique. Ensuite, la césure strophique, dont l'intérêt est de conférer un équilibre intérieur à la strophe, vient structurer tout poème classique. Ici, en ce qu'elle peut être figurée de différentes manières (Mazaleyrat la définit comme « sommet ou chute mélodique, déterminée par la syntaxe et le sens¹⁸ »), on la retrouve sans peine dans notre corpus, comme ici, dans ce quatrain :

Il se penche il voudrait attraper sa valise (P6, V1)
pour consommer un thé puis des petits gâteaux (P4, V2)
la critique lucide aperçoit ce qu'il vise (P8, V3)
et tout vient signifier la fin des haricots (P10, V3)

On repère sans peine la césure au sein de cette strophe : le vers 3 se détache, avec l'emploi du verbe « apercevoir » et un effet de recul induit par l'emploi du démonstratif « ce » pour désigner un élément des deux vers qui précèdent. Concernant l'alternance des rimes masculines et féminines (en -e muet), Queneau s'est également tenu à la contrainte. Pour ce qui est de la césure des vers, elle est également respectée dans son acception traditionnelle : elle ne se trouve jamais à l'intérieur d'un mot. Mais le vers quenien des *Cent mille milliards de poèmes* se permet bien entendu des licences à l'endroit de règles classiques moins évidentes, telle que celle qu'énonce ici Mazaleyrat, toujours à propos de la césure du vers : « l'interdiction à la césure d'une *muette surnuméraire*¹⁹ ». En voici un exemple chez Queneau :

de la mort on vous greff(e) // une orde bâtardise (P10, V7)

Il n'est donc pas judicieux de procéder à une étude plus approfondie, pour constater que le respect quenien à l'égard de la contrainte du sonnet est pour le moins permissif. La forme du sonnet, si elle impose certaines de ses contraintes, ne doit pas, chez Queneau, être appliquée à tout prix dans son acception classique la plus stricte. En revanche, il peut être plus fructueux d'analyser

17 Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, p. 101.

18 *Ibid.*, p. 102.

19 *Ibid.*, p. 152.

quel modèle de sonnet notre auteur applique à ses poèmes à construire. Si l'on s'en tient au système de rimes, elles fonctionnent selon le schème ABBA ABBA CCD EED. Ce type de structure correspond au sonnet dit marotique, variante du vers pétrarquiste, au rimes dites italiennes (ABBA ABBA CDC CDC). Dans notre corpus, cela se traduit par la schème suivant, qui suffit à synthétiser la structure des 10¹⁴ sonnets : [iz]/[o]/[iz]/[o] ; [iz]/[o]/[iz]/[o] // [otte]/[otte]/[un] ; [oque]/[oque]/[un]. Queneau s'en tient, on le comprend assez aisément, à une rime pauvre, la plupart du temps. La perspective classique ne considère pas même la simple assonance entre « taureaux » et « peaux », par exemple, comme une rime, puisqu'elle ne comporte qu'une voyelle. En cela, le schéma rimique adopté n'est pas conforme à celle du sonnet classique imposant une qualité supérieure de la rime. On note néanmoins que les rimes en question (Queneau les donne bien pour telles²⁰) sont vouées à plus ou moins d'enrichissement, selon les potentialités combinatoires. Par exemple, entre ces deux vers, on obtient à la rime le renfort d'une consonne d'appui, surajouté à la rime systématique :

snob un peu sur les bords des bords fondamentaux (P5, V2)

[...]

elle soufflait bien fort par-dessus les côteaux (P4, V4)

Dans le cadre de la poésie, on voit que le principe combinatoire dépasse la simple potentialité syntaxico-sémantique, et se révèle productif en matière de structures sonores. Il n'est pas exclu, de même, que des phénomènes d'homophonie divers émergent. Voici pourtant un exemple de rimes dites « brisées », c'est-à-dire faisant rimer les vers par la césure, selon la configuration suivante :

Il se penche il voudrait // attraper sa valise (P6, V1)

pour consommer un thé // puis des petits gâteaux (P4, V2)

[...]

quand se carbonisait // la fureur des châteaux (P4, V6)

[...]

à tous n'est pas donné // d'aimer les chocs verbaux (P8, V8)

20 « Les rimes ne devaient pas être trop banales (pour éviter platitude et monotonie), ni non plus trop rares ou uniques (-inze, onze-, -orze, par exemple) [...] » (Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 333).

Ainsi, pour garantir en premier lieu la jouabilité du dispositif, principe syntaxique et principe combinatoire doivent cohabiter. Autrement dit, c'est à la syntaxe dont est porteuse le vers que revient la tâche d'adopter une potentialité adaptative. Dans le Second Manifeste de l'OuLiPo, François Le Lionnais rend compte de cette préoccupation.

L'activité de l'OuLiPo et la mission dont il se considère investi pose le(s) problème(s) de l'efficacité et de la viabilité des structures littéraires (et, plus généralement, artistiques) artificielles. L'efficacité d'une structure – c'est-à-dire l'aide plus ou moins grande qu'elle peut apporter à un écrivain – dépend d'abord de la plus ou moins grande difficulté d'écrire des textes en respectant des règles plus ou moins contraignantes²¹.

Ainsi, les œuvres oulipiennes se situent « dans une perspective SYNTAXIQUE structurEliste²² », affirme Le Lionnais, soucieux d'éviter une terminologie en rapport avec le structuralisme. Cela signifie que la préoccupation d'ordre sémantique, si elle nous intéressera ici, n'a d'intérêt que parce qu'elle n'est précisément pas comprise dans la démarche créatrice oulipienne. Aussi, les résultats sur lesquels débouche cette adaptation ne sont-ils pas anodins.

I.1.2 – Description d'une syntaxe en mouvement

Nous retrouvons Raymond Queneau, qui nous livre, sans rentrer dans les détails, la méthode d'écriture qui fut la sienne lors de la conception du dispositif.

La structure grammaticale, enfin, devait être la même et demeurer invariante pour chaque substitution de vers. Une solution simple aurait été que chaque vers formât une proposition principale. Je ne me suis permis cette facilité que dans le sonnet n°10 (le dernier!)²³. J'ai veillé également à ce qu'il n'y eût pas de désaccord de féminin à masculin, ou de singulier à pluriel, d'un vers à l'autre dans les différents sonnets²⁴.

Un principe de variété syntaxique, répondant à une volonté de complexifier le recueil, s'ajoute à la simple nécessité de produire un système dont les productions ne seraient que correctes sur ce même plan. Il est vrai que le neuvième sonnet ne comporte que des vers-

21 Oulipo, *La Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1973, p. 20.

22 *Ibid.*, p. 20, en majuscule dans le texte.

23 Ici, Queneau se trompe et parle en réalité du sonnet n°9.

24 Raymond Queneau, *Mode d'emploi, Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 333.

propositions, ce qui a pour effet de leur conférer une autonomie formelle qui n'est pas sans impact sur la sémantique du poème au complet. Quelles complexités Queneau a-t-il été en mesure d'ajouter pour éviter cette « facilité » ? Répondre à cette question supposerait de reproduire la travail quenien, ce qui n'est pas notre objectif. En revanche, nous pouvons nous demander quelles répercussions cette recherche de complexité peut engendrer sur la cohérence d'ensemble.

La manière dont les chaînes référentielles et anaphoriques se mettent en place au fil de la construction des poèmes retient d'abord notre attention. L'entrelacs de telles chaînes repérables entre les sémèmes présents peut obliger ponctuellement le lecteur à opérer des associations sémantiques, et à réévaluer les isotopies en présence, selon des parcours interprétatifs plus ou moins erratiques. Voici un exemple, des vers 6 à 8 :

les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux (P1, V6)

Le gourmet en salade avale la cytise (P9, V7)

lorsque vient le pompier avec ses grandes eaux (P4, V8)

Dans cet extrait, la multiplication des sémèmes indépendants, singularisés par les déterminants « le », « la », « les », entraîne pêle-mêle la multiplication des isotopies potentielles. Cette accumulation d'amorces isotopiques implique des incompatibilités entre elles, ce qui ralentit les possibilités interprétatives, et va forcer des lectures contre-intuitives. L'intrication forte qui existe entre les isotopies et les autres structures textuelles, notamment les structures narratives, entraîne dans cette errance la diégèse elle-même. Le sonnet est un tout, et la défaillance de certains éléments n'est pas sans autres conséquences. François Rastier explique cette intrication :

l'analyse isotopique, dans la perspective interprétative choisie, conditionne l'analyse narrative : non seulement les acteurs sont identifiés par la récurrence de certains traits [...] mais encore, les acteurs d'un même actant sont souvent indexés sur des isotopies différentes, et telles qu'à chaque isotopie correspond une structure narrative différente²⁵.

Souvent privés d'un sujet stable, identifiable, de tels sonnets appellent de la part du lecteur des interventions²⁶, pour préserver coûte que coûte la cohérence du poème. Par exemple,

25 François Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 14.

26 Au sens développé par Yves Citton à propos du concept d'« événement » exprimé par Alain Badiou: « J'appelle intervention toute procédure par laquelle un multiple est reconnu comme événement. [...] L'intervention consiste, semble-t-il, à pointer qu'il y a eu de l'indécidable et à décider son appartenance à la situation. » (Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 244, cité in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit. p. 290.)

considérer que « le marbrier » renverrait à la même entité que « le gourmet » peut permettre d'envisager davantage de cohérence ponctuellement, mais tient davantage d'un geste erratique. Une telle concession ne nous avancerait pas significativement dans l'appréciation du poème, du fait de l'intrication étrange d'isotopies si nombreuses et variées. Nous touchons là aux limites de la notion de figure dans l'opération interprétative : « l'isotopie générique n'est-elle pas en termes gestaltistes le *fond* qui conditionne l'apparition de figures [...] ? Faute de ce fond, on peut montrer qu'un énoncé n'est même plus vrai ou faux : il est absurde²⁷ ». De ce constat opéré par Rastier, on conçoit que si aucune « isotopie générique » n'est à même d'apparaître au lecteur du fait de cette trop grande diversité sémique, alors il devient impossible d'en livrer une interprétation digne de ce nom. La nature fondamentalement instable, sur le plan sémantique, de notre corpus, constitue un formidable exemple – potentiel – pour illustrer les différents degrés auxquels peuvent s'appliquer un tel constat sur la formation essentielle d'une isotopie générique lors de la lecture. Il en résulte ici, si l'on prend du recul sur un sonnet complet intégrant la configuration de notre exemple, un effet de fresque, l'enchaînement de plans consécutifs sans lien immédiat entre eux.

Malgré l'accord en genre toujours respecté, la grande variété des entrées référentielles, qu'elle soit nourrie par l'accumulation de sémèmes divers ou par celle de locutions périphrastiques, pose véritablement des problèmes dans le repérage de telles chaînes. Le fait est d'autant plus sensible à la première réception qu'il l'est toujours, voire davantage, lors de l'analyse approfondie. Dans sa quête de variété, l'auteur a posté autant d'entrées référentielles « vides » (notamment les pronoms « il », « elle », et *a fortiori* le pronom indéfini « on », qui a l'intérêt de pouvoir également dépasser la simple désignation référentielle) que de sémèmes dont le sens, s'il n'est pas soumis à quelque effet de polysémie, apporte leur fondement aux chaînes anaphoriques. Mais qu'en est-il lorsque cet équilibre, disséminé en puissance, n'est pas représenté ? D'un côté comme de l'autre, différents problèmes se posent, auxquels les réponses peuvent encore varier du tout au tout. Prenons par exemple le quatrain suivant :

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise (P2, V5)
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux (P8, V6)
Le gourmet en salade avale la cytise (P9, V7)
lorsque vient le pompier avec ses grandes eaux (P4, V8)

Puis le suivant, qui figure en quelque sorte son extrême opposé :

27 François Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 16.

Il se penche il voudrait attraper sa valise (P6, V1)
se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux (P7, V2)
sur l'antique bahut il choisit sa cerise (P3, V3)
elle soufflait bien fort par-dessus les côteaux (P4, V4)

Ces deux ensembles correspondent à des ouvertures de poèmes, ce sont des quatrains que l'on trouve en première position. Il est frappant de voir que dans le cas où les amorces de chaînes référentielles se multiplient jusqu'à un trop plein, on obtient, au moment même où l'on allait trouver un excès, une enflure de la structure syntaxique, bien plutôt une figure. Dans le premier quatrain, c'est l'énumération. Des propositions complètes se succèdent sans qu'il ne soit facile de déterminer immédiatement ce qui les rattache entre elles. Dans un tel contexte, la déviance de la syntaxe – ce phénomène peut alors être perçu ainsi – ne pose pas véritablement problème, puisqu'elle peut être comprise comme effet figural. Dans le second quatrain, l'inverse se produit. Au gré des quatre vers, il est impossible de repérer une chaîne anaphorique, du fait de l'absence complète de référent explicite. Un sujet, « Il », apparaît, et semble repris au vers 3, mais le pronom passe ensuite au féminin au vers 4, désignant vraisemblablement le sémème « cerise ». Du fait qu'il s'agisse d'un premier quatrain, le flou référentiel est d'autant plus gênant. On ne peut y rattacher aucune donnée extérieure lors d'une première lecture, le rattachement au contenu de la strophe suivante étant peu encouragé par la forme du sonnet, qui implique des structures strophiques autonomes.

Ainsi, dans le cas où le lecteur choisirait de construire un poème vers après vers au fil d'une activité interprétative parallèle, une telle configuration semble devoir être rejetée, préférée à un système syntaxique plus cohérent. Le deuxième vers, qui présente une inversion, brisant la tournure impersonnelle « il pourrait bien se faire que », participe de ce flou, ajoutant un pronom « il » dont le sens diffère des autres en présence, et mettant en perspective un singulier (« ce soit ») et un pluriel (« des jumeaux »). Le recours à ce vers est réservé à un lecteur somme toute patient, car en matière de syntaxe, il brise les repères dont ce dernier, à la rencontre du recueil, pourrait avoir besoin.

Queneau a été en mesure de disséminer des flottements référentiels, auxquels participent volontiers les syntagmes à forte polysémie, pour répondre à la nécessité de faire varier les structures syntaxiques. Ces flottements induits par la structure combinatoire du recueil peuvent ralentir la fluidité lors de la lecture, autant qu'il peuvent générer des effets de figure. L'équilibre

entre ces polarités, s'il est présent en puissance, est toujours potentiellement reproductible par le lecteur, en diverses configurations. Les exemples que nous avons choisis sont exceptionnels, et pour cause, ils ont été construits à dessein. Mais si l'on considère une approche plus ordinaire du corpus, il est toujours très probable que ponctuellement, de tels effets de flous référentiels prennent pied.

Une autre répercussion syntaxique est celle de la variété des temps verbaux. Prenons le quatrain suivant :

Quand on prend des photos de cette tour de Pise (P5, V5)
qui se plaît à flouer des pauvres provinciaux (P6, V6)
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise (P2, V7)
la mite a grignoté tissus os et rideaux (P10, V8)

Dans ce cas, la manifestation d'un saut temporel pose une difficulté de lecture : les deux premiers vers installent un contexte au présent (« se plaît »), tandis que le vers 3 exprime un verbe à l'imparfait (« il grelottait »). L'action de ce vers de septième position ne se situe pas dans le temps des vers cinq et six, qui se déroulent bel et bien au présent, et non pas seulement comme énonciation d'une vérité générale (le redoublement des pronoms en atteste : « cette tour ...qui se plaît », ils spécifient trop le sujet pour le restreindre au domaine des idées, hors de toute temporalité).

Pour rendre compte, sur le plan interprétatif, de cet écart, une solution peut être envisagée : l'on pourrait y voir comme une sorte de figure, là encore. Il s'agirait d'indiquer, à travers l'emploi d'une forme passée, qu'il faille saisir une coïncidence entre deux états temporels distincts. Le sujet de l'imparfait « grelottait » (« il »), faute d'autre référent en présence dans ce contexte, serait compris par défaut comme le prolongement de la chaîne référentielle amorcée par le syntagme nominal « cette tour de Pise ». La forme passée, employée alors pour désigner un même référent décrit plus haut au présent, serait un moyen possible de signaler un dédoublement de ce référent, compréhensible en comparaison des deux temporalités dans lesquelles il s'inscrit. Mais qu'en est-il enfin du passé composé dans le vers 4 ? La gymnastique interprétative, on le voit, peut permettre de dépasser le cadre de la syntaxe pour rétablir une cohérence. Mais elle ne le permet que ponctuellement, sous peine de ne plus lire dans le texte qu'un tout autre texte, de substitution. Le problème auquel renvoie l'entrecroisement des temps verbaux est celui, en grande partie, de la formation progressive du discours, voire du récit. Car si l'on ne considère pas de cohérence

référentielle entre les syntagmes des différents vers, on peut s'en tenir à y voir, à la manière de l'énumération précédemment évoquée, une succession d'effets rhétoriques. Lorsqu'une telle configuration se présente, le lecteur est implicitement amené à quitter sa conception de la rigueur formelle syntaxique, et à s'en remettre à d'autres principes structurants. Il en va ainsi de tout poème, et c'est en cela, déjà, que les *Cent mille milliards de poèmes* s'emparent bel et bien des ressources propres à la poésie. Leur structure générative conduit à produire des énoncés foncièrement poétiques, et les trahisons de la syntaxe qu'ils impliquent sont à comprendre comme autant de ressources positives, et non pas comme autant d'erreurs. C'est en cela que l'on peut dire que devant un tel corpus, une attitude elle-même « poétique » est à privilégier de la part du lecteur. Privé de cette capacité à faire fonctionner davantage de ressources que sa seule connaissance du système de la syntaxe, le lecteur trouverait, à vrai dire, à peine dix énoncés recevables sur les 10^{14} possibles.

Revenons enfin sur l'importance des phénomènes de polysémie. Nous évoquons le fait que, lorsqu'une chaîne référentielle s'installe, l'intervention de nouveaux sémèmes peut perturber la conception des isotopies en présence. Car le mode d'expression cumulatif de ces dernières rencontre des limites, notamment lorsque chaque sémème renvoie à des isotopies inconciliables. La chose peut paraître plutôt rare, mais la volonté de l'auteur d'introduire une grande variété thématique dans ses poèmes induit ce type de configuration potentielle. Le flou référentiel peut donc être en partie corrigé par les phénomènes de polysémie, dont le jeu se situe en quelque sorte à un premier palier interprétatif, mais qui constitue déjà un moment de la « stratégie » propre à tout lecteur. Prenons les vers suivants à titre d'exemple, dans lesquels l'enchaînement syntaxique détermine la fixation contextuelle du contenu polysémique d'un sème :

Le marbre pour l'acide est une friandise (P9, V1)

[...]

Quand on prend des photos de cette tour de Pise (P5, V5)

Le démonstratif « cette » opère un effet de renvoi, et produit une rétroaction sur le premier vers, faisant correspondre le sujet « le marbre » à la locution périphrastique « cette tour de Pise ».

Inversement, dans les vers suivants, c'est le caractère inconciliable des isotopies présentes qui, par un effet d'ordre syntaxique, privilégiant une accumulation des sémèmes, force le lecteur à opter pour une acception restrictive de la polysémie initiale des sémèmes « gadoue » et « purin ».

Ainsi, ces derniers ne revêtent plus qu'un sens figuré, connotant l'ineptie de l'écriture en question :

gratter le parchemin deviendra sa marotte (P7, V10)

lorsqu'il voit la gadoue il cherche le purin (P6, V11)

C'est dire ici que, notamment dans la perspective de l'humour, la polysémie – potentiellement, et donc non systématiquement – permet, devant les potentielles incohérences syntaxiques, la mise en place d'une dynamique d'équilibrage. Mieux encore : polysémie et syntaxe font le jeu de l'humour à bien des égards.

Pour comprendre ce point, il nous faudra faire allusion à la dynamique de la formation du rêve, éclairée par Freud en tant qu'elle est une clé de compréhension pour la genèse cognitive de l'humour. Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, il schématise les conditions de la formation du songe en termes cognitifs²⁸. Ces conditions seraient la déchéance de l'activité intellectuelle, la trêve de notre instance critique, morale, et logique. Cela se traduirait par l'expression de différentes manières de traiter le matériau cognitif. Freud les nomme ainsi : « la substitution des associations dites extrinsèques (simultanéité, contiguïté dans l'espace, assonance), aux associations intrinsèques (similitude, causalité, etc..) »²⁹.

En termes littéraires, il y aurait donc une collusion entre d'une part les jeux associatifs de l'interprète, notamment autour des phénomènes de syntaxe et de polysémie entremêlés, et d'autre part, la genèse d'un sentiment humoristique. Dans le dernier exemple mentionné plus haut, le recours au sens figuré pour créer du sens peut se comprendre comme une forme de détour du raisonnement, à des fins de satisfaction du besoin de « faire sens ». Mais dans ce cadre concret, à l'inverse du cadre onirique, une telle opération peut être ressaisie et expliquée par l'analyse critique, si bien que l'on peut toujours, en littérature, expliquer la source de notre plaisir. La part de créativité, de nature herméneutique, qui est laissée au lecteur en réponse aux turbulences de la syntaxe, s'apparenterait donc à une forme de « déraisonnement » jouissif. Comme l'indique Freud, « La psychogenèse de l'esprit nous a appris que son plaisir dérive du jeu avec les mots ou du déchaînement du non-sens³⁰ [...] ». Ce qui se joue dans l'humour, c'est précisément une capacité à favoriser une forme d'élaboration inconsciente, et ce « déraisonnement » n'est pas, comme dans le rêve, sans intérêt littéraire, puisqu'il est induit par le dispositif textuel. C'est en cela que l'on peut

28 Voir Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1983, p. 143.

29 *Ibid.*, p. 286.

30 *Ibid.*, p. 216.

déjà avancer qu'il y a, dans les jeux occasionnés en syntaxe par la structure combinatoire des *Cent mille milliards de poèmes*, un véritable potentiel humoristique.

I.1.3 – Déjouer la contrainte en syntaxe : tendances queniennes

Si la contrainte syntaxique apparaît comme problème de fond à l'approche de notre recueil, il n'est cependant pas exclu, dans le cadre de la poésie (qui demeure celui de notre objet d'étude, et qui en l'occurrence se pare d'un caractère expérimental) de contourner certaines difficultés, en transgressant, à l'occasion, certaines des contraintes fondamentales de la syntaxe. On connaît les positions de Queneau sur la question de la stabilité de la langue, à laquelle il ne considère pas qu'il faille réserver trop d'égards. Il dit de l'orthographe, peu de temps avant la parution du recueil, que : « plus qu'une mauvaise habitude, c'est une vanité³¹ ». Voilà qui justifie, comme dans beaucoup de ses romans³², une propension à la facétie langagière. Elle se retrouve dans notre corpus à l'échelle orthographique, dans les vers tels que : « Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise » (emploi d'une forme ancienne), ou dans le vers « Je me souviens encor de cette heure exequoise » (étalement d'un terme avec une syllabe surnuméraire). Ainsi, même au travers de ses choix contraignants, l'auteur n'hésite pas à affirmer une prédilection certaine pour les jeux transgressifs. En vérité, le cadre qu'il se donne en premier lieu est la condition même de la réussite de certains de ces effets transgressifs. Aussi est-il prudent de ne pas considérer le primat de l'un sur l'autre de ces deux pôles du déploiement de la langue queniennne.

Pour autant, puisqu'il est ici question de contrainte syntaxique, il convient de souligner que là encore, Queneau ne s'en remet pas aux règles qu'il s'impose comme à un devoir absolu. Des prises de liberté formelle à l'échelle du vers nous donnent à voir le degré de souplesse que l'auteur a pu adopter lors de la conception des sonnets initiaux. L'exemple du vers « Du pôle à Rosario fait une belle trotte » (P1, V9) est significatif. Considéré à part, il présente une proposition incomplète, le verbe « fait » n'ayant aucun sujet. Cela aurait pu ne pas être important s'il s'agissait d'un vers que précéderait un autre dans le cadre d'un strophe. Mais, placé en neuvième position, il a donc le devoir d'amorcer le premier tercet, ce qui devrait le placer en complète autonomie sémantique et

31 In Raymond Queneau, Préface à l'*Anthologie des jeunes auteurs*, dir. Jean Pierre Rosnay, Paris, Éditions J.A.R., 1957, p. 13, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 147.

32 Queneau ne considère pas de rupture fondamentale entre sa pratique poétique et sa pratique romanesque: « je n'ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j'ai envie d'en écrire, et la poésie » (Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes (1950), in Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 42). La continuité, telle que nous pouvons l'observer, est notamment de nature tonale.

syntactique, dans le respect de l'unité strophique, valable pour les tercets. Il est donc foncièrement incorrect dans une perspective métrique traditionnelle, pourtant respectée par ailleurs dans le corpus. Sur le plan sémantique, il faudrait comprendre « Du pôle à Rosario [, ce parcours] fait une belle trotte », ce qui apparenterait ce vers à une forme elliptique. Cette constatation rapproche l'apparente facétie quenienne de deux options : l'une – paresseuse – visant à faciliter la compression d'un ensemble sémantique dans le cadre d'un seul vers ; l'autre renvoyant à son attachement aux transcriptions des tours du français oral, foncièrement elliptique³³. On voit en quoi ces deux options sont liées : Queneau considère une urgence dans l'idée d'une réformation de la langue française³⁴. Mais n'empiétons pas davantage sur ce qui relève d'une esthétique proprement quenienne dans notre corpus, quoiqu'elle ait d'intimes rapports avec la syntaxe.

Pour revenir sur ce vers transgressif exemplaire, si on le considère au sein du dispositif, il présente de surcroît une ambiguïté référentielle. Peut-on y voir un enjambement propositionnel, se référant à un sujet sus-mentionné ? La forme du sonnet interdirait cela. Mais d'un autre côté, il faut songer aux répercussions de cette tendance à la facétie de la part de l'auteur, très ponctuelle, certes, mais sensible. Du point de vue du lecteur, le phénomène du partage de l'auctorialité implique une relation d'identification. Par mimétisme, il n'aura plus intérêt à conserver une rigueur que l'auteur lui-même semble négliger (bien que chez Queneau, nous l'avons compris, cette négligence soit le fruit d'un dessein). Si l'auteur se donne le droit de transgresser un tant soit peu le « règlement », le lecteur se sent lui aussi invité, sinon à transgresser certaines règles du jeu, à laisser libre court à sa propre facétie dans ses stratégies herméneutiques. En cela, on voit comment, jusque dans la manière dont il assouplit l'application de certaines contraintes formelles, l'auteur détermine en partie les modalités de la réception du corpus par son lecteur. Il est temps désormais de se pencher sur ces modalités, dont le champ d'action est essentiellement d'ordre sémantique.

I. 2 – Des contraintes sémantiques

Pour tout lecteur, il importe de faire émerger du sens à la réception des *Cent mille milliards de poèmes*. Leur facture, si elle reste poétique et se pare donc de qualités musicales, ne peut en aucun cas – sauf à vouloir s'obstiner à savourer la fluidité du balancement des rimes en « -oque³⁵ »

33 Voir « Connaissez-vous le chinook ? » (1946), in *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 55.

34 « C'est surtout la syntaxe du français parlé qui s'éloigne de plus en plus de la syntaxe du français écrit », peut-on lire dans *Ibid.*, p. 60. Voir aussi : « Le « la paix à la syntaxe ! » de Victor Hugo fut un propos réactionnaire », in « Écrit en 1955 », *Ibid.*, p. 68.

35 Voir l'annexe N°3.

– faire l'objet d'un usage essentiellement indépendant de la sémantique. Comme nous avons pu le constater, les contraintes formelles induites par la poésie combinatoire, métriques et syntaxiques, renvoient les errances systémiques sur le droit (?) chemin de la sémantique. Cet aspect nous apparaît des plus significatifs dans notre étude, puisqu'il centralise notre questionnement autour de la probité du partage entre auteur et lecteur. Privés de sens, ces poèmes ne seraient peut-être plus que de piètres cadavres exquis, forme littéraire que Queneau tient en horreur, du fait de sa rupture avec le mouvement surréaliste dès 1929.

Dans sa notice, il prend soin de commencer par expliquer la distinction entre jeu des « *Têtes Folles* » et « jeux surréalistes du genre « Cadavre exquis »³⁶ ». Au fond, cette volonté tient beaucoup du fait de vouloir affirmer aux travaux oulipiens une autonomie et une valeur supplémentaire, par rapport au procédé d'automatisme psychique surréaliste, se proposant « d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée³⁷ ». S'il ne faut pas, comme le dit Noël Arnaud, « ériger les différends avec Breton en substructure de la totalité des œuvres de Queneau³⁸ », il y a là un enjeu de taille, à l'heure de la parution de la première œuvre proprement oulipienne. Comment l'auteur conçoit-il le sens de ses poèmes ? Un premier indice nous vient de ce propos, tenu par François Le Lionnais dans le Second Manifeste de l'OuLiPo :

Dans ces œuvres [oulipiennes], en effet, l'effort de création porte principalement sur tous les aspects formels de la littérature [...] Par contre, les aspects SÉMANTIQUES n'étaient pas abordés, la signification étant abandonnée au bon plaisir de chaque auteur et restant extérieure à toute préoccupation de structure³⁹.

Le « bon plaisir » de l'auteur ne signifie pas nécessairement qu'il s'agisse de données parfaitement inutiles ou triviales, mais il est clair que l'on peut y voir l'expression d'un arbitraire. Si, comme le dit Baudelaire : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense⁴⁰ », quel genre d'idée peut-on voir surgir des jeux combinatoires de ces poèmes ? Y a-t-il lieu de considérer ces derniers en morceaux lyriques, davantage qu'en pièces d'un jeu basé sur la

36 Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 333.

37 André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 36.

38 Noël Arnaud, *L'Œcuménisme de Raymond Queneau*, petite bibliothèque quenienne, Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond-Queneau, Limoges, 1995, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 27.

39 Oulipo, *La Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1973, p. 20, en majuscules dans le texte.

40 Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse (1860) in *Correspondance*, Claude Pichois et Jérôme Thélot (éd.), Paris Gallimard, « Folio Classique », 2000, p. 196, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 154.

connivence entre l'auteur et son lecteur ? Dans la perspective du partage que l'on reconnaît aux *Cent mille milliards de poèmes*, si plaisir il y a d'un côté, alors plaisir il devrait y avoir de l'autre. En terme sémantiques, peut-on seulement faire correspondre un sens à un type de plaisir ? À ce propos, l'on pourra suivre l'injonction formulée par Umberto Eco : « [s]oyons réalistes : il n'est rien de plus significatif qu'un texte qui affirme son divorce d'avec le sens⁴¹. »

I.2.1 – La potentialité en sémantique à partir de vers inter-actifs

Pour aborder la question des contraintes d'ordre sémantique, une première analyse s'impose, autour de la notion d'interdépendance sémantique. Dans la terminologie de François Rastier, nous parlerons notamment des effets dits de « rétroaction », c'est-à-dire les influences que produisent le contenu sémantique des vers venant s'ajouter au contenu sémantique d'autres vers. Il sera bon de préciser que ces effets peuvent être considérés quelle que soit l'approche du recueil choisie par le lecteur, en ce qu'ils s'appliquent à tous les niveaux de la stratégie interprétative. Tout sujet lecteur tient compte, dans son geste herméneutique, fût-il rapide et imprécis, de la sémantique textuelle en tant qu'elle est un tout. Par exemple, lors de la construction d'un sonnet parmi les *Cent mille milliards de poèmes*, il apparaît difficile de ne pas tenir compte des répercussions, sur un premier vers contenant une isotopie donnée, de l'ajout à sa suite d'un vers contenant une isotopie radicalement opposée, et de ne pas souhaiter parvenir à une synthèse de ces contenus à partir des potentialités sémantiques.

Dans la conception de son dispositif, Queneau, en bon oulipien, laisse notre besoin de « faire sens » s'instituer en moteur de la machine à en fabriquer⁴². Il serait étonnant de penser, comme Queneau le laisse pourtant entendre prudemment, que notre corpus ne soit jamais qu'une « machine à fabriquer des sonnets », et non une machine à fabriquer du sens, quel qu'il soit, et pour quelque but qu'il puisse être produit. Mais, comme nous le disions à l'instant, la forme fixe du sonnet, peut-être encore davantage que l'orthodoxie de la syntaxe, implique une formation sémantique. D'une façon similaire, le sens présent dans chacun des vers, s'il est sujet à des variations de grande voire de très grande ampleur, finira toujours par réapparaître. Il émergera précisément en vertu du fait qu'une structure initiale (les dix « *sonnets géniteurs* ») sous-tend le

41 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, « Poche essais », 1992, p. 18.

42 Queneau évoque bien le terme de « machine » à plusieurs endroits, comme dans son Mode d'emploi. Il faut bien saisir que dès ses origines, empreint d'une pensée scientifique, l'Oulipo a vu, dans les progrès techniques contemporains en matière de machines à calculer, un terrain propice à la découverte littéraire. Dans le Premier Manifeste, il est bien précisé que l'on procéderait « au besoin en recourant aux bon offices des machines à traiter l'information ». (François Le Lionnais in Oulipo, *La Littérature Potentielle*, op. cit., p. 17).

recueil, le différenciant par là du cadavre exquis *ex-nihilo*.

Abordons donc dans un premier temps la manière dont s'appliquent les effets sémantiques des vers les uns sur les autres. Pour ce faire, un double exemple s'impose, qui permettra de mieux saisir par quelles modalités deux vers structurellement différents, intervenant à la suite d'un même vers initial, tissent des relations variées avec ce premier vers. Soit la configuration suivante :

d'une étrusque inscription la pierre était incise (P5, V7)
à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux (P8, V8)

Ou celle-ci :

d'une étrusque inscription la pierre était incise (P5, V7)
elle effraie le Berry comme les Morvandiaux (P6, V8)

Dans la première, il est envisageable, par exemple, de considérer que le second vers puisse être compris comme le contenu scriptural (à lire comme s'il était entre guillemets) du syntagme « étrusque inscription ». Ce qui se joue ici, c'est une relation d'illustration : le second vers donne un élément concret à observer dans son entièreté, et le premier vers en devient en quelque sorte la formule d'annonce (quoiqu'une fois encore, l'idéal eut été de pouvoir compter sur la présence finale de « : »). Mais il est également possible d'opérer un autre rattachement, en considérant une relation logique. Le second vers peut être retenu comme une formule gnomique, amenée comme une appréciation indirecte rapportée au supposé contenu de l'« étrusque inscription ». Par exemple : l'amour des « chocs verbaux » manifesté par l'auteur de cette inscription serait des plus douteux, autrement dit cette inscription serait peu élaborée.

Dans la deuxième configuration de notre exemple, on observe une autre tendance. Le pronom « elle » amorçant le second vers se rapporte le plus aisément au sujet du vers précédent : le syntagme nominal « étrusque inscription ». La relation sémantique entre les deux vers n'est plus qu'une simple relation descriptive. Une information énoncée à l'imparfait se succède à une autre dans le temps du présent, signifiant par là que cette information est toujours valable. Seul le pronom « elle » subit l'action du vers précédent, puisqu'il s'inscrit dans la chaîne anaphorique en présence.

Nous pouvons aborder maintenant la dynamique dans le sens inverse, à savoir, la dimension rétroactive des vers les uns sur les autres, phénomène tout aussi sensible que le précédent, voire

d'autant plus lorsque le lecteur favorise une approche « vers après vers » du corpus quenien. Prenons ici le cas exemplaire du sémème « marbre » dans la configuration suivante:

Le marbre pour l'acide est une friandise (P9, V1)
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs (P6, V2)
une toge il portait qui n'était pas de mise (P5, V3)
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux (P3, V4)

Regardons le premier de ces vers. Considéré seul, il fait figure de pastiche d'une formule de chimie et s'exprime au présent gnomique. Avec la métaphore en présence, il porte déjà le sceau de l'humour, car il contient une figure, un effet propre et figé. Ainsi, selon une observation simplifiée, la constante selon laquelle l'« acide » (désignant vraisemblablement ici une substance chimique très corrosive de type acide) détruit jusqu'aux minéraux les plus résistants (le sémème « marbre » contient sans conteste l'idée d'un matériau noble grâce à sa résistance) est exprimée dans cette tournure métaphorique. Le fait d'« être une friandise » pour quelqu'un renvoie à l'idée que l'objet en question n'est, d'une part, pas difficile à manger, et d'autre part, que d'une importance moindre sur le plan alimentaire.

Queneau articule donc un terme chargé d'une appréciation positive (le marbre, reconnu pour sa résistance et sa rareté) avec un terme opposé sur cette échelle de valeur : le sémème « friandise » contient les sèmes « futile », « sans importance », « sans qualité nutritive », et s'il est souvent associé à la « sucrerie », il s'oppose encore au marbre sur le plan temporel : la friandise est « rapidement consommée » car « pauvre en matière », contrairement au marbre qui contient les sèmes « compact », « dur », « dense », et de fait « résistant dans le temps ». Cette articulation métaphorique a donc ceci de particulier qu'elle constitue une forme paraphrastique d'un constat de chimie simplifié. Elle apparente une réaction chimique de corrosion rapide type à une entreprise de dévoration, offrant par là aux deux réactifs des positions appréciables dans une perspective propre à l'analyse du vivant : l'un dévore l'autre, l'un est donc la victime de l'autre, l'un survit donc à l'autre. Cette métaphore insiste donc au fond sur la persistance de l'un des réactifs (l'acide) à l'issue de la réaction chimique, en prenant le parti d'attribuer cette persistance (conservation d'une partie de l'acide) à une forme de domination ontologique absolue, traduite sur le mode du vivant, et par une tension sémantique centrale et puissante entre les deux sémèmes clés. L'incongruité de ce type de qualification poétique rapporté à un énoncé scientifique fait de cette métaphore le lieu d'un rapprochement amusant entre deux conceptions de la réalité, l'une étant distincte de l'autre

par son caractère plus savant.

Pourtant, compte tenu de sa position en ouverture de poème, ce vers a pour rôle d'introduire un sujet, d'amorcer une première chaîne anaphorique. Or, cette nécessité, combinée à la forme figurale du vers, lui confère une étrangeté dans la configuration de la strophe de notre exemple, puisque cette dernière ne présente aucun autre élément référentiel apte à remplir le rôle du sujet – sujet pourtant développé à deux reprises. La chaîne se poursuit avec « il portait » et « il n'avait pas droit », ce qui a pour effet de forcer le sujet « le marbre » à remplir la fonction de sujet référentiel. Ce que nous pouvons observer ici, c'est la rétroaction de l'ensemble sémantique de la strophe sur le contenu du premier vers. Au troisième vers, la principale difficulté est de savoir à quoi ou à qui se rapporte le pronom « il ». En principe, « il » se rapporte au sujet « le marbre », seul élément référentiel disponible. Or le verbe « porter » ne s'applique qu'à un sujet tout du moins humanoïde, puisqu'il s'agit du sens restreint au domaine vestimentaire, spécifié par le mot « toge ». Le fait qu'« il » porte une « toge » nous oblige à repenser ce « marbre » au sens de « statue » (par métonymie), afin de lui conférer ce qui lui manquait d'anthropomorphisme. Dès lors, pour des raisons de cohérence, le sujet « le marbre » doit être compris comme tel.

Ainsi, la métaphore initialement repérée au premier vers peut faire l'objet d'un questionnement : comment conserver la cohérence de l'isotopie de la formule de chimie si l'isotopie qu'amorce le premier sémème est celle de la statuaire humanoïde, et seulement elle ? Pour valider cette perspective interprétative, il serait encourageant de pouvoir développer cette isotopie de la statuaire dans la suite du poème. Si l'on considère l'exemple suivant, qui est tiré du sonnet initial – le neuvième – on comprend mieux en quoi lors de sa conception, une telle ambiguïté ne se faisait pas ressentir :

Le marbre pour l'acide est une friandise (P9, V1)

d'aucuns par-dessus tout prisent les escargots (P9, V2)

Il y a tout simplement dans le second vers un pendant gnomique au premier vers, introduisant un sujet plus ordinaire, car très général (« d'aucuns »), à travers l'emploi d'une autre forme au même présent de généralité. Ce deuxième vers entre donc en balance avec le premier, rendant sensible leur continuité discursive par le dévoilement d'une relation de comparaison : tel mange ceci, tel autre mange cela, habituellement.

On remarque donc que le phénomène rétroactif que nous décrivons s'applique en grande partie à partir de deux conditions. Il s'active lorsqu'un vers présente un contenu relativement

autonome sur le plan sémantique, tandis qu'il se retrouve dans une configuration strophique peu fournie en syntagmes nominaux. De là, le contenu sémantique du vers en question, s'il ne présente *a priori* aucun rapport avec les isotopies en présence, fera l'objet d'une réflexion visant à le faire entrer en fonction dans une configuration strophique lacunaire. Plus ces deux critères réunis auront d'ampleur, plus le phénomène rétroactif prendra d'importance. De même que le fait Rastier, on peut enfin considérer une « incidence « rétroactive » du texte d'ensemble sur les sémèmes⁴³ ». C'est bien entendu souligner là l'interdépendance fondamentale entre les sémèmes et les structures sémantiques à plus large portée.

Pour prolonger cette réflexion sur les potentialités liées à l'interdépendance sémantique des vers, nous procéderons à une étude ciblée, autour du vers de quatrième position : « et tout vient signifier la fin des haricots » (P10, V4). Sa tournure résolutive attire notre attention sur une des limites possibles de la notion d'interdépendance sémantique. Cette tournure est-elle à l'épreuve de toute variation sémantique contextuelle ? Y a-t-il, malgré son apparente radicalité expressive, des vers de troisième position capables de contrecarrer cette fonction résolutive ? Pour débiter, prenons cet exemple :

le cornédbîf en boîte empeste la remise (P1, V3)
et tout vient signifier la fin des haricots (P10, V4)

Avec le choix d'un tel vers de troisième position, c'est la mise en place d'une isotopie alimentaire qui vient défiger la structure idiomatique « la fin des haricots ». Le sémème (anglicisme déformé) « cornédbîf », compris dans la locution partagée avec le qualificatif « en boîte », renvoie à une isotopie assez précise de la nourriture de réserve, constat étoffé par le sémème « la remise ». Dans la mesure où le sémème « haricots », pris à part, renvoie à une forme d'alimentation similaire (en boîte, de réserve), la correspondance isotopique ne peut manquer d'être repérée. La tournure résolutive est conservée (sans mauvais jeu de mot), mais elle est en quelque sorte altérée, happée par la dynamique de l'isotopie, rapprochant ce vers 4 du contexte diégétique. Ainsi, lorsque la sémantique potentielle du vers trouve suffisamment d'affinités avec le contenu isotopique de son environnement, il n'y a plus lieu de considérer la rupture à l'origine de la radicalité de la tournure résolutive. Ici, la conjonction « et » conserve un rôle, mais revêt une fonction moins antagoniste, en présentant bien plutôt la continuité logique entre les deux vers. Voyons un autre exemple, dans une perspective plus étendue :

43 François Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 14.

Lorsqu'un jour exalté l'aède prosaïse (P8, V1)
pour déplaire au profane aussi bien qu'aux idiots (P8, V2)
sur l'antique bahut il choisit sa cerise (P3, V3)
et tout vient signifier la fin des haricots (P10, V4)

Ici, c'est par des mécanismes plus complexes qu'il est possible de concevoir un phénomène allant contre l'effet de rupture du vers 4. On retrouve certes l'isotopie alimentaire, avec le sémème « cerise », et par là, nous pouvons d'abord tirer des conclusions similaires à celles tirées plus haut. L'événement contextuel présenté dans le vers 3, constitué autour de l'acte d'un choix à partir du syntagme verbal « il choisit », serait mis en rapport avec le possible sens événementiel du vers 4 (le contenu sémantique du sémème « haricots » aurait une fin), par relation de cause à effet. Ce sens émergerait là encore de la comparaison permise par l'isotopie alimentaire (voire celle plus précise des « petits éléments nourriciers à forme arrondie ») du sémème « cerise » au sémème « haricots », la valeur du choix présenté au vers 3 annonçant le primat du premier sur le deuxième.

C'est encore une relation de continuité qui se dessine ici, puisque d'un vers à l'autre, une causalité directe semble exprimée. Mais si l'on considère l'intégralité de la strophe, on ne peut mettre de côté les tensions que dressent les isotopies initiales. L'isotopie du discours, à partir du sémème « l'aède » et du verbe « prosaïse », est étoffée au vers 2, qui, dans une relation de but avec le vers 1, confère un caractère négatif, à partir du verbe « déplaire ». Ce caractère est renversé puisqu'il entre dans une équation avec les sémèmes « profane » et « idiots », également porteurs d'une charge négative : le vers signifie que le discours est finalement plaisant. Cette isotopie positive, en quelque sorte, du discours lui-même, si on la prend en compte à la lecture des vers suivants, aura tendance à soustraire les termes « cerise » et « haricots » à la seule isotopie alimentaire qui jusqu'ici avait servi notre analyse. La présence d'une isotopie discursive est sans doute le facteur le plus à même de favoriser les jeux sur le discours poétique même. L'attention du lecteur se focalise sur le fait que les potentialités de polysémie, de passage au sens figuré, sont supérieures, puisqu'il se souvient en quelque sorte qu'il est lui-même face à un discours. Dans ce cas précis, on considérera donc bien plutôt une valeur métaphorique au partage entre « cerise » et « haricots », pour n'en tirer, peut-être, que le sens d'une forte opposition, à partir de l'opposition des sèmes « peu nourrissant » (la cerise, au singulier) et « denrée de première nécessité » (les haricots, au pluriel). Le développement de l'isotopie alimentaire, s'il est compris comme simple

métaphore, met alors l'accent sur tout autre chose ; l'aspect radical, systématique ou arbitraire du choix évoqué au vers 3 et dont les raisons sont explicités au vers 2, par exemple.

C'est dire enfin que la grande variété des jeux isotopiques, *a fortiori* dans le cadre de la poésie combinatoire, permet toujours en effet de dépasser les formes sémantiques auxquelles on suppose, hors contexte, une complète autonomie, ou une complétude absolue du sens.

I.2.2 – Thématiques queniennes et affabulations

Nous avons dès notre introduction postulé la dimension spéculative de notre approche du corpus quenien. Elle nous permet jusqu'à maintenant de considérer avant tout ce dernier en qualité de « jeu » combinatoire. Sur le plan de la sémantique, au-delà même de cet aspect particulier à notre corpus, nous reconnaissons, à l'instar de Rastier, qu'« un texte ne contient certes pas tout ce que requiert son interprétation, et notamment la construction ou l'identification de ses isotopies⁴⁴ ». Rappelons ici qu'« une isotopie est instituée par une série de relations d'identité entre sèmes » et qu'il s'agit d'un concept indifférent à « la prétendue limite de la phrase⁴⁵ ». Comment, dès lors, penser la sémantique des *Cent mille milliards de poèmes*, en tant qu'elle est à la fois le produit de l'auteur et celui du lecteur, d'une manière bien plus évidente encore que dans toute autre œuvre littéraire ? Bien que notre objectif soit de synthétiser ces aspects, nous ferons en premier lieu une séparation méthodologique, entre l'expression dans le dispositif de thématiques queniennes d'une part, et les modalités de l'expression de l'herméneutique du lecteur d'autre part.

Il est nécessaire d'interroger en priorité la présence – inévitable – de « bribes » de sens proprement queniennes dans notre corpus. Les différentes isotopies que nous avons été en mesure de repérer sont en vérité, pour la plupart, synthétisées dans chacun des dix sonnets initiaux. Si après l'intervention du lecteur, elles s'entrecroisent, au prix parfois de leur effacement les unes au travers des autres, tel n'est pas le cas dans les dix sonnets initiaux. Certains exégètes des *Cent mille milliards de poèmes* ont trouvé utile de se pencher sur leur construction fixe, afin d'y repérer les dominantes thématiques. Ainsi de Gilbert Pestureau, qui, dans une communication au colloque de Verviers en Belgique, pointe la grande variété des thématiques déclinées dans le recueil⁴⁶. Il propose dix motifs thématiques identifiables, un pour chaque sonnet initial. On aurait pêle-mêle,

44 François Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 10

45 *Ibid.*, p. 11.

46 « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », *Temps mêlés*, n°150 +25-26-27-28 mai 1985, p. 40-48 (intervention de Gilbert Pestureau), cité in *Cent mille milliards de poèmes*, Notice in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1317.

dans leur ordre d'apparition : « le rêve américain, l'admiration pour la Grèce », « le thème du poisson [...] lié à la découverte de l'existence de l'être », « la découverte de la Grande-Bretagne », « l'Italie éternelle », Paris et la province, « la découverte d'une gémellité secrète », « la gloire du poète », le « sonnet-menu », et enfin « le sonnet de la mort ».

Parmi les analyses préparatoires ayant servi notre étude, la configuration suivante révèle effectivement plusieurs de ces constantes :

Souvenez-vous amis de ces îles de Frise (P3, V5)
du climat londonien où s'ébattent les beaux (P2, V6)
d'une étrusque inscription la pierre était incise (P5, V7)
les Grecs et les Romains en vain cherchent leurs mots (P5, V8)

La thématique de la carte postale européenne y figure (les îles de la Frise sont un archipel européen), ainsi que la thématique auto-réflexive de la poésie ou de l'écriture. Cette dernière peut sans conteste justifier bon nombre d'interprétations allant dans le sens de l'assimilation de la dynamique textuelle à un mouvement méta-poétique ou méta-discursif. S'il ne s'agit finalement jamais de justifier une interprétation – qui devrait se suffire de sa propre cohérence – au moins peut-on, dans le cadre de l'analyse, suggérer que l'intention de l'auteur est un élément confortant. De quelque manière que l'on pense l'approche choisie par le lecteur, il importe de souligner le potentiel déterminant de ces bribes de sens disséminées dans le dispositif. Pestureau souligne également, dans la veine de cette analyse sur la teneur méta-langagière du corpus, l'importance du thème du « double » mis en place par Queneau. Dans chacun des sonnets initiaux, une dualité régit le sens global. Dans les cinq premiers poèmes, deux espaces géographiques sont systématiquement mis en perspective (dans le quatrième poème, un seul vers suffit à donner un exemple : « Du Gange au Malabar le lord anglais zozotte »). Il en va de même pour le provincial qui « monte » à la ville dans le sixième poème. Au delà du voyage, le thème des « jumeaux » du septième poème apparaîtrait comme une clé de lecture d'ensemble, reprise par la distinction entre prose et poésie dans le poème suivant, et enfin par les dualités avalant-avalé (neuvième) et vie-mort (dixième poème). De telles dominantes, pointées avec pertinence, ne peuvent être occultées dans notre perspective. Pestureau ajoute :

Queneau donc nous a conté une Odyssée intime qui prend les dimensions de la biosphère [...] C'est à la fois un itinéraire intellectuel et moral, une peinture du monde et un bilan philosophique sur l'homme,

son devenir et son destin⁴⁷.

Comparons désormais ces pistes thématiques, induites par la présence d'isotopies précises et récurrentes dans le dispositif tel qu'il a été conçu, avec les différentes isotopies que nous avons, quand à nous, repéré jusqu'ici. Il est frappant de constater que dans le propos de Pestureau, l'« Odyssée » qu'en cacheait un sens supérieur derrière sa propension à l'humour, que souligne pourtant bien le titre choisi pour la publication de cette intervention. Le sérieux de l'analyse ne saurait occulter le fait que lors des colloques, manger des bretzels reste le meilleur atout contre l'ennui⁴⁸. Si l'on reprend le cas du sujet « le marbre » étudié en I.1.2, et qu'on le replace dans la configuration suivante :

Le marbre pour l'acide est une friandise (P9, V1)
lorsque le marbrier astique nos tombeaux (P10, V2)
une toge il portait qui n'était pas de mise (P5, V3)
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux (P3, V4)

Quand on prend des photos de cette tour de Pise (P5, V5)
qui se plaît à flouer des pauvres provinciaux (P6, V6)
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise (P2, V7)
la mite a grignoté tissus os et rideaux (P10, V8)

Devant la boue urbaine on retrousse sa cotte (P6, V9)
le lâche peut arguer de sa mine pâlotte (P10, V10)
l'autocar écrabouille un peu d'esprit latin (P5, V11)

Frère je te comprends si parfois tu débloques (P7, V12)
on transporte et le marbre et débris et défroques (P2, V13)
mais on n'aurait pas vu le métropolitain (P6, V14)

Il apparaît indiscutable que l'isotopie en présence (« marbre », « marbrier », « tour de Pise », « mine pâlotte », « esprit latin », « marbre », « débris ») révèle, nonobstant la volonté de créer une variété lexicale de la part de l'auteur, la nécessité de disséminer une cohésion sémantique en

47 « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », *art. cit.*, p. 48, cité in *Ibid.*, p. 1318.

48 Il s'agit en parallèle d'une allusion à ce vers, présent dans le recueil: « grignoter des bretzels distrait bien des colloques » (P9, V13).

puissance⁴⁹. À l'approche du poème par le lecteur, l'humour se dégage du croisement de cette double nécessité. D'un côté, la grande variété des sèmes et des isotopies potentielles peut poser les problèmes interprétatifs que l'on a pu relever plus haut : errance référentielle et herméneutique, effets de fresque, hésitations récurrentes entre sens gnomique et sens concret de chacun des termes. De l'autre, certaines coïncidences entre les sémèmes peuvent faire converger l'intégralité du poème vers un sens fort. À ce titre, la structure strophique apparaît comme un repère, puisqu'elle génère des polarités sémantiques. La résonance d'un vers de quatrième position n'est pas la même sur un vers de première position que sur un vers de dixième position.

L'humour intervient dans l'esprit du lecteur comme un produit sémantique dont la stabilité peut être largement influencée par le poids de ces structures formelles et par des coïncidences isotopiques diverses. Car la différence entre la stabilité sémantique obtenue (la solidité du sens) et l'effet de surprise produit par sa révélation (les isotopies apparaissent tandis qu'elles ne semblaient pas exister avant élaboration du poème) est la mesure même de notre sensation de jubilation à la lecture d'un tel recueil de poésie. Freud souligne bien le rapport qui régit le plaisir lié au « déchaînement du non-sens »⁵⁰, étant entendu, répétons-le, qu'« il n'est rien de plus significatif qu'un texte qui affirme son divorce d'avec le sens⁵¹ », c'est-à-dire qu'il ne faut pas considérer trop tôt que le détour de la raison ne mène à rien.

Dans la description de ce type de plaisir, Freud explique le principe de la surprise, toujours en termes cognitifs : lorsque face au « non-sens », la sidération intervient à l'esprit avant la compréhension du phénomène perçu, nous tirons du plaisir de cette sensation de différence. C'est seulement ensuite que ce plaisir est atténué, lorsque vient l'« inhiber » « l'intrusion de la critique⁵² ». Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, on reconnaît la pertinence de ce principe cognitif, au moment où les croisements sémantiques font émerger un sens neuf. Plus ce sens se complexifie, s'éloigne par rapport aux potentialités que le lecteur avait initialement repéré, plus ce dernier est sidéré, constatant que le sens semblait être là depuis le début, en quelque sorte. Ainsi d'un effet de surprise, auquel s'accompagne le sentiment que le texte *révèle* ses potentialités. Les effets de polysémie, à ce titre, sont remarquables, puisqu'ils permettent ce type de jeu à l'échelle de chaque sémème, entre la certitude consciente du lecteur et les sens potentiels qu'il n'y a pas encore vu. De même, les jeux de la syntaxe, à une échelle plus large, se produisent exactement sur

49 Il nous paraît essentiel de préciser que cette configuration a fait l'objet d'une recherche et que l'isotopie n'apparaît en aucune manière de manière aussi évidente dans les dix sonnets dits « géniteurs » (Le Lionnais).

50 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, op. cit., p. 216.

51 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 18.

52 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, op. cit., p. 214-226.

le même modèle, toujours à partir de modalités potentielles. L'effet de sidération tire son efficacité d'une différence qui s'atténue par l'analyse, puisque l'on est à même d'expliquer les phénomènes surprenants, mais au terme de cette explication demeure le sentiment de s'être initialement trompé, de n'avoir pas vu tout un potentiel dès le départ.

À ce stade, il est utile de faire retour sur les tenants de l'activité interprétative, en particulier pour pointer son caractère individuel. Avec Yves Citton, nous admettons que « la forme de vie très particulière dont relèvent les énoncés tient à l'attitude qu'adopte envers eux le lecteur⁵³ ». Le parcours que nous indiquons, dans lequel le lecteur trouve un accès à un sens neuf et stable dans l'instabilité notoire du dispositif, doit être compris comme un geste revivifiant individuel. Aussi doit-on reconnaître à ce geste de lecture un caractère actualisant : « le texte est riche de sens suggérés à l'état seulement « virtuel », qu'il appartient à l'interprète d'*actualiser* par un travail d'affabulation⁵⁴. » La notion d'affabulation est définie dans le lexique fourni par Yves Citton comme la

production d'un discours qui se greffe sur une fable antérieure, en réalisant l'un de ses développements possibles et en cultivant un doute sur sa propre nature de savoir ou de fable (terme remotivé par Marc Escola)⁵⁵.

Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler ici de l'étude d'un texte narratif, les poèmes de Queneau correspondent à la définition qu'Yves Citton fournit de la fable : « discours narratif ou explicatif se présentant comme un discours de savoir mais dont est dénoncé le caractère irréaliste et illusoire (terme étudié et remotivé par Jean-Paul Sermain)⁵⁶ ». La notion d'affabulation, qui contient dans son principe l'idée d'un développement des possibilités textuelles par le lecteur, correspond au travail d'exploitation des potentialités que nous mettons en lumière dans cette étude. En cela, nous pouvons concevoir une passerelle entre le jeu d'affabulation que requiert la lecture des *Cent mille milliards de poèmes* et l'émergence de l'humour. Car ce dernier phénomène est avant tout un fait de réception :

Gilles Deleuze aimait à dire que l'allégorie se conjugue toujours *au présent* (de l'interprète) ; on pourrait ajouter qu'elle se conjugue toujours *à la première personne* (qui se sent interpellée par sa lecture :

53 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 270.

54 *Ibid.*, p. 270 (souligné dans le texte).

55 *Ibid.*, lexique.

56 *Ibid.*, lexique.

qu'est-ce que ce texte *me* dit ?)⁵⁷.

En somme, la présence des thématiques queniennes, si elle programme l'émergence d'isotopies (auxquelles s'ajoutent vraisemblablement des isotopies sous-jacentes et prévues de même pour émerger) n'ont qu'une influence partielle sur le pouvoir d'affabulation du lecteur. Le phénomène interprétatif, s'il peut parfois donner le sentiment que le sens émerge tandis qu'il était caché, entretient ce type de sensation chez le lecteur. Il participe incontestablement du sentiment humoristique, à partir du principe de sidération, tant perceptible dans son immédiateté cognitive que d'une manière plus étalée à l'ensemble du moment herméneutique.

I.2.3 – Des effets de circonscription sémantique ? La *volta* et la pointe

Pour clore cette approche des contraintes sémantiques dans notre recueil, nous proposerons une étude des possibilités qu'auraient – ou non – certains vers de remplir les fonctions de *volta* ou de « pointe », à partir de l'analyse de plusieurs vers isolés, puis en contexte. Cette étude permettra de constater les effets d'un type de contrainte dont nous n'avons encore que trop peu analysé les répercussions sémantiques. Il s'agit bien sûr de celles induites par la forme fixe du sonnet. Elles se traduisent comme des contraintes métriques, mais ont des répercussions à l'endroit de la cohésion discursive, ce qui peut influencer sur la sémantique.

Rappelons que puisque Queneau a fait le choix de sonnets se rapprochant du modèle marotique, ses sonnets se devraient de présenter une *volta*, ou « charnière », c'est-à-dire un tournant logique marqué par l'introduction d'un nouvel élément, d'une comparaison, etc... Dans ce cadre, la *volta* se situe le plus souvent entre les quatrains et la fin du sizain. Si elle se trouve au début du sizain, elle est attendue au vers 11, et si elle se trouve à la fin du sonnet, elle est marquée au vers 14. Mais dans les sonnets initiaux, Queneau semble avoir préféré une position plus libre à ce retournement, puisqu'on y observe souvent une variation tonale, discursive ou thématique à l'endroit du douzième vers. Prenons simplement une configuration telle, dans laquelle la *volta* fonctionne :

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise (P7, V1)

se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux (P7, V2)

la découverte alors voilà qui traumatise (P7, V3)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 273.

on espère toujours être de vrais normaux (P7, V4)

Et pourtant c'était lui le frère de feintise (P7, V5)
qui clochard devenant jetait ses oripeaux (P7, V6)
un frère même bas est la part indécise (P7, V8)
que les parents féconds offrent aux purs berceaux (P7, V8)

Le généalogiste observe leur bouillotte (P7, V9)
gratter le parchemin deviendra sa marotte (P7, V10)
il voudra retrouver le germe adultérin (P7, V11)

Frère je te comprends si parfois tu débloques (P7, V12)
frère je t'absoudrai si tu m'emberlucoques (P7, V13)
la gémellité vraie accuse son destin (P7, V14)

Dans cet ensemble complet (il s'agit du septième sonnet initialement conçu par Queneau), la *volta* est repérable, marquée par la discontinuité discursive du vers douze qui s'articule autour d'une adresse, avec l'emploi du pronom « tu ». En dehors de ce cadre, une telle adresse est rare dans le dispositif, il n'y a précisément ce type de construction qu'en fin des poèmes sept, huit et dix (le pronom « tu » y est repérable aux mêmes endroits, aux vers douze et treize). Il s'agit là d'un moyen simple, auquel Queneau a probablement songé sur le tard de la construction du recueil, pour garantir, du moins dans ces configurations où l'adresse est appuyée par deux occurrences du pronom « tu », un effet de *volta*. On comprend dès lors qu'en dehors de telles configurations, un vers comme « Frère je te comprends si parfois tu débloques » apporte bien plutôt un problème référentiel, du fait que l'on ne sache pas par avance à qui ou à quoi rapporter l'adresse qu'il contient. Dans l'étude du tercet suivant, nous allons tenter de mettre sur pied une analyse des potentialités sémantiques en présence tandis que le vers « tu me stupéfies plus que tous les ventriloques » posera des problèmes du même ordre.

On regrette à la fin les agrestes bicoques (P6, V12)
tu me stupéfies plus que tous les ventriloques (P8, V13)
si la cloche se tait et son terlintintin (P1, V14)

Le pronom « tu » gêne la lecture, car il apparaît ici sans référent apparent dans le texte. La mise à la rime de « bicoques » avec « ventriloques », bien qu'amusante, ne rattrape pas la latence

occasionnée par ce flou référentiel. « On » présente le même problème, quoique sa répercussion en soit moins gênante du fait qu'il puisse s'agir d'un « on » de généralité. En revanche, il est amusant ici de considérer la formation d'une isotopie du son, opérée par mise en parallèle du sémème « ventriloque », et du sémème « cloche », avec son « terlintintin ». Le mode conditionnel du dernier vers organise plus précisément cette mise en parallèle d'ordre purement sémantique. Il articule le contenu des deux derniers vers dans un rapport de dépendance : la réalisation du contenu du vers 13 dépend de celle du contenu du vers final. L'isotopie sonore intervient dans cette articulation, faisant potentiellement prévaloir l'intensité d'un son, celui de la cloche, sur l'autre, celui que l'on imputerait aux « ventriloques ». Cette prévalence interviendrait dans les conditions de la stupéfaction dont il est question au vers 13, stupéfaction qui s'applique vraisemblablement à la voix énonciatrice de l'adresse en « tu ».

L'effet rétroactif du dernier vers de cet exemple, qu'il s'applique au vers 13 ou même à tout autre ensemble antérieur plus vaste, confère à ce tercet final un effet de clôture particulier. Cet effet tient à ce que le conditionnel employé place toute la réalisation virtuelle du bloc sémantique visé sous la simple *possibilité* de la réalisation de son contenu ; à savoir, qu'une cloche se taise. Ce vers peut faire office de formidable clôture désinvolte en toute configuration, comme le font enfin tous les vers conjugués au conditionnel. De tels vers offrent une conclusion qui s'apparente davantage à une dérobaude du sens, et orientent la clôture du sonnet vers un effet humoristique pur et simple. En cela, la conclusion offerte par ce tercet peut paraître frustrante, puisqu'elle ne permet pas de combler – s'il en était une – l'attente du lecteur en matière de sens.

On le voit, il est difficile d'attribuer à un vers en particulier une véritable fonction de *volta*, malgré certaines prédispositions incontestablement conférées par l'auteur. Dans le septième sonnet initial, la continuité thématique autour d'un frère jumeau clarifie le sens de ces adresses en « tu », mais isolé, le vers des « ventriloques » crée de la confusion interprétative. Si la *volta* n'est pas même rendue très sensible dans certains des poèmes initiaux, il est préférable d'admettre qu'à l'échelle 10¹⁴, cet effet proprement circonstanciel, autrement dit, manifesté par un ensemble structurel qui nécessite une grande cohérence, n'advient pas. À l'inverse, contrairement à ce que nous avons pu constater à l'étude de la formation des isotopies, la forme fixe du sonnet n'implique pas spontanément que, à travers la recherche d'un effet de *volta*, le lecteur ré-interprète le sens d'un vers. Une stratégie herméneutique, pour solide qu'elle soit, ne peut se contraindre elle-même à respecter absolument la forme fixe du sonnet. Elle ne peut aller jusqu'à la restitution d'une dynamique sémantique, tandis que les contraintes de la combinatoire rendent déjà difficile, parfois, le repérage thématique. Cela n'est, une fois encore, pas rendu impossible, mais il s'agit d'une chose

des plus difficiles à appliquer. L'exemple précédent le montre : certains stratagèmes utilisés par l'auteur dans ses sonnets initiaux, pour obtenir cet effet de *volta*, perturbent la continuité discursive. À vrai dire, c'est bien là la manière dont s'exprime une *volta* ; mais lorsque cela produit un phénomène simplement disruptif, et que par exemple, aucune coïncidence isotopique ne vient conférer de potentialité sémantique acceptable, il n'en résulte plus qu'un sentiment d'erreur.

La pointe d'un sonnet est quand à elle cet élément final, manifesté au dernier vers, apportant un éclairage d'ensemble ou simplement une surprise. Dans la configuration strophique suivante, avec le vers « mais on aurait pas vu le métropolitain », nous pouvons voir qu'au contraire de la *volta*, l'effet de chute final peut être soutenu par l'autonomie sémantique d'un vers de conclusion :

Frère je te comprends si parfois tu débloques (P7, V12)
on transporte et le marbre et débris et défroques (P2, V13)
mais on n'aurait pas vu le métropolitain (P6, V14)

La pointe s'opère explicitement au dernier vers, qui figure comme une boutade soudaine et facétieuse. Introduite par la conjonction « mais », elle se présente comme le contre-pied de la totalité de ce qui vient d'être avancé dans le poème. Ce « mais » porterait une valeur symbolique, celle du dévoilement du dessein réel du narrateur. On serait presque ici sur le mode de l'aveu, puisque l'épiphanie du point de chute correspondrait au moment du partage du propos. Tenu dans son entièreté, le poème serait enfin donné à comprendre comme un poème farcesque, en quelque sorte. Ce vers est en cela très appréciable en clôture de tout sonnet : il permet une prise de recul soudaine, l'adoption d'un regard contrasté. Il fait le jeu de l'humour du sonnet, presque à lui tout seul, en ce que sa position de contre-pied instaure un déséquilibre. Le déroulé de ce poème peut être tel (attristant, scandaleux..), « mais » sans lui « on aurait pas vu le métropolitain ». Le poids de cette seule proposition est mis en balance avec le poids du sonnet tout entier ; c'est en cela que le sonnet peut nous apparaître drôle, car son contenu serait absurde et dérisoire. Un seul de ses vers suffit à en synthétiser le contenu, et plus encore, à réduire drastiquement ce contenu à la réalisation d'un événement périphérique.

La conjonction « mais » favorise donc un détachement et une mise en perspective de l'ensemble du poème, lui apportant une conclusion facétieuse, sous forme d'une dérobade du sens. Il en va de même pour le vers « mais rien ne vaut grillé le morceau de boudin » (P9, V14). Pareillement, le vers « toute chose pourtant doit avoir une fin » (P10, V14) marque bien l'effet de rupture : tous les vers 14 du dispositif ont en commun ceci qu'ils prennent la forme d'une sentence

gnomique, comparable à la moralité, toujours conjugués au présent de vérité générale. Leur autonomie sémantique réponds à la fonction qu'ils sont censés endosser en toute configuration dans le dispositif. Lorsqu'ils sont tout de même articulés par un connecteur logique avec le reste du sonnet, c'est soit par la conjonction « mais », soit par la conjonction « si », comme dans l'exemple précédent : « si la cloche se tait et son terlintintin » (P1, V14), qui peut donc être considéré comme porteur d'un effet de pointe. Autrement dit, ces chutes s'expriment soit sur le mode de la sentence, soit sur le mode de l'explication causale ou conditionnelle. Dans tous les cas, elles présentent une autonomie sémantique suffisante pour rendre sensible cet effet de pointe.

Une fois encore, notre lecture va dans le sens du pointage des limites du dispositif quenien. La pointe, telle la chute d'un gag, fonctionne sans difficultés, permettant au lecteur de retrouver à la fois l'un des critères du sonnet fixe, et d'y voir en parallèle l'expression d'une tournure humoristique. Si ailleurs, la pointe d'un sonnet n'est pas toujours drôle, elle l'est le plus souvent ici, en ce qu'elle reflète le peu de sérieux du propos qu'elle éclaircit, ou sur lequel elle passe, invoquant la dérision. La *volta* étant un fait de sémantique élargi, il est rare, au regard des analyses menées plus haut autour des jeux isotopiques, syntaxiques et sur l'affabulation du lecteur, que sa pertinence soit préservée par la seule structure du vers. De fait, aucun vers n'étant à même de conserver une autonomie sémantique absolue, le caractère réglementaire de la contrainte liée à la forme fixe du sonnet vole en éclat, notamment lorsqu'il est difficile de concevoir une autonomie sémantique aux différentes strophes. Un principe de liaison entre elles, somme toute, ne peut prendre appui sur des formes incomplètes ou fragiles.

Ce constat pose un problème auquel nous n'avons pas encore apporté d'éléments de réponse : la sémantique étant vouée à un mouvement imprescriptible, comment concevoir une esthétique des *Cent mille milliards de poèmes* ? Comment rendre compte avec précision des effets produits sur le lecteur ? C'est précisément dans le dépassement des phénomènes induits par la fixité habituelle des textes littéraires que se joue, semble-t-il, tout l'intérêt esthétique de ce recueil. Sa seule véritable qualité demeure, telle que nous l'avons relevée ici, de pouvoir susciter une implication particulière de la part du lecteur, et de garantir que cette dernière soit suffisamment récompensée.

I. 3 – Des contraintes esthétiques

Il est sans doute plus difficile de rendre compte d'un phénomène fondamentalement subjectif dans toute étude littéraire. L'« esthétique » désigne bien une science, paradoxale, du sensible.

Même si nous avons jusqu'ici cheminé jusqu'à un questionnement de la « part » active du lecteur, de son implication, des façons dont cette dernière influe sur la structure et le sens des sonnets co-produits, il n'en demeure pas moins problématique d'en arriver à un état de la réflexion où seuls restent en question les effets de ces contraintes sur le fond esthétique de l'œuvre. Car d'abord faut-il au moins définir un tel fond. Ainsi, nous serons contraints d'expliquer en premier lieu une partie des visées esthétiques que portent les *Cent mille milliards de poèmes*, au travers d'éclairages sur le contexte littéraire qui les a vus naître. Après avoir rassemblé suffisamment d'éléments définitionnels, nous pourrons prendre toute la mesure de l'application de ces visées esthétiques, qu'elles soient de nature oulipiennes ou simplement queniennes. Nous verrons d'abord en quoi la nature complexe du dispositif en limite le déploiement, puis comment elle peut au contraire le favoriser. Cela nous permettra d'ouvrir la voie à un questionnement plus abouti sur le fonctionnement du texte.

Les remarques que nous pourrons émettre doivent beaucoup aux travaux d'Umberto Eco, chercheur connu pour avoir théorisé l'ouverture de l'œuvre à la multitude de ses « lectures possibles », dans les années 1960. Avec lui, nous reconnâtrons donc que « le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que *la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation*⁵⁸ ».

I.3.1 – Irradiation d'une « harmonie oulipienne » ?

Notre corpus étant la toute première œuvre portant le sceau de l'OuLiPo, il est certain qu'elle en porte également les premières volontés, les prétentions originelles, dont une visée esthétique, qu'il nous faut prendre en considération. Mais la mise en question de l'existence d'un aspect esthétique, appliqué à un tel dispositif, reste légitime. Comment, du point de vue du lecteur en particulier, envisager la visée esthétique d'un groupe d'écrivains dont le projet est de « penser, classer les contraintes » littéraires, comme le dit Jacques Roubaud⁵⁹ ? Si l'on se rapproche de notre corpus, une première réponse évidente apparaît : le « jeu » quenien n'est amusant que si la sensation d'avoir produit un poème « réussi » est obtenue. Le terme de « réussite », s'il est ambiguë, est à prendre dans son acceptation la plus large. Il doit produire un effet, autrement dit,

58 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 22 (nous soulignons).

59 Cité par Hervé Le Tellier in Avant-Propos, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 7. La formule renvoie à un essai de Georges Perec, intitulé *Penser/Classer*, paru en 1985.

ne pas laisser le lecteur tout à fait indifférent à sa réception. Puisqu'il s'agit de contrainte, et en particulier de combinatoire, l'effet en question doit relever de la réponse à une attente particulière. Cette attente, nous l'avons suggéré, se place autour de l'émergence du sens.

Mais ce constat ne suffit pas à développer la question esthétique, quoiqu'il nous laisse sur une piste intéressante. Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, selon Gilbert Pestureau, « si les poèmes consonent par les thèmes et le sens, alors cet ensemble, jonglerie verbale et talentueux exercice lexical, cet ensemble dont chaque molécule est appelée à permuter, peut composer un recueil lyrique vraisemblablement harmonieux⁶⁰ ». Jusqu'ici, il n'a jamais encore été question de lyrisme dans cette étude. Il est vrai que le lyrisme s'accommode rarement avec l'humour, puisque ces deux formes expressives impliquent deux tonalités discursives très différentes⁶¹. Pestureau pointe une « harmonie », ce qui ne manque pas de nous interpeller. Quelle conception pouvait avoir Queneau de l'harmonie dans le contexte de la création de ce recueil ? Pour entrer en matière, le voici qui s'exprime lui-même à propos des contraintes d'ordre esthétique qu'il s'est imposé.

Les rimes ne devaient pas être trop banales (pour éviter platitude et monotonie), ni non plus trop rares ou uniques (-inze, -onze, -orze, par exemple) ; il était nécessaire d'avoir dans les quatrains au moins quarante mots différents et dans les tercets vingt. Il eût été, d'ailleurs, sans importance que de mêmes mots se trouvassent à la rime au même vers puisqu'on ne les lit pas en même temps ; je ne me suis permis cette licence que pour « beaux » (substantif et anglicisme) et « beaux » (adjectif)⁶².

La variété qui a présidé à la construction de chacun des vers sur le plan du lexique aurait répondu, pour Queneau, à une volonté de contourner des problèmes de fond, tels que la monotonie. Aussi s'est-il fixé une limite minimale des emplois lexicaux, contrainte ayant elle-même forcé l'emploi de termes pour le moins peu communs (on retient notamment « apophyse » et « emberlucoques »), puisque comme l'indique la notice de l'édition Pléiade, « Le dossier préparatoire de *Cent mille milliards de poèmes* comprend des pages de calcul [...] et des listes de mots rimant en *otte, oques, ise, eaux, ots, aux* et *in*⁶³ ». Au delà du type d'harmonie que l'on attend finalement de bien des modèles textuels, qui repose sur un principe de variété, notre corpus est tributaire d'une esthétique plus spécifique à l'OuLiPo.

60 « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », *art. cit.*, p. 48 (intervention de Gilbert Pestureau), cité in *Cent mille milliards de poèmes*, Notice in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1317.

61 Jean-Pierre Rosnay désigne la poésie quenienne comme « systématiquement anti-lyrique. Ses rimes [...] sont aussi peu flatteuses que possible. » (Jean-Pierre Rosnay, « Queneau » in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, Paris, 1975, réed. L'Herne/Fayard, 1999, p. 334).

62 Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 333.

63 Claude Debon, Notes in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1317. Voir également l'annexe N°3.

Le développement de ce point convoque des remarques développées notamment en II.2.1, puisque l'« atmosphère » humoristique pointée par François Le Lionnais ne saurait être comprise sans le concours de toute une théorie de la réceptivité des œuvres issues de l'OuLiPo. Ici, on ne peut cependant se passer de certains éclairages, à commencer par ceux portant sur les rapports de fécondité entre contrainte et esthétique que conçoivent les oulipiens. Comme le dit Queneau, « il n'y a de littérature que volontaire⁶⁴ », ce qui implique que la littérature, dans ce qu'elle peut émettre de plus remarquable, n'est jamais que le produit d'un travail et d'un investissement de la part de l'auteur. À ce titre, la contrainte littéraire est vue comme un *ersatz* de la muse romantique, à ceci près qu'elle reste sous contrôle de l'auteur, puisqu'elle émane de lui.

Mais il y a là une ambiguïté, puisque notre corpus échappe en majeure partie à l'attention de l'auteur. Le fait que les potentialités de la « machine » dépassent la capacité perceptive de ce dernier (nous rappelons qu'il est impossible de lire le corpus en stricte intégralité au cours d'une vie, même en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre) peut paraître troublant. Montrant volontiers le fruit de ses calculs à ce sujet⁶⁵, Queneau témoigne d'une fascination pour ce que révèle sans cesse l'étude de l'arithmétique sur la condition humaine, notamment le fait qu'elle soit infiniment « dépassée ». En cela, nous tenons sans doute ici un premier élément de réponse : l'esthétique des *Cent mille milliards de poèmes* est sans aucun doute corrélée à l'impression que suggère son titre, celle d'une ampleur démesurée⁶⁶. Cet espace immense serait le lieu même de déploiement promis à toute une littérature, que Queneau et ses confrères oulipiens désirent investir, en tant qu'elle leur serait à la fois personnelle et qu'elle affirmerait une connexion de ces auteurs au monde qui les entoure (ici : avec le lecteur). C'est en cela que l'on peut véritablement parler d'esthétique de la connivence, de la complicité. Nous aurons donc l'occasion d'y revenir en II.2.1.

I.3.2 – La main de l'auteur

On l'a vu : chacun des *Cent mille milliards de poèmes* porte finalement la signature de

64 « Sentence définitive » retenue par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 8.

65 Nous renvoyons au « Mode d'emploi » des *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 334.

66 Une fois encore, le « goût pour les chiffres » (Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes (1950), in *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 41) que Queneau affirme en plusieurs endroits n'est pas sans rapports avec son rejet du surréalisme, en ce qu'il s'agit d'affirmer l'avènement d'un nouveau « lieu » de la créativité. En 1937, il considère encore « les vertus du Nombre », prompt à la création d'un type textuel de « structure qui transmet aux œuvres les derniers reflets de la Lumière Universelle et les derniers échos de l'Harmonie des Mondes. » (Raymond Queneau, « Technique du roman » (1937) in *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 33).

Raymond Queneau. Tout lecteur se doit une modestie devant la notion de co-auctorialité que nous mettons ici en avant. Il importe de donner plus de lisibilité aux éléments, sans conteste présents dans le corpus, issus de toute une idiosyncrasie quenienne. Pour être plus précis, nous prendrons appui sur la notion de « non-plausible » explicitée par Rastier, pour comprendre en quoi l'on peut considérer l'invalidité de certaines interprétations dans les stratégies herméneutiques du lecteur, auxquelles jusqu'ici nous n'avons pas défini de bornes claires.

Comme l'indique Rastier, « lire un texte ne consiste pas seulement à énoncer une ou plusieurs isotopies, mais encore à évaluer leur plausibilité relative [aux divers systèmes dont leur identification dépend : idiolecte, sociolecte..]⁶⁷ ». Ce qui s'explique à l'échelle isotopique s'explique finalement à tous les niveaux : partons de la définition du sème, le terme de linguistique désignant l'unité minimale de sens. « Les sèmes sont définis par des relations entre sémèmes, aussi bien sur la dimension paradigmatique que sur la dimension syntagmatique⁶⁸. » Au sein d'un sémème, on trouve des jeux d'inter-relations entre les sèmes. Les limites de l'interprétation se posent donc ainsi chez Rastier : il emploie fort à propos le terme de « combinatoire » des sèmes, et affirme que cette dernière n'est pas « libre »⁶⁹ (« si la combinatoire des sémèmes n'est pas libre, celle des sèmes qui les différencient ne peut l'être non plus »). Par là, il entend qu'elle est d'abord déterminée par des sociolectes et des idiolectes.

Pour traiter du mode d'être de ces différents déterminismes, Stanley Fish a recours à la notion de « communauté interprétative ». Elle renvoie au fait que le sens d'un texte émerge d'une lecture partagée, *a posteriori*, en situation collective de lecture⁷⁰. Or si la combinatoire des sémèmes et des isotopies est déterminée par le contexte de réception propre à tout lecteur, il faut aussi insister sur la nature essentiellement projective de son déploiement. À la lecture de Gadamer⁷¹, Yves Citton relève les rapports entre herméneutique et compréhension, pour saisir en quoi ces deux phénomènes sont bien plutôt indissociables de l'idiosyncrasie du lecteur. Gadamer l'affirme : « ce n'est qu'en reconnaissant ainsi que toute compréhension relève essentiellement du préjugé que l'on prend toute la mesure du problème herméneutique⁷². » De ce constat, Yves Citton tire deux

67 François Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 12.

68 *Ibid.*, p. 29.

69 *Ibid.*, p. 29.

70 Bien que la notion de partage soit au cœur de notre propos, l'exploration de cette piste s'en éloigne par trop. Voir Stanley Fish, *Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, p. 326-327, traduit par Yves Citton in *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 58.

71 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. De P. Fruchon, J.Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil, 1996.

72 *Ibid.*, p. 290, cité par Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p.45.

enseignements fondamentaux : d'abord, « *l'interprétation n'est pas exhumation mais réinvention*⁷³ », en ce que la part « comprise » dans l'interprétation est foncièrement un fait du lecteur (au sens fort : une fabrication). De plus, « *toute lecture implique une forte activité projective de la part de l'interprète*⁷⁴ ». Il s'agit là du corollaire direct du premier constat : ce « fait » du lecteur se déploie, au travers notamment de la compréhension des sémèmes (le terme « comprendre » n'est à vrai dire plus approprié) puis de la formation des isotopies, sur un mode *de facto* projectif, c'est-à-dire à partir de lui-même. Que reste-t-il alors de la pertinence de la notion de plausibilité pointée par Rastier, et comment en rendre compte aux abords de notre corpus ?

L'écriture de Queneau est marquée par une empreinte idiolectale, qui se conjugue souvent avec une prédilection pour la transmission d'informations très personnelles, comme sa date de naissance, son signe astrologique, le lieu où il a grandi... Il peut être frappant de lire le propos suivant tenu par Queneau dans un entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes.

Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet. [...] Même pour les romans linéaires [...] je me suis toujours astreint à suivre certaines règles qui n'avaient d'autres raisons que de satisfaire mon goût pour les chiffres ou des fantaisies strictement personnelles⁷⁵.

Le troisième sonnet présent dans le dispositif initial traite en effet d'un paysage familier, et notamment du monde de la pêche. Dans le deuxième état manuscrit, ce poème était titré « Concarneau / La pêche à la baleine⁷⁶ », et l'auteur y évoque cette atmosphère dans laquelle il a passé sa jeunesse. Aussi peut-on se pencher dès à présent sur le cas du néologisme « harenceaux », qui n'est pas attesté en dehors de l'idiolecte quenien. Voyons, à partir d'un vers de sixième position, si la pertinence de cet idiolecte est inquiétée, une fois ce vers placé au sein du processus combinatoire. Prenons la configuration suivante :

L'un et l'autre a raison non la foule insoumise (P8, V5)
où venaient par milliers s'échouer les harenceaux (P3, V6)

73 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p.46 (souligné dans le texte).

74 *Ibid.*, p.47 (souligné dans le texte).

75 Raymond Queneau, *Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes* (1950), in Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 41.

76 Voir Notes et variantes in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1322.

Le néologisme « harenceaux », dont on devine qu'il désigne de jeunes harengs, présente une très grande spécificité. Dans le cadre du sonnet initial – le troisième parmi les dix – il côtoie des sémèmes tels que « poisson », « dorade », « requin », « baleines », phoques », etc... et son identification ne laisse aucun doute. L'isotopie des animaux sous-marins permet cette fluidité. Dans l'exemple ci-contre, un croisement isotopique vient perturber la valeur spécifiante du sémème. Puisqu'il est question d'une « foule » dans le vers précédent, une isotopie potentielle commune émerge, celle de la masse, faisant converger le sémème « harenceaux » vers une acceptation plutôt métaphorique, désignant soit la foule en elle-même, soit ses constituants les plus jeunes (des enfants). Amenés à « s'échouer », ces éléments de la foule seraient apparentés à des poissons au regard de la manière dont ils s'entrechoqueraient, ou l'impression qu'ils donneraient de grouiller vivement.

La spécificité du néologisme a donc un double effet contradictoire : d'une part, elle permet l'affirmation d'un idiolecte parfaitement original, mais de l'autre, le manque de stabilité du nouveau sémème l'oblige à revêtir une définition très contextuelle, puisqu'elle fait l'objet d'une première rencontre pour le lecteur. Une fois de plus, les effets du processus combinatoire jouent un rôle décisif dans la compréhension des sémèmes, quel que soit le sens que l'auteur veuille leur conférer initialement. Il n'en est pas moins vrai que le néologisme demeure reçu pour tel, et que par conséquent le lecteur pressent au moins la part de l'auteur à l'œuvre dans le texte, qui exprime une liberté langagière toute personnelle et un humour aussi certain que volatile.

Avec Yves Citton, nous conviendrons donc du fait que ne pas respecter cette « altérité » de l'œuvre que représentent ses « indices objectifs » relève de la « rêvasserie » et non plus de la lecture⁷⁷. Pourtant, il peut rester pertinent de penser que Raymond Queneau, dans la manière dont est conçu son dispositif, nous invite précisément à rêvasser. « Jouer » à ce jeu, au sens strict, ne revient sans doute pas à observer à la lettre toute la contrainte herméneutique liée à l'idiolecte quenien. Cette contrainte n'est jamais effective qu'au regard de ce que l'on pourrait tirer de l'observation des coutumes queniennes en matière de prédilections littéraires, ce qui n'est donc pas toujours pertinent. Un lecteur n'ayant aucune connaissance de l'écrivain Queneau ne jouerait pas moins au même jeu qu'un autre. Définir une herméneutique construite à partir de ce que Umberto Eco nomme *l'intentio auctoris*⁷⁸ : « le sens de l'auteur », relève de l'excès. Appelé ainsi au XVIII^e siècle, ce « sens » textuel était défendu par les auteurs, mais l'on reconnaît des fondements

77 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 47.

78 Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., 1992.

historiques à cet attachement traditionnel⁷⁹. Une approche psychanalytique, en quête d'une partie de l'auteur et non du texte, se placerait dans cette veine, qui ne nous paraît pas pertinente pour notre étude. Queneau prône plutôt, *a priori*, une lecture inverse : ses dix sonnets initiaux, les seuls entièrement de son fait, ne sont là qu'à titre indicatif, pour être « oubliés » dans le geste créatif du lecteur. Il sera donc plus productif de se pencher à présent sur les formes limitatives de l'esthétique des *Cent mille milliards de poèmes*.

I.3.3 – Les limitations esthétiques d'un dispositif complexe

Pour entrer en matière sur la question des répercussion des contraintes induites par la combinatoire sur les tenants esthétiques du corpus, il convient de distinguer, là encore, ce type de contrainte de la contrainte induite par le respect de la forme fixe du sonnet, que nous aborderons en guise d'introduction. À ce propos, Théodore de Banville, dans son *Petit traité du sonnet*, développe une conception de l'aspect « infirme » du sonnet.

[...] les tercets, qui à eux forment six vers, étant d'une part physiquement plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers – à cause de ce qu'il y a d'allègre et de rapide dans le tercet et de pompeux et de lent dans le quatrain ; - le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et les jambes trop grêles et trop courtes. [...] L'artifice doit donc consister à grandir les tercets, à leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence. Mais il s'agit d'exécuter ce grandissement sans rien ôter aux tercets de leur légèreté et de leur rapidité essentielles⁸⁰.

Si l'on considère le dispositif quenien, en tant qu'il est présenté comme une « machine à sonnets », la question du respect de la contrainte qui est liée à sa forme se pose également en termes esthétiques. Le non-respect de cette dernière placerait notre recueil en porte-à-faux, dans la mesure où le pacte de lecture, compris dans la nature même de l'œuvre (que ce soit dans le Mode d'emploi ou de par la forme de l'édition Gallimard de 1961) serait en quelque sorte trahi. Dans la perspective que nous décrivions en I.3.1, à propos d'une esthétique du « partage » typiquement oulipienne, il apparaît essentiel que le dispositif porte la marque d'une estime de la part de l'auteur pour son lecteur, qui est, dans le cas présent, hissé à son égal relatif sur le plan de la « responsabilité » de la genèse des poèmes.

79 Jean-François Perrin, article « L'art de ces Messieurs » (2008), cité par Yves Citton in *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 53.

80 Cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 157.

Nous avons eu l'occasion jusqu'ici de repérer des éléments nous permettant d'affirmer que le dispositif n'est pas sans défauts, et que la plupart de ces défauts (syntaxiques, sémantiques) sont induits par sa structure combinatoire. Si, comme le dit Théodore de Banville, le sonnet lui-même est finalement frappé d'infirmité, une telle raison peut venir s'ajouter à l'existence de ces défauts, tandis que le choix du sonnet nous apparaissait chez Queneau comme le moyen le plus sûr d'éviter de tels problèmes. En vérité, il convient de s'apercevoir que la forme du sonnet constitue déjà un système à contrainte générative en soi. François Le Lionnais remarque en 1961 : « Il y a 9 ou 10 siècles, quand un littéraire potentiel a proposé la forme du sonnet, il a laissé, à travers certains procédés mécaniques, la possibilité d'un choix⁸¹. »

Dans notre corpus, on peut considérer qu'à la double contrainte réponds une double liberté. Ce recueil présenterait cependant un effet en quelque sorte auto-destructeur, puisqu'il implique, dès sa création, le recours à une forme fixe dont la solidité serait le moyen même d'en justifier la destruction. Il se situe donc, comme toute œuvre véritablement oulipienne, dans un entre-deux, consistant à réinvestir une forme existante à des fins nouvelles, et notamment d'ouverture vers de plus larges potentialités. Ainsi du pastiche, voire de la parodie. Il ne peut s'agir très strictement de parodie dans notre cas, puisque Queneau considère la forme du sonnet avec beaucoup d'estime, et ne cherche pas tant à subvertir une forme, en tant qu'elle serait actuelle. En revanche, si cette forme est éculée en 1960, l'auteur n'en réinvestit pas moins la part d'autorité qu'elle présente dans l'inconscient collectif, et dont il a, pour sa part, tout à fait conscience.

Après le passage des *Cent mille milliards de poèmes*, le sonnet est apparu aux lecteurs sous un angle inédit, et cette apparition n'est pas sans en avoir définitivement enterré la forme. Comme avec les *Exercices de style*, parus en 1947, dans lesquels Queneau réécrit quatre-vingt-dix-neuf fois la même petite histoire d'une manière différente, on a pu y voir une « tentative de démolition de la littérature ». L'auteur répond en affirmant s'en tenir bien plutôt à « décaper la littérature de ses rouilles diverses, de ses croûtes⁸² ». On le voit dans la réponse de Queneau, l'effet du détournement, *a fortiori* lorsqu'il atteint de telles proportions, ne laisse pas la pensée commune inaltérée au sujet de la forme visée. Dans notre corpus, le sonnet est montré tel qu'il ne l'avait jamais été : l'on saisit d'autant mieux son caractère artificiel et ses divers ressorts, puisqu'il subit une déconstruction (littéralement ; un découpage), de laquelle s'ensuit une re-construction. Le lecteur est somme toute invité à investir un espace sanctifié, c'est-à-dire ayant trait au patrimoine

81 François Le Lionnais, propos rapporté par Jean Lescure in Oulipo, *La littérature potentielle*, op. cit., p. 33.

82 Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes (1950), in Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 42.

littéraire, et cette irruption pose le problème de la viabilité d'une telle démarche, en ce qu'elle repose, en vérité, essentiellement sur une déconstruction préalable. À ce titre, les poèmes « fabriqués » par le lecteur ne valent pas tant, bien sûr, que l'effort fourni par le véritable auteur.

Revenons-en donc à cette considération de Théodore de Banville. Le sonnet est bien la forme qui, en soi, permet la viabilité du dispositif, mais par là elle lui confère aussi ses limites. Le simple fait que le sonnet soit « boiteux » nous interroge : Queneau a-t-il tenté de répondre à ce problème en incluant, comme le préconise Banville, davantage d'emphase dans les tercets ? Répondre à une telle question peut nous aider à saisir les rapports qu'entretiennent la contrainte et les potentialités esthétiques à l'œuvre dans les *Cent mille milliards de poèmes*, en se restreignant d'abord aux contraintes liées au choix du sonnet. Puisque nous avons remarqué que Queneau avait pu opter pour un relatif rattachement formel entre les deux premiers quatrains et le premier tercet, en plaçant la *volta* au cœur du sizain dans certains des poèmes initiaux, nous porterons notre attention sur les effets présents dans le dernier tercet suivant :

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ? (P5, V12)

Les banquiers d'Avignon changent-ils les baïoques ? (P5, V13)

Le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ? (P5, V14)

Dans la configuration strophique initiale, ces trois vers interrogatifs, tous bâtis sur le modèle d'une question partielle directe, forment un ensemble sémantique et structurel fort. Une isotopie les relie, qui porte sur le contenu même du premier de ces vers, qui en fait une bonne synthèse : les rapports entre France et Italie. Le « Beaune » et de « Chianti » sont respectivement des vins français et italien, et les « baïoques » renvoient à une petite monnaie qui avait cours dans les états pontificaux au XIX^e siècle. La strophe, telle quelle, subsume tous les tenants de la thématique du poème, en les rapportant sous la forme d'une déclinaison du même propos, en somme. La continuité du poème initial présente cette énumération comme un phénomène emphatique destiné à synthétiser le propos tout en ajoutant insensiblement des éléments de comparaison amusants. Une fois séparés, ces vers ne manqueront pas d'apparaître comme de potentielles répétitions les uns par rapport aux autres, puisqu'ils sont susceptibles de réapparaître, toujours dans cet ordre, dans d'autres contextes. Là où l'auteur misait sur une figure énumérative dans un contexte textuel précis, à l'inverse de ce que nous avons constaté en I.1.2, la figure va disparaître dans le dispositif combinatoire, et créer bien plutôt des effets problématiques, comme la redondance. Le simple fait qu'il s'agisse en l'occurrence de tournures interrogatives au sein de vers syntaxiquement

autonomes pourra, comme nous le développerons en II.1.2, leur donner un aspect gênant lors de la lecture, puisque rompant avec la forme syntaxique en place.

Passons à l'exemple suivant :

Barde que tu me plais toujours tu soliloques (P8, V12)

tu me stupéfies plus que tous les ventriloques (P8, V13)

Ici, nous retrouvons l'une des doubles adresses en « tu » que présente le dispositif. En matière d'emphase, il est indéniable que la forme de l'adresse a pour effet de susciter une attention supplémentaire de la part du lecteur. Ce type de tournure place le contexte d'énonciation dans une réalité qui lui semble plus proche, que le discours lui apparaisse adressé à lui, ou non. La réorientation du discours implique la considération d'un destinataire jusqu'ici ignoré par le mode d'expression de la voix énonciative, ce qui incite le lecteur à accroître sa vigilance. En cela, une emphase discursive apparaît dans ce contexte, renforcée par sa double expression (le pronom « tu » apparaît à trois reprises et dans les deux vers consécutifs).

D'une manière assez similaire à ce que nous observons dans l'exemple précédent, le phénomène de l'adresse, s'il intervient comme une exception et permet initialement de générer un effet de figure, est privé de la valeur de sa spécificité dès lors qu'il est « noyé » dans le dispositif. C'est bien là souligner que la notion de figure elle-même nécessite la prise en compte d'une solidité, d'une stabilité, qu'elle soit de nature syntaxique ou purement sémantique. Autant dire qu'en soi, le déplacement d'une figure est chose impossible, autant que ne l'est le déplacement d'une cohérence thématique complète, ou de tout autre phénomène textuel reposant sur divers embranchements à divers niveaux structurels. Précédemment, l'aspect problématique de l'apparition du vers « tu me stupéfies plus que tous les ventriloques » avait déjà attiré notre attention⁸³. Nous avons pu voir que ce type de vers apporte des ralentissements lors de la lecture. Du moins s'impose-t-il comme un élément défectueux, en ce qu'il n'y a que peu de circonstances dans lesquelles l'adresse serait assimilable au contexte textuel, soit syntaxiquement (présence de l'adresse dans le vers précédent), soit sémantiquement. On peut maintenant estimer que la nature problématique d'un tel vers est en quelque sorte induite, dans le processus de création du dispositif, par le choix de la forme fixe du sonnet, qui implique une certaine emphase à l'endroit des tercets.

L'on peut en effet imaginer, tout de même, une configuration dans laquelle le problème serait

83 Se reporter en I.2.3.

contourné. Voici, semble-il, une d'entre elles :

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques (P4, V12)

tu me stupéfies plus que tous les ventriloques (P8, V13)

Syntaxiquement, le premier de ces deux vers constitue une articulation entre eux, puisque la conjonction « et » y apparaît dans son centre, laissant s'amorcer une proposition suivante à partir de l'indication de lieu « dans le fond des coques ». L'effet obtenu consiste donc en le rattachement syntaxique d'une partie du contenu de ce vers au suivant, générant un effet d'étoffement de la proposition formulée sur le mode de l'adresse. Cela vient enfin atténuer cette modalité expressive, puisqu'une fois située dans un contexte au moyen de l'indication de lieu, l'adresse perd de son caractère purement élocutoire, et peut figurer un propos rapporté dans le cadre de la diégèse relative au sonnet. Cela atténue donc la spécificité du vers, permettant en parallèle sa meilleure intégration syntaxique et sémantique à l'ensemble du poème.

Élargissons maintenant notre perspective pour l'étendre à l'étude de tous les phénomènes susceptibles d'illustrer les aspects de cette esthétique de la contrainte propre à notre corpus. Car peut-être devrait-on en effet dépasser, comme le comptent faire les oulipiens⁸⁴, le problème esthétique, en réfléchissant à une esthétique de la contrainte même. Au lieu de s'en tenir à une conception plus traditionnelle de l'esthétique littéraire, l'on pourrait simplement, comme le suggère Queneau dans sa formule : « c'est en écrivant que l'on devient écrivain⁸⁵ », rapporter la qualité littéraire de l'œuvre au degré d'aboutissement de sa visée initiale, à savoir, permettre au lecteur de composer cent mille milliards de poèmes. Mais cela ne nous avancerait pas beaucoup plus, étant donné que tout poème s'apprécie précisément individuellement.

Revenons-en donc à notre analyse, en procédant au repérage de davantage de phénomènes susceptibles d'être traduits comme autant de ruptures esthétiques. Il nous faut considérer que parmi les 10¹⁴ poèmes potentiels de notre corpus, le sens que l'on pourra en dégager en appliquant une stratégie interprétative précise ne vaut certainement pas davantage que le phénomène de surprise que nous avons pointé plus haut (I.2.2). Le principe de sidération serait en quelque sorte la clé de voûte de l'esthétique de la réception propre aux *Cent mille milliards de poèmes*, fût-elle due à une forme de mystification du sens⁸⁶, voire à la jouissance produite par la rencontre du non-

84 Comme l'affirme Hervé Le Tellier, « Le groupe est lié par un refus commun, celui du hasard, et non par une quelconque théorie du beau » (Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 69).

85 Raymond Queneau, « Maladroit », *Exercices de style* (1947), Paris, Gallimard, 1982, p. 80.

86 Claude Debon interroge par exemple un type de lecture, confinant au domaine du sacré. « La découverte d'une

sens. Mais c'est bien le fait même de « faire sens » qui participe d'une esthétique de ce recueil, et en cela, tous les éléments dénotant une fragilité du dispositif dont nous avons traité entrent en conflit avec le principe du « jeu » ouïenien.

S'il faut sans doute prendre quelques précautions à l'égard de cette idée du « faire sens », puisqu'il s'agit d'un phénomène pour lors trop éloigné de notre objet (textuel), nous pouvons considérer que la limite structurelle du dispositif correspond immédiatement à la limitation de sa portée esthétique. Pour autant que nous ayons insisté sur le fait que l'« intervention » du lecteur (son geste interprétatif) puisse dépasser ponctuellement certaines limitations d'ordre structurel, il n'en demeure pas moins que souvent, la difficulté à mettre en place cette stratégie herméneutique constitue un étalon très fiable du peu de plausibilité de cette dernière. Or, puisque nous avons vu précédemment qu'il existe une limite au delà de laquelle le lecteur entre en « rêvasserie », il serait bon d'identifier cette forme de difficulté, interprétative, induite par la structure combinatoire, à une forme de double limite : celle du « faire sens », et celle du plaisir qu'en tire le lecteur⁸⁷.

En guise d'exemple, prenons les vers suivants, qui questionnent en particulier l'herméneutique du lecteur :

Il se penche il voudrait attraper sa valise (P6, V1)
pour consommer un thé puis des petits gâteaux (P4, V2)
la critique lucide aperçoit ce qu'il vise (P8, V3)
et tout vient signifier la fin des haricots (P10, V4)

Et pourtant c'était lui le frère de feintise (P7, V5)
quand se carbonisait la fureur des châteaux (P4, V6)
d'une étrusque inscription la pierre était incise (P5, V7)
à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux (P8, V8)

Pour tenter de consolider une première analyse autour de ce poème, le recours à une facilité interprétative serait de considérer la chose suivante : le retour de l'isotopie de l'écriture en fin de chacune des strophes (« la critique », « une étrusque inscription », les « chocs verbaux »)

combinaison nouvelle s'apparente alors à l'utilisation que l'on fait parfois des textes sacrés, lorsque par exemple on ouvre une bible au hasard pour y trouver la réponse aux questions que l'on se pose. » (notes sur les *Cent mille milliards de poèmes* in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1318).

⁸⁷ Pour finir de s'en convaincre, dès le premiers pas de l'Oulipo, Jacques Bens admet : « il ne semble pas que la composition de poèmes à partir d'un vocabulaire composé par intersections, inventaires ou tout autre procédé, puisse constituer une fin en soi. » (Oulipo, *La littérature potentielle*, *op.cit.*, p. 25, compte rendu de leur première réunion, cité par Jean Lescure).

constituerait une mise en abyme du discours. Cette dernière appellerait le lecteur, quoique trop peu explicitement, à se sentir la cible de toute un réquisitoire à son encontre (le dernier de ces vers lui étant implicitement adressé). Le retour d'une isotopie, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne fait pas que fournir des repères au lecteur en lui offrant des liens thématiques identifiables afin d'y fonder son interprétation. Ces effets d'échos peuvent induire des basculements thématiques qui, au même titre que d'autres, peuvent venir complexifier considérablement la stratégie interprétative en cours d'élaboration. C'est dire, pour finir sur point, qu'en effet, en ce que la stratégie du lecteur est elle-même le produit complexe d'un ensemble d'observations, de remarques, de choix interprétatifs, son adaptabilité à l'égard du déploiement textuel, bien que grande, n'est pas illimitée. À mesure, comme ici, que le poème est interprété (dans le cas d'une construction ou d'une reprise vers après vers), s'opère un double resserrement des potentialités : tant de celles, interprétatives, du lecteur, que de celles du poème en lui-même. Ce dernier est contraint par une forme de plus en plus précise, par des croisements isotopiques spécifiant le contenu des sémèmes, les uns ayant toujours une influence potentielle sur les autres.

I.3.4 – Pour un enthousiasme autour de la poésie combinatoire

Il nous faut en revenir à cette question de la définition d'une esthétique propre à notre corpus, puisqu'à défaut d'avoir pu en saisir une suffisamment tranchée, nous avons pu conclure à une interdépendance de taille entre facture structurelle du dispositif et valeur esthétique. Cette valeur s'apprécie au croisement de deux pôles dynamiques : les potentialités combinatoires entre les vers opèrent une dynamique textuelle, à laquelle s'oppose la dynamique propre à la stratégie interprétative du lecteur. Mais la première de ces deux polarités, incluant les combinaisons syntaxiques et inter-sémiques, est déjà partie prenante de la stratégie (moins consciente, puisque fortement déterminée) du lecteur. Il est peut-être plus juste de parler, pour désigner cette stratégie inconsciente, de détermination contextuelle, étant considéré un contexte propre au lecteur et ses rapports à l'œuvre, à l'auteur, à l'OuLiPo...

Cela nous mène finalement devant la nécessité, même en analystes, de formuler un choix herméneutique : quelle lecture faire, individuellement, des *Cent mille milliards de poèmes* ? Car « la Littérature Potentielle n'est pas une recette pour « faire des chefs-d'œuvre » : elle vise infiniment moins haut, son effort est bien de retrouver la même faculté génératrice des au-delà,

mais dans l'ordre beaucoup plus élémentaire et plus scientifique des structures du langage⁸⁸ ». Les oulipiens de la première heure se bornent à

provoquer délibérément ce que les chefs-d'œuvre ont produit secondairement ou comme par surcroît, et surtout de faire apparaître dans le traitement même des mots et des phrases ce que la mystérieuse alchimie des chefs-d'œuvre engendre dans les sphères supérieures du sens et de la fascination esthétiques⁸⁹.

Ici, le choix des mots peut surprendre : tandis que l'on accorderait du crédit à une faculté créatrice mystérieuse voire mystificatrice des véritables chefs-d'œuvre, les travaux de l'Ouvroir s'en tiendraient à mettre certains ressorts langagiers en lumière, sans atteindre par leur expression les hautes sphères de ce qu'ils produisent. Cette distinction ne manque pas de rendre la définition du travail oulipien très ambiguë. À vrai dire, c'est la définition de « chef-d'œuvre » qui en pâtit, dont on ne saisit plus ce qui la constitue : de quoi les structures du langage se parent-elles, à l'inverse, de « surcroît » les faisant atteindre les hautes « sphères » du sens ? Face à cette hésitation définitionnelle, l'on ne peut qu'admettre que c'est avant tout la posture du lecteur qui est à même de répondre à toute prétention esthétique de notre corpus. Au regard de la nature particulière de notre objet d'étude, cette posture n'échappe exceptionnellement pas à une analyse littéraire. Contrairement à des cas formels plus ordinaires, on pourra voir que la forme de « jeu » propre aux *Cent mille milliards de poèmes* leur confère une dimension supplémentaire, à l'exploration de laquelle nous pourrions tirer des conclusions significatives quand à la considération de cette « esthétique », faisant elle-même l'objet d'un partage, à l'image de l'auctorialité du texte.

Pour ouvrir la voie à de telles réflexions, reprenons en considération les éléments du « partage » auctorial que nous n'avons que trop peu défini. D'emblée, l'on admettra avec Borgès qu'« il n'y a qu'un cas où une œuvre ne vaut rien : c'est quand elle correspond aux intentions de l'auteur⁹⁰ ». Si le texte n'est du moins jamais épuisé par la volonté auctoriale, l'*intentio auctoris*, l'on peut considérer, comme le préconise l'Ouvroir dans son étymologie même, que dans le cas des *Cent mille milliards de poèmes*, l'œuvre vaut par sa propension à « ouvrir » sur des potentialités toujours plus vastes. Or, nul doute que pour Queneau, cette étendue ne s'arrête pas aux bornes de

88 « Le collège de 'Pataphysique et l'Oulipo », Présentation des travaux de la Sous-commission dans le Dossier 17 du collège de 'Pataphysique, Oulipo, *La littérature potentielle*, op.cit., p. 37-38.

89 *Ibid.*, p. 37-38.

90 Jorge Luis Borgès & Ernesto Sabato, *Conversations à Buenos Aires*, Paris, Éditions du rocher, 2001, p. 35, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 45.

l'interprétation du lecteur. Bien au contraire, pour se déployer, elle la requiert. La résonance sartrienne du terme⁹¹ nous interpelle : quels liens y a-t-il entre interprétation et liberté ? Ou plutôt : comment penser le champ d'action concret d'un lecteur devant la composition de l'un des poèmes à construire de Queneau ? Cette interrogation en cache une autre, plus simple en apparence, que nous posons plus tôt, mais dont on voit toute la nécessité ici d'y répondre : comment lire les *Cent mille milliards de poèmes* ?

Nous l'avons laissé pressentir dans le titre de cette partie : il s'agira ici de plaider (la part de subjectivation de l'étude doit enfin permettre de progresser devant un corpus exceptionnellement « participatif ») pour une manière de lire ce corpus, enjouée, mais d'expliquer en parallèle en quoi cette manière de le lire peut être justifiée. Nous aurons besoin, pour cette explication, de partir du concept de la syntaxe négative formulé par le linguiste Victor Grauer. Ce dernier repère dans les textes littéraires une « antaxe » ou « anti-syntaxe⁹² », équivalant, selon Yves Citton à ce que Gilles Deleuze appelle « diagramme⁹³ ». L'antaxe a ceci de particulier qu'à travers elle, le lecteur « promeut la partie aux dépens du tout, la perception aux dépens de la signification, morcelant le champ syntaxique (positif), tout en unifiant simultanément le champ esthétique (négatif). » Lors de la lecture, se dessine alors « un jeu purement sensoriel de rythmes, de proportions et de surfaces⁹⁴ ». Cette anti-syntaxe, dépassant le principe structurant de la syntaxe présente dans les textes littéraires, fait office de biais de déconstruction de la cohérence textuelle. Elle ouvre la sensibilité des lecteurs aux jeux aléatoires (rapports de rythmes, de résonances et de contamination sensorielle entre les mots⁹⁵), et promeut enfin la perception. Ainsi de la lecture « littéraire » que définit Yves Citton : le but communicationnel porté par la dénotation textuelle est dépassé. Pour notre recueil de poèmes, il est clair que considérer le jeu d'une « antaxe » permet de synthétiser cette part active réservée au lecteur, tout en lui reconnaissant une valeur propre.

La lecture « littéraire » des *Cent mille milliards de poèmes* s'accommode donc d'une lecture

91 Nous faisons allusion à ce propos bien connu. « Le livre ne sert pas ma liberté : il la requiert » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1948).

92 Victor Grauer, « Towards a Unified Theory of the Arts », Music Theory Online, 1996, article en ligne: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.6/mto.96.2.6.grauer.html>, traduit par Yves Citton in *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 130-144.

93 Gilles Deleuze, Cours du 31 Mars 1981, disponible en ligne sur le site <http://www.univ-paris8.fr/deleuze>, cité in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 130-144.

94 Victor Grauer, « Towards a Unified Theory of the Arts », op. cit., paragraphe 1.8.11, traduit par Yves Citton in *Ibid.*, p. 136 .

95 Chez Laurent Jenny, ce « champ virtuel de rapports aléatoires » est le lieu de la « figuralité discursive » ; pour approfondir ces questions, voir Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, chapitre 1, « L'événement figural », p. 26, cité in *Ibid.*, p. 74 .

en faveur du surcodage, cette « opération par laquelle un interprète surimpose un code extérieur au message originel, pour en remotiver la signification⁹⁶ ». En somme, Yves Citton tire de la notion d'antaxe (en la détournant quelque peu) une application en littérature, dans le geste d'interprétation : c'est ici que s'élabore, se développe la perception d'une « anti-syntaxe ». Réduire la littérature et son intérêt à ce « jeu purement sensoriel » décrit plus haut par Grauer suppose de penser cet art comme de la musique, ou un art visuel, or il se situe entre les deux, en quelque sorte. Si l'on voulait aller plus loin, on pourrait retrouver la terminologie de Gilles Deleuze, puisque

le geste interprétatif apparaît dans ce cadre comme une diagrammatisation visant à nettoyer le texte des clichés interprétatifs dont il s'est encombré, et visant à brouiller les clichés pour qu'en sorte une nouvelle conception de l'œuvre (voire de la littérature, ou de la vie)⁹⁷.

Dans ce propos, l'on reconnaît sans peine la formulation de Queneau portant sur le travail de déconstruction déployé au départ dans les *Exercices de style* (« décapier la littérature de ses rouilles diverses, de ses croûtes⁹⁸ »). Cette idée d'un geste de purification s'observe aussi, selon Eco, dans le travail d'interprétation porté à son comble : « Mésinterpréter un texte, c'est parfois le décapier de ses interprétations canoniques pour révéler de nouveaux aspects⁹⁹ [...] ». Avec ces auteurs, nous reconnaissons donc la possibilité elle-même « décapante » (pour reprendre le mot de la visée quenienne) du geste interprétatif « littéraire » tel que nous le décrivons. La valeur « potentielle » du recueil s'honore d'une pareille approche, ainsi que la visée affirmée par l'auteur, de même que notre plaisir de lecteur. Finalement, « ce à quoi la lecture littéraire doit être fidèle, c'est donc au *potentiel événementiel du texte*¹⁰⁰ ». Une telle lecture fait appel à des éléments de notre propre code langagier, et nous permet de véritablement nous « prendre » au jeu, de remotiver à la fois les significations en présence, et les nôtres, à nous lecteurs.

Marchant ainsi sur les pas de l'auteur dans la pleine compréhension du terme « potentialité », il nous apparaît désormais plus pertinent d'envisager le repérage d'une atmosphère humoristique dans notre corpus. Cette démarche, si elle réponds à un choix individuel, saura tirer du recueil tout ce que sa forme potentielle implique. Il n'y a désormais plus qu'un pas dans la compréhension

96 Lexique, *Ibid.*

97 *Ibid.*, p. 137-138.

98 Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes (1950), in Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 42.

99 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p.46, cité in *Ibid.*, p.56.

100 *Ibid.*, p. 289.

de ce que peut signifier l'emploi par François Le Lionnais du terme d'« atmosphère », que nous reprenons à notre compte pour expliquer la présence de l'humour dans notre corpus.

II – Un humour « atmosphérique »

En analysant les effets, tant inhibiteurs que générateurs, que produisent les contraintes induites par la nature combinatoire des *Cent mille milliards de poèmes* aux plans syntaxique, sémantique et esthétique, nous avons pu mettre en lumière les rapports entre implication de l'auteur et implication du lecteur. Nous avons également pu rendre compte des « manières d'être » de notre corpus, c'est-à-dire des façons dont le texte se forme, se re-forme, se trans-forme, de par sa nature plastique exceptionnelle. L'activité du lecteur, en tant qu'elle est fondamentalement projective (et procède en partie d'une affabulation) nous est apparue comme la dynamique motrice des ensembles sémantiques qui émergent à l'approche du recueil. Là réside la part du « jeu », puisque la liberté herméneutique, garantie par la structure syntaxique plus ou moins stable du corpus, est celle qui concentre l'attention du lecteur. Ce dernier n'est pas censé se préoccuper de forme, de syntaxe, outre mesure, et c'est précisément pour cela que les erreurs dans le dispositif posent problème. Elles attirent son attention sur la facture artificielle des vers. Mais au delà de ce constat, ce recueil de poèmes à construire n'est-il pas un moyen de montrer, précisément, les contours de cette facture ? N'agit-il pas, devant le lecteur, comme un révélateur, bien davantage que comme un simple objet stimulant sa sagacité herméneutique, et tâchant d'occulter ses mécanismes ?

À vrai dire, en ce que le travail de l'OuLiPo est toujours emprunt de réflexivité, il y a fort à parier que nous sommes en présence d'un « jeu » dans ce que le terme signifie de plus complet. Le jeu permet de prendre conscience des outils que l'on manipule, tout en stimulant notre capacité adaptative, nous permettant d'affirmer notre liberté dans un cadre donné. Cette « liberté »-ci est sans doute ce que nous devons nous atteler à définir, aux abords directs de la question de l'humour dans le corpus. Pour le lecteur, l'appréciation de cette liberté – et le développement d'une stratégie herméneutique en rapport – concentre le temps du jeu. Tandis que composer un poème peut s'effectuer en un instant, développer une stratégie interprétative peut s'avérer très chronophage. Quant à nous, si nous voulons penser l'aspect ludique des *Cent mille milliards de poèmes*, il nous faut donc penser les différents facteurs qui régissent la détermination du sens chez le lecteur. Ces derniers seront à trouver tant dans le texte que dans le contexte, car même la dualité que nous avons sous-entendue jusqu'ici entre le lecteur et le texte pourra faire l'objet d'une réconciliation, à partir de la notion de trace¹.

1 François Cusset repère « la constitution réciproque du sujet et du texte comme deux ensembles de traces

Il importera maintenant de faire converger nos analyses autour de la question de l'humour, de ré-interroger les principes structurels et créatifs rencontrés, pour se demander comment, malgré la grande complexité qui régit ces principes, une « atmosphère » (Le Lionnais) humoristique s'installe, qui prend place depuis les sonnets initiaux jusque dans les dernières répercussions de la stratégie, ou du geste herméneutique du lecteur. On pourra voir, comme l'avance Yves Citton, que « le jeu de la lettre relève d'un travail, qui se trouve être à la fois plaisamment *ludique*, toujours quelque peu *hypocrite*, mais néanmoins essentiellement *productif*² [...] », et qu'au regard de sa nature de « jeu » textuel, notre corpus présente une productivité d'autant plus remarquable.

II.1 – Fonctionnalité des vers individuels

Nous avons été en mesure de repérer, à plusieurs reprises, une autonomie sémantique relative à certains vers en particulier. Aussi la pertinence de ce découpage est-il toujours en doute : le vers quenien est-il le dernier bastion d'un sens de l'humour originel ? Si de tels vers ont systématiquement montré des points faibles dans certaines configurations précises, il n'était jamais question que de sémantique. Or, l'humour n'est pas qu'un fait de sens. Du moins, dans le cadre de notre étude, il faut considérer que l'humour peut être perpétué par le lecteur à partir d'un ensemble d'injonctions de nature plus implicites. Déjà, nous raisonnons en terme d'« atmosphère ». Autrement dit, nous cherchons à expliquer une modalité expressive dissolue, non pas d'ordre sémantique, mais tonale.

Le sens d'un vers peut apparaître, en lui-même, suffisamment évocateur pour véhiculer l'atmosphère humoristique d'un poème à un autre. Mais, bien que ce sens soit sujet à un anéantissement potentiel en configuration, il demeure prudent de considérer qu'en tout cas, le mode de traitement du réel propre à ce vers peut subsister, et amener le lecteur à reproduire des tours humoristiques ailleurs dans sa stratégie herméneutique. Dans un premier temps, nous suivrons l'invitation formulée par François Le Lionnais, qui, travaillant sur la distinction entre qualité du vers et qualité du poème, nous ouvre la voie.

L'ordre [géométrie] dans lequel les vers sont enchaînés engendre une configuration qui contribue puissamment à l'effet poétique. On pourrait même démontrer cette proposition en fournissant des

s'unifiant l'un à l'autre ». (Préface in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 20) Pour une définition anticipative du terme « trace » : « résultat d'une impression dotée d'une certaine persistance temporelle » (*Ibid.*, lexique).

2 Yves Citton, Introduction, *Ibid.*, p. 36.

contre-exemples en quelque sorte complémentaires : d'une part, des poèmes assez médiocres dont, cependant, bien des vers – considérés chacun séparément – seraient excellents ; et, d'autre part, des vers sans éclat dont l'association formerait des poèmes d'une assez belle qualité³.

Dans ce premier temps, nous commencerons donc par nous atteler à fournir ces exemples et contre-exemples, afin d'éclairer les rapports entre esthétique du vers et esthétique du sonnet. Pour des raisons de cohérence, la « qualité » évoquée par Le Lionnais sera évidemment ramenée à une potentialité humoristique, que nous tâcherons d'appréhender dans chaque vers avec les outils à notre disposition.

II.1.1 – L'humour : un effet de contagion ?

Il faut sans doute insister de prime abord sur le rôle essentiel des tours humoristiques qui s'opèrent à l'échelle de nombreux vers dans les *Cent mille milliards de poèmes*. Le principe combinatoire pourrait, à ce titre, faire office de formidable « machine à recycler » les effets, du moins à en faire spéculer le contenu. Le Lionnais exprime cette idée comme suit.

N'avez-vous pas, en subissant le choc d'un vers parfaitement réussi, le sentiment attristé qu'il est regrettable qu'on ne s'en soit servi qu'une seule fois ? Un beau vers épuiserait-il donc toute sa vertu en un seul poème ? Je ne puis le croire⁴. S'il a su très bien dire ce qu'il était chargé d'exprimer, pourquoi diable se casser la tête à transmettre le même message d'une manière qui risque d'être moins bonne⁵ ?

Pour vérifier ces dires, examinons la teneur humoristique propre à certains vers, afin de déterminer si Le Lionnais est réaliste (la « vertu » du vers serait recyclable, puisque le sens qu'il contient se perpétuerait en vertu de la solidité d'une figure) ou par trop optimiste. Nous avons d'ores et déjà acté la grande variabilité du sens des vers en contexte. La seule option apte à créditer ce discours serait donc la persistance dans le vers d'une tonalité, déteignant sur l'ensemble poétique. Nous tenterons chaque fois de repérer quels effets textuels peuvent être à l'origine de tels effets de teinte humoristique, et ce selon différentes configurations.

Prenons le vers suivant :

3 Postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 346.

4 Il fait sans doute allusion à la formule de Valéry: « Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres; il redevient – comme l'effet de son effet – la cause harmonique de soi-même. » (Paul Valéry, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 82.)

5 *Ibid.*, p. 345.

nous avons aussi froid que nus sur la banquise (P1,V7)

Lu à part, il paraît porteur d'une charge plaisante. Cette dernière s'établit à travers l'emphase, portée par la tournure « aussi... que... », elle-même indissociable de la structure descriptive du vers. Il convoque deux images, et les fait converger en simultanéité. D'un côté, le qualificatif « nus » renvoie à la vulnérabilité du corps humain face aux agressions extérieures, de l'autre, le sémème « banquise » connote immédiatement le froid glacial des pôles. Le rapprochement de ces deux extrémités inconciliables indique l'ampleur du « froid », que la comparaison se propose d'illustrer avec exagération. Mais d'emblée, il apparaît que la modalité expressive de l'emphase n'est en rien déterminée par un phénomène endogène au texte. Il est toujours possible de concevoir l'exacte acuité de la comparaison, qui agirait dès lors comme une description précise, et non plus comme une exagération. Il faudrait alors y voir l'expression, tout au contraire, d'une situation physique difficilement supportable, voire mortelle, puisque le corps humain (le pronom « nous » renvoie pour le lecteur à une instance humaine en l'absence de précision) est inquiété. Cela dit, l'emploi de l'imparfait atténue cette possibilité : la voix énonciatrice raconte un événement auquel elle aurait *de facto* survécu. Cette analyse peut trouver un terme ici, puisqu'il a été prouvé que dans cet exemple, l'humour n'est pas un fait porté par le vers en toutes occasions. Il est bien plutôt un fait de réception immédiate, que nous avons pu remettre en question *via* cette brève explication. Passons donc à l'exemple suivant :

le chemin vicinal se nourrit de crottin (P9,V11)

D'abord, il s'agit d'un vers-proposition. La simplicité de la construction phrastique, avec la succession d'un sujet précédé d'un article défini, d'un verbe au présent, et d'un complément du verbe, confère à la phrase un aspect enfantin. De plus, il y a là une mise en parallèle qui confine au jeu de mots. Le sujet, incarné par le sémème « chemin », aurait pu être le lieu d'une hésitation sur la polysémie du terme, s'il n'était pas spécifié par l'adjectif « vicinal », qui conforte le sens d'un chemin au sens propre, et non au figuré. La spécification s'opère également à partir du sens complet délivré par le vers, que l'on repère aisément comme tel hors contexte : un chemin est jonché de crottin. Le jeu sur les mots se situe à l'endroit du verbe pronominal « se nourrir », car Queneau attribue une qualité du vivant à une entité essentiellement inanimée. La forme « se nourrir » véhicule le plus souvent l'idée d'une alimentation opérée par le sujet pour lui-même, c'est

en cela qu'elle confère une idée d'autonomie, dans la tendance à l'animation de soi, qualité du vivant. Elle confère également le sens d'une régularité dans l'action avec l'emploi du présent gnomique. Cela confère à cette métaphore une signification qui dépasse la simple analogie entre l'alimentation du vivant et un chemin absorbant du crottin. Ce dernier, sans nuance ni borne temporelle, opère cette action : il « se nourrit » indéfiniment de crottin. Cela tend à connoter une sorte de résignation dans l'approche de ce qui, dans l'œil du poète, apparaît comme inévitable. La formule tend même à occulter une réalité sociétale (les chemins jonchés de crottin sont monnaie courante en campagne) en déplaçant l'accent sur un rapprochement incongru au fonctionnement du vivant. De là l'amusement que provoque cette image : elle transforme un sentiment initial de réalité subie en une action opérée en conscience et dans l'acceptation de ce qui se passe. De là, aussi, le plaisir que l'on en tire, à préférer une pensée positive et créative à une fatale résolution passive.

Il convient de noter ici qu'en différents vers du corpus, l'auteur a privilégié de tels rapprochements, entre vivant et non vivant, animé et inanimé : c'est un ressort fondamental de la métaphore. Car avant même, paradoxalement, d'advenir dans les vers, et d'être accrédités par la volonté auctoriale, ces rapprochements sont inévitablement produits par la structure combinatoire du dispositif. Par exemple, dans le quatrain suivant :

Le marbre pour l'acide est une friandise (P9,V1)
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs (P6,V2)
une toge il portait qui n'était pas de mise (P5,V3)
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux (P3,V4)

Afin de retrouver une cohérence sémantique, voire simplement syntaxique, le lecteur est forcé de concevoir que tel verbe renvoyant à une action humaine (« porter ») se rapporte à tel sujet disponible (« le marbre »). Queneau aurait donc, comme pour célébrer ou justifier la propension de son recueil à mettre le lecteur dans l'obligation de *concevoir des métaphores systématiquement en cas de rupture isotopique*, anticipé cela dans la genèse des vers. C'est donc un fait de cohérence globale à l'échelle du dispositif qui semble s'exprimer dans le vers de notre exemple.

Ainsi donc, la métaphore que nous avons repérée s'opère en toute circonstance, et confère à notre vers une charge remarquable. Nous sommes ici en présence d'un cas où le vers, à lui seul, véhicule une tonalité humoristique. Le « jeu », jeu sémantique mais aussi jeu poétique, s'illustre dans le contenu d'un tel vers, comme représentant du jeu combinatoire global auquel l'auteur

invite son lecteur. Or, c'est dans cette continuité que l'on peut repérer ce qu'implique au fond le « partage » de l'auctorialité, spécifique à ce dispositif. Tout lecteur, devant pareille manière de manipuler le langage, ne peut vraisemblablement adopter une stratégie herméneutique visant à dépasser, par tous les moyens (aussi rares soient-ils) les phénomènes de fragilisation qui ne relèvent plus seulement du sens, mais bien de la forme. Le sémème « chemin », s'il renvoie à un élément de notre réalité, ne correspond jamais strictement à une forme vivante, sinon par lointaine analogie avec la terre, considérée comme une entité autonome et douée de vie, si en effet l'on considère l'absorption du « crottin » par ce dernier au fil du temps. Or donc, il ne reste plus au lecteur-herméneute qu'une solution : accepter le jeu sur les mots pour tel, la métaphore comme invitation à *lire en humoriste*. Si ce dernier demeure indifférent à la façon dont l'auteur « joue » lui-même à ce jeu textuel, il peut s'arrêter là, ce qui ne préservera pas le sonnet obtenu d'une touche d'humour indiscutable. Si, comme nous le suggérons, le lecteur se sent convié par le geste auctorial à jouer au jeu de la même manière, il ira sans doute plus loin, et ce seul vers aura pour effet d'influencer la tonalité dans laquelle s'exprimeront les contours de sa stratégie interprétative : sa lecture, au sens large.

Notons pour finir que la redondance de la thématique scatologique peut considérablement nuire à la propension d'un sonnet à amuser son lecteur, ce qui peut constituer une limite à l'appréciation positive que nous avons tirée de ce vers. Nous pensons notamment au vers : « comme à Chandernagor le manant sent la crotte » (P4, V10) qui pourrait, ajouté au vers de cet exemple dans une configuration donnée, la faire paraître balourde (voire aussi celui-ci : « d'où Galilée jadis jeta ses petits pots » (P5, V6). La balourdise, si elle n'est pas résorbée dans une dynamique plus large la transcendant, ne fait pas le jeu de l'humour textuel, qui gagne plus souvent en efficacité ce qu'il présente de finesse. Continuons avec un nouvel exemple :

il chantait tout de même oui mais il chantait faux (P2,V4)

Dans ce vers, une structure chiasmatisque apparaît. Si l'on devait considérer une césure après « même », les deux hémistiches feraient intervenir le verbe « chantait » en symétrie, l'un par rapport à l'autre. L'effet de répétition s'apprécie donc bien plutôt en qualité d'effet de rythme, apportant une musicalité amusante au regard de la thématique prédominante du chant. Outre cette astucieuse coïncidence, le vers présente une autonomie sémantique, confortée par le phénomène de répétition à caractère spécifiant, mais pas seulement. Le qualificatif « faux » intervient dans une locution figée, « chanter faux », qui ne perd pas ce caractère lorsqu'elle est conjuguée, et qui

détermine aux deux verbes une correspondance dans l'isotopie de l'harmonie. Car la locution « chanter faux » renvoie à un jugement de valeur sur la qualité du chant, et si le terme reste sujet ici à des jeux polysémiques (le « chant » peut revêtir divers sens figurés, comme celui de « discours » par exemple) l'isotopie de l'harmonie – ou de la dysharmonie, corrélée – ne laisse aucun doute lors de l'appréciation du vers. L'autonomie de ce dernier se doit également au parallélisme qui se joue en son sein.

Autrement dit, ce vers fait partie de ceux auxquels nous reconnaissons une capacité à « faire figure » de manière autonome. Sa forme chiasmatisée en fait état. En termes discursifs, une assertion est mise en contrepoint d'une autre. Le deuxième constat, s'il ressemble au premier, l'emporte sur le plan sémantique : ce qui est à retenir, c'est la chute, en quelque sorte. Cette conclusion, en ce qu'elle porte une charge négative, fait rupture avec l'élan positif de la première assertion, qui s'apprécie dans l'affirmation « il chantait » et se confirme avec l'emploi de la locution adverbiale « tout de même ». Il serait téméraire de considérer que c'est à l'autonomie figurale de vers individuels que l'on devrait aux 10¹⁴ sonnets potentiels du corpus leur atmosphère humoristique. Pourtant, dans cet exemple encore, il est difficile de concevoir une configuration formelle dans laquelle l'effet d'humour, solidement amarré à un effet figural autonome, pourrait s'effacer.

Il est temps désormais de varier les objets de notre analyse ; le vers suivant présente un tour humoristique d'un tout autre ordre :

C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise (P4,V1)

Ce qui s'observe ici est davantage un fait de connivence entre l'auteur et son lecteur aguerri. Pour autant que nous ayons évacué l'idée d'une prétention parodique à ce recueil dans son ensemble, il n'est pas exclu que certains éléments textuels, dans l'autonomie qui leur est impartie, en soient emprunts. Ce vers repose à vrai dire entièrement sur une volonté d'ironiser de la part de Queneau, à propos de cette formule, rapportée par André Breton : « Paul Valéry [...] à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : « La marquise sortit à cinq heures ». Mais a-t-il tenu sa parole⁶ ? » Il est clair que de la part de Queneau, mentionner cette phrase, en la parant d'un anglicisme faisant office – au choix – de « cache-misère » ou de levier de raillerie, témoigne d'une ironie⁷ à l'encontre de la si détestée crispation intellectuelle de son ancien

6 André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 33.

7 À propos, d'ironie, Freud la définit comme suit. « L'ironie ne comporte aucune autre technique que la

compagnon de route André Breton. La facétie quenienne s'exprime pleinement, si toutefois tant est que le lecteur en reconnaisse l'enjeu : la moquerie et l'affirmation d'une toute autre réalité littéraire que celle promue par ses confrères écrivains. Rappelons à ce titre que Queneau ne concevait pas de différence fondamentale entre la teneur d'un roman et celle d'un poème⁸, ce qui le place en adversaire de la cause supposément défendue par Valéry et reprise par Breton, qui considère un primat de la veine poétique sur la virtuosité narrative. À l'appréciation de ce vers, le lecteur, s'il a connaissance de ces faits contextuels, reconnaît une forme d'humour qui ne doit rien à la dynamique textuelle. Pourtant, cette prise de recul, cette forme de subversion participe bien d'un mouvement, d'une tonalité que revêt le texte. Il y a là, dans le partage d'un rire de connivence, le signe d'une volonté d'entrer en complicité avec le lecteur, autour d'un geste dont la fonction est de tourner un propos en dérision. Terminons ce tour d'horizon avec le vers qui suit :

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ? (P5,V12)

Ce vers présente une autonomie sémantique, liée à la forme interrogative directe qui le replie sur lui-même comme proposition complète. Mais cet exemple souligne de surcroît un type de rapport existant entre emploi d'un terme rare et mise en place d'une tonalité humoristique. D'abord, l'adjectif « biunivoque », qui désigne une relation réciproquement univoque entre deux termes, est un terme provenant du langage mathématique. Queneau joue une fois de plus avec son propre idiolecte (il est également mathématicien), et le lecteur, remarquant ce type de trace dans les emplois terminologiques, peut s'amuser de reconnaître ces tendances. Peu d'auteurs de poésie auraient inclus un tel qualificatif dans un sonnet, au même titre que Raymond Queneau ne rechignait pas à élaborer un texte poétique entièrement dédié à la chaîne de production du polystyrène⁹. Dans notre exemple, l'emploi de ce terme pour qualifier les « rapports transalpins » provoque, à l'échelle du vers, un petit effet de sidération proprement poétique. Extrait d'un

représentation par le contraire. » (Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1983, p. 117).

8 Pour être plus précis : Queneau développe un point de vue selon lequel le roman doit être un poème, à forme fixe, doté de fortes contraintes structurales ainsi que des effets de répétition propres à la poésie, dans l'article « Technique du roman » (1937) in Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1965.

9 Nous renvoyons à ce texte quenien, en alexandrins, qui sert de commentaire audio à un court métrage d'Alain Resnais, commandé par l'industriel Pechiney, intitulé *Le chant du Styryène* (1958). Là encore, la critique a pu saluer un respect pour la « part active » du spectateur : « le décalage entre les images de Resnais et le texte de Queneau est un signe de respect envers l'intelligence critique des spectateurs — on est loin d'un matraquage à des fins politiques ou publicitaires. » (Pierre Lazlo, « *Le Chant du styryène* », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Piessens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org, p. 423-439).

vocabulaire (celui de la logique scientifique) pour être appliqué à un autre (la culture inter-étatique, voire la géopolitique ou encore les rapports entre habitants), le terme ouvre sur une potentialité métaphorique. Avancer que les « rapports transalpins » puissent être réciproquement univoques tend à pointer l'existence d'un système de relations inter-étatiques ne permettant plus de distinguer la volonté de l'un ou de l'autre des états, pourtant à l'origine de ces rapports. Car le terme « biunivoque » indique bien que la variété des rapports réciproques désignés est résorbée dans un sens, voire dans une volonté unique.

On le voit, ici, la métaphore opère comme un raccourci de l'esprit. La sidération initiale, produite par le rapprochement d'apparence incongrue, est démultipliée, lorsque le lecteur conçoit la pertinence de ce dernier, voire sa productivité scientifique. On peut se demander si, dans ce cas, il ne s'agit pas plus précisément d'une catachrèse, amenée sur le mode de l'interrogation. Il n'existe peut-être pas de terme similaire dans le vocabulaire géopolitique. Queneau, en appliquant une terminologie précise à un domaine incongru, s'applique à superposer deux modèles de pensée, le second étant contenu dans le terme « biunivoque », hautement et spécifiquement mathématique. Par cette intrusion, ce choc de la pensée, il appelle une perspective radicalement nouvelle dans l'approche de la première discipline. En géopolitique, ou à considérer de simples rapports culturels inter-étatiques, il s'agirait de prendre un certain recul, et de considérer que ces « rapports transalpins » sont régis par un système dont la complexité serait saisissable par le langage mathématique, c'est-à-dire, par le calcul. Cela implique que le modèle de pensée de cette discipline serait à même de s'appliquer à des domaines auxquels elle est considérée relativement toute étrangère.

Au fond, cela va jusqu'à questionner (il s'agit bien d'une interrogative) la pertinence de l'application systématique de la mathématique dans l'étude de l'univers, jusqu'aux questionnements affleurants à l'anthropologie. À ce titre, il est possible d'y voir une allusion au déséquilibre économique entre ces deux pays, expliquant des flux migratoires historiques de l'Italie vers la France. Mais une fois encore, la perspective humoristique et l'attitude plaisantine de l'auteur enlèvent à de tels constats le poids d'une nécessité invitant incessamment le lecteur à méditer la question. Ainsi, en toute configuration, le vers de cet exemple semble pouvoir jouer de son autonomie syntaxique pour faire reluire, là encore, la figure qui le motive. Il y a certes une fonction propre à ce type de vers : nous lui avons reconnu une capacité à véhiculer l'atmosphère humoristique dans les différents sonnets où il serait employé.

L'humour, en ce qu'il peut se manifester dans le renouvellement des potentialités du langage, génère également ce type de plaisir chez le lecteur. Dans la terminologie freudienne, on peut y

voir une jouissance liée à une épargne psychique de la « dépense nécessitée par l'inhibition¹⁰ » induite par le phénomène des vocabulaires¹¹ dans la manipulation du langage. À travers la métaphore, la poésie propose un espace de mise en liberté des conventions langagières. Si l'humour, comme le souligne Freud, est « magnanime », en ce qu'il s'oppose avec « courage¹² » à la dépense psychique qu'il sert à épargner, sa genèse peut être pensée dans la pratique langagière en tant que jeu avec les mots. Ce jeu est courageux, car initialement opéré en solitaire ; il est aussi contagieux, car induit par la permissivité contextuelle. Dans le cas de la figure métaphorique à teneur amusante, l'auteur ouvre la voie à une herméneutique enjouée.

Toutes ces remarques ne doivent pas dévier notre perspective de l'observation de l'objet textuel qu'enien dans son ensemble. Le vers amène, lorsqu'il contient une figure amusante ou une marque d'ironie, un élément indivisible à l'ensemble auquel il participe. De là, de cette solidité de la figure qu'il contient, le poème en question se voit, sinon bouleversé, au moins orienté dans la perspective de l'humour aux yeux du lecteur-herméneute. Il est difficile, dans le cadre de notre étude, d'analyser plus en profondeur les répercussions de phénomènes de tonalités, ou de contagion humoristique pour le dire simplement. Mais, comme le préconisait François Le Lionnais, des « contre-exemples » peuvent apporter significativement à l'analyse d'ensemble.

II.1.2 – Figuralité et potentialité : un équilibre

La plupart des vers, quels qu'ils soient, présentent dans ce qu'ils ont d'ouvert sur les autres une potentialité humoristique très vaste. Pour tenter de constater la pertinence de l'idée de « vers-fonction de l'humour », il sera également utile de procéder à rebours, en regroupant les vers auxquels nous reconnâtrons un faible potentiel humoristique, ou présentant le plus haut risque de contrecarrer l'établissement d'une atmosphère telle. Nous procéderons ici aux analyses successives de ces vers problématiques, en tâchant de repérer leurs caractéristiques structurelles communes, celles à l'origine de leur plus faible potentialité. Dans une telle démarche, il nous faudra assumer les projections de notre regard de lecteur du XXI^e siècle, posture que nous avons déjà largement accréditée.

En partant de la constitution d'une catégorie « déversoir » (les vers « parasites »), nous

10 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 394-402.

11 Nous entendons le terme « vocabulaire » en tant que répertoire de mots correspondant à un type d'emploi, lié aux conventions sociales et discursives. Nous le mettons en avant pour ce qu'il traduit du processus de classification langagier, le langage faisant l'objet constant d'un effort de mise en conformité contextuelle.

12 *Ibid.*, p. 384.

pourrons appréhender un fait de réception au travers d'une typologie adaptée. À première vue, deux types de vers apparaissent à l'usager, qui se distinguent selon leur degré d'activité à l'encontre de la polarité humoristique globale. Les premiers détruisent la tonalité humoristique activement (les « récalcitrants »), et les autres le font par affadissement de l'ensemble, à cause de leur trop grande neutralité (les vers « inoffensifs »). Il ne s'agit là que de repères : il y a en vérité une multitude de degrés d'action (et de rétroaction) susceptibles d'être opérés par les vers en contexte.

Commençons par interroger la potentialité du vieillissement de l'humour – toute potentialité ne revêt pas forcément un caractère positif –, au travers du vers suivant :

le cornédbif en boîte empeste la remise (P1,V2)

Queneau vouait visiblement ce vers à porter avec fierté la marque de l'écriture phonétique à laquelle il accordait beaucoup d'importance, quoiqu'il s'agisse de l'unique occurrence d'une telle écriture dans le recueil. Cette graphie phonétique, débarrassée des contraintes de l'orthographe (« plus qu'une mauvaise habitude, c'est une vanité¹³ »), répondait surtout à un désir de réformer le français écrit pour le faire correspondre aux évolutions de la pratique orale. On la retrouve ainsi, omniprésente, dans *Zazie dans le métro*¹⁴ (1959), ouvrage en grande partie célèbre pour avoir promu cette tentative. Queneau la compare volontiers à la nécessaire réforme carolingienne de l'orthographe¹⁵. Cette manière d'écrire, de compenser les tares de l'écrit par un condensé inédit d'oralité transcrite, est devenue pour le grand public la marque de la personnalité du romancier Queneau, manipulant le langage de son époque. Dans notre corpus, il ne s'agit pas des condensations comme « skeutadittaleur », « doukipudonktan » ou encore « essméfie », mais bien plutôt d'une transcription phonétique d'un anglicisme nouvellement arrivé en France, comme les « bloudjinnzes » de *Zazie*. Lors de la conception du recueil, la graphie « cornédbif » (pour « corned-beef ») attire le regard du lecteur sur un phénomène quenien qui sera consacré quelque temps plus tard.

Le potentiel amusant de l'orthographe phonétique est avéré en soi. Queneau lui-même écrit, relisant ses propres explications illustrées dans un français intermédiaire (l'idéal quenien de 1937

13 Raymond Queneau, Préface à l'*Anthologie des jeunes auteurs*, dir. Jean Pierre Rosnay, Paris, Éditions J.A.R., 1957, p. 13, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006, p. 147.

14 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959.

15 Voir « Écrit en 1955 » in *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 65. Queneau va jusqu'à considérer l'existence d'un bilinguisme français, entre le français de Voltaire et le « néo-français ».

étant la mise en usage progressive de l'alphabet phonétique) : « Avrédier, sêmêm maran. Jérлу tousuit lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré [...] Épui sisaféir, tan mye : jécrida pour anniélé lmond¹⁶. » Mais Queneau finira par revenir sur cette conception du « néo-français » à la fin de sa vie, estimant qu'une réforme n'était pas nécessaire au regard de l'uniformisation langagière causée par le développement des média de masse. Que reste-t-il enfin au vers de notre exemple, sinon la trace d'un débat ancien, d'une volonté de mettre en avant une nouveauté passée aujourd'hui à l'ordre du commun ? Pour le lecteur du XXI^e siècle, la tentative de plaisanterie aura vieilli. Toujours y reconnaîtra-t-on l'amusement de l'auteur à appliquer une liberté langagière qui lui est propre, amusement qui, même s'il s'éloigne de celui du lecteur actuel, ne manquera pas de l'enjoindre à s'amuser de même. Continuons notre enquête à partir d'un autre vers :

si l'Europe le veut l'Europe ou son destin (P2,V14)

Placé en dernière position, il apparaît particulièrement retors à participer d'un humour qui ne se rapporterait pas à une analyse historique. Les sémèmes « Europe » et « destin » forcent le vers à se replier sur lui-même, autour d'une isotopie imprécise mais déterminante : une temporalité future concernant un espace géographique donné. La répétition en interne du nom « Europe » accentue cette auto-centration du vers, empêchant notamment l'expression d'un terme amenant une ouverture référentielle ou d'un élément indéfini favorisant la connectivité avec le sonnet dans son ensemble. L'association des sémèmes en présence est restrictive quant aux potentialités thématiques envisageables en lien avec d'autres isotopies plus éloignées.

Or, ce que l'on attend d'un vers à potentiel humoristique, c'est un degré d'ouverture supérieur : l'isotopie de l'analyse historique Européenne nous apparaît trop spécifique. Le cas est d'autant plus dérangeant qu'il est employé en clôture de poème, position particulièrement importante pour la tenue de l'humour ambiant. L'effet de pointe, par exemple, risque fort de ne jamais voir le jour avec l'emploi d'un tel vers. En plus d'être trop spécifiant, il s'avère relativement abstrait sur le plan discursif (du moins en autonomie), chose peu appréciable pour la mise en place d'un tel effet. Là où l'humour joue d'une prise de recul, cet exemple vient au contraire rapprocher le discours poétique d'un objet précis, sans pour autant délivrer une parole tranchée. L'amorce du conditionnel en « si », dans cette configuration, apparaît d'autant plus défavorable à l'effet de pointe propre au sonnet. Dans certains cas, comme avec le vers « mais on aurait pas vu le

16 Raymond Queneau, « Écrit en 1937 » in *Ibid.*, p. 23.

métropolitain », l'emploi du conditionnel joue un rôle important, puisqu'il provoque un effet de mise en balance de deux ensemble sémantiques. Or dans notre exemple, la facture du vers échoue à opérer cet équilibre. Son contenu abstrait ne lui confère pas la fermeté nécessaire à affirmer une conclusion forte ; sa fonction spécifiante le prive d'une souplesse adaptative aux isotopies du discours. Revenons ensuite sur ce vers déjà rencontré par ailleurs :

snob un peu sur les bords des bords fondamentaux (P5,V2)

Ce vers de deuxième position présente d'abord le même problème que dans l'exemple sur « l'Europe ou son destin ». La répétition d'un même sémème (le qualificatif « snob ») entraîne la fermeture du vers sur lui-même, puisqu'il oblige le lecteur à se focaliser sur la spécificité syntaxique du vers pour en comprendre le contenu. Cela s'opère au détriment de l'établissement fluide d'une chaîne de sens, pourtant capital dans un vers de deuxième position. Lors de la première lecture, le vers semble briser le rythme de l'alexandrin, car l'effet de reprise sonore à la césure (« les bords // des bords ») implique une centration de l'accent rythmique autour d'un espace qui devrait rester vide. Il faudrait en dernier ressort le lire comme un trimètre romantique (selon trois mesures : 3-3-3), ce qui n'est pas évident puisque tous les autres vers se lisent sur le modèle classique des deux mesures (6-6). « Les bords des bords fondamentaux » ne renvoient intrinsèquement à rien de concret ; ce degré d'abstraction ne le rend que plus difficile à faire entrer dans une logique ou un ensemble sémantique. L'absence de déictiques contraint ce vers à la seule fonction d'apporter au sujet du vers précédent – le premier – le caractère de « snob ». Ce trop peu de référentialité, conjugué à la manœuvre de répétition, est cause d'une sécheresse évocatoire qui fera le plus souvent passer son chemin au lecteur composant son sonnet.

Les banquiers d'Avignon changent-ils les baïoques ? (P5,V13)

Nous sélectionnons ici ce vers en particulier, dont nous avons évoqué la figure originelle d'appartenance, dans un tercet final (I.3.3). Utilisé en avant-dernière position, ce vers présente un problème qui est lié à sa fonction dans son poème d'origine. Le voici entouré de ses confrères, en clôture du cinquième sonnet initial :

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ? (P5, V12)

Les banquiers d'Avignon changent-ils les baïoques ? (P5, V13)

Le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ? (P5, V14)

La figure énumérative mise en avant, vouée à disparaître dans le jeu combinatoire, va laisser dans le dispositif trois vers interrogatifs et syntaxiquement autonomes. Une telle autonomie formelle et discursive ira vite causer la rupture avec diverses configurations articulées. Si nous avons retenu le vers central du tercet pour notre exemple de vers « problématique », c'est précisément parce que sa position requiert de lui une capacité d'intégration syntaxique ou sémantique supérieure. Précédé d'un vers ouvrant la strophe et suivi d'un autre concluant le poème, il ne peut opérer de rupture qu'au prix d'un endommagement, d'une part, de la continuité strophique, et d'autre part, de l'effet de pointe, puisqu'un effet de rupture ne peut en suivre un autre avec la même intensité. Prenons un exemple pour illustrer tout cela :

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques (P2,V12)

Les banquiers d'Avignon changent-ils les baïoques ? (P5,V13)

le mammifère est roi nous sommes son cousin (P3,V14)

S'il demeure possible, comme toujours, de déployer une stratégie interprétative autour de ce tercet final, il faut pourtant lui reconnaître une mauvaise allure. La lecture est perturbée par la présence d'un vers intermédiaire faisant fi du premier, ne serait-ce qu'en terme de ponctuation. Son amorce comporte une majuscule, ce qui signifie sans conteste que le premier de ces trois vers devrait se suffire à lui-même. Il appelle pourtant une seconde proposition principale, annoncée par la conjonction « et », que viendrait compléter le syntagme antéposé « dans le fond des coques ». Ici, le problème que pose ce vers-proposition interrogatif est d'ordre syntaxique, ce qui le place au rang des véritables ennemis de la pérennité du dispositif quenien.

Nous ne sommes pas censés prendre en compte des constats portants sur la construction des poèmes initiaux, mais on notera que ces trois vers interrogatifs sont les seuls à être tels dans le dispositif, et qu'ils sont accolés dans un même poème initial. Or le lecteur pourra, s'il se trouve de prime abord en face des sonnets initiaux, prendre en compte cette cohésion originelle, et éviter ainsi de séparer ces trois vers les uns des autres par la suite. Cela aura pour effet de réduire drastiquement le potentiel combinatoire de chacun de ces vers, et *de facto*, de l'intégralité du recueil. Dans le cas du dernier vers de cette trilogie (« Le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ? »), la question posée en clôture est plus facilement envisageable comme une ouverture, fut-elle absurde. Pour une raison similaire, le premier de ces trois vers (« Les rapports transalpins

sont-ils biunivoques ? »), en ce qu'il amorce le tercet et ne causera donc pas de rupture à l'échelle strophique, peut se permettre d'embrayer sur une question, à laquelle les deux autres vers pourront toujours apporter des éléments de réponse, satisfaisants ou non. Pour notre exemple, c'est donc à la fois le problème de la forme interrogative, placée au centre d'un tercet final, rompant la chaîne discursive, mais aussi celui de la précision et du resserrement de cette question sur elle-même qui sont en cause. Ni les sémèmes « banquiers d'Avignon » ni les « baïoques » ne sont réellement problématiques ; seulement, leur association dans une question fermée ne propose que trop peu d'ouverture sur l'extérieur sémantique. À moins d'avoir déjà mentionné des sémèmes évoquant (au moins) des isotopies comparables – notamment le thème de l'argent – il sera difficile de faire bon « usage » de ce vers. Poursuivons :

même s'il prend son sel au celte c'est son bien (P8,V11)

Nous pouvons, à la vue de ce vers très particulier, remettre en question notre analyse des répercussions du phénomène figural à l'échelle du vers sur l'ensemble du corpus. Fort d'une allitération remarquable, ce vers peut s'avérer difficile à lire au premier abord. Sa structure sémantique binaire, ne répondant pas à la coupe logique du vers (d'un côté « même s'il prend son sel au celte », de l'autre « c'est son bien ») provoque un effet désagréable lors d'une première lecture, amplifié par l'absence de ponctuation. Il s'agit vraisemblablement d'un effet visant à émettre une idée spécifique, spécifiée dans un certain contexte, lui-même associé au sonnet ayant motivé originellement ce vers. En voici la configuration :

Le poète inspiré n'est point un polyglotte (P8,V9)
une langue suffit pour emplir sa cagnotte (P8,V10)
même s'il prend son sel au celte c'est son bien (P8,V11)

Dans ce contexte initiateur, l'allitération en présence peut porter une valeur mimétique. Elle pointerait la contrefaçon moqueuse de la langue « inspirée » appartenant au « poète » dont il est fait mention. Toute inspirée qu'elle puisse être, cette « langue » mythifiée ne serait pas exempte d'un petit problème de sifflement désagréable, que se proposerait avec humour de véhiculer le dernier de ces vers. L'effet de style apparaît clair et pertinent, mais il semble voué à la pure dissonance en dehors de cette configuration, que l'on doit à la cohérence strophique, voire à celle

du poème entier¹⁷. Il est difficile de comprendre l'effet d'un vers, à la fois volontairement bancal et sifflant, en dehors d'une isotopie ayant précisément attiré à la potentialité du langage. Nous constatons donc qu'un tel effet de figure supporte mal l'application du procédé combinatoire entre les vers.

Passons au dernier exemple :

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ? (P5,V12)

Nous reprenons ici symboliquement le dernier vers étudié en II.1.1, auquel nous avons reconnu une ressource figurale, et un potentiel humoristique certain. Car il convient de ne pas s'en tenir à une analyse correspondant à la seule lecture première, au seul usage unique d'un vers dans le dispositif.

Dans notre propos introductif, nous citons Le Lionnais qui prônait le recyclage des vers et de leur potentialité, qu'il serait dommage de gâcher par un usage unique. Est-ce donc vraiment le cas ? Le lecteur, réutilisant le tour d'un « vers-figure » dans diverses configurations, ne fait-il pas que retrouver un mécanisme déjà découvert ? Où se situerait alors la sidération que nous avons reconnue en puissance à la forme figurale d'un tel vers ? Nous souhaitons souligner enfin la limite de cette notion de « vers-fonction » vis-à-vis de l'humour. Par leur autonomie, des vers tels que « Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ? » ne portent en rien, à leur échelle, le véritable phénomène de potentialité dont relève le corpus. Au contraire, ils en constituent la partie la plus figée. Ainsi, leur qualité poétique se suffit, pour être appréciée, d'une analyse individuelle et hors contexte.

Il faudrait donc, au lieu de leur attribuer toute la force évocatrice d'une atmosphère humoristique dans les *Cent mille milliards de poèmes*, leur reconnaître une fonction, plus modeste, de mise en avant de la teneur humoristique disposée dans le recueil. En effet, que ferait-on si chaque vers était porteur d'une figure, d'une stabilité syntaxico-sémantique identifiable par le lecteur comme par l'auteur ? Nous n'aurions plus, dans chaque poème, qu'une succession d'effets individuels, que l'on pourrait toujours associer dans une stratégie interprétative, mais de manière plus limitée. Il ne s'agirait plus de combinatoire entre des vers, mais entre des effets discursifs ou poétiques. La forme du sonnet ne serait sans doute plus la bienvenue pour ce type d'exercice. Elle-même appelle une cohésion d'ensemble, qu'il est déjà suffisamment difficile de restituer avec

¹⁷ Nous rappelons que le poème initial dont est tiré ce vers, le huitième, traite explicitement de la place du poète dans la cité et des enjeux – jusqu'à la divination ? – de sa parole.

les possibilités offertes par le dispositif actuel. Il importe que ces poèmes soient à la fois constitués de vers présentant une instabilité notoire, lieux de la potentialité syntaxique et herméneutique, autant que de vers « solides », lieu de l'expression de la tonalité ambiante. Il ne faut donc pas hâtivement considérer que des vers puissent-être réellement « meilleurs » que d'autres dans un tel corpus, quand bien même l'on les classerait selon leur supposée potentialité humoristique. En revanche, nous avons pu constater que les figures portent en elles-mêmes leurs limites, et vont parfois jusqu'à restreindre certains vers à une pertinence contextuelle particulièrement contrainte. De ce type de contrainte découle un affaiblissement de la potentialité du vers concerné, au sens où ce qui le spécifie au plus haut point le rendra précisément difficile à intégrer aux textes possibles dans le recueil, comme dans le cas du vers « même s'il prend son sel au celtic c'est son bien » (P8,V11). La figure, en cela, rompt parfois largement avec l'intention combinatoire du recueil, avec ce qu'elle implique de liberté de choix pour le lecteur.

Répétons-le, ce dernier ne verra dans les phénomènes disruptifs qu'autant d'obstacles herméneutiques, qu'autant d'échecs du dispositif à provoquer son amusement. En de rares occasions seulement, dépendant de stratégies reposant sur un ou plusieurs effets de rupture, le lecteur y trouvera son compte – sa cohérence. Ce qu'il entreprend de repérer tient finalement davantage de la cohésion que de la cohérence, au sens où l'entend François Cusset à propos de « la constitution réciproque du sujet et du texte comme deux ensembles de traces¹⁸ s'unifiant l'un à l'autre¹⁹. » Il repère que « la *cohésion* (au sens d'agglutination, de mise en continuité) compte ici plus que la *cohérence* (au sens plus normatif de non-contradiction, de mise en référence)²⁰ ». Cette remarque, si elle s'applique à tout texte, met particulièrement bien en lumière l'enjeu de la réception par le lecteur des *Cent mille milliards de poèmes*. Son but est d'abord d'obtenir une forme poétique stable ; rien n'empêche ensuite cette forme – bien au contraire – de présenter des contradictions, des ouvertures sur l'inconnu, etc... à son image.

Cette tonalité amusante, qui transparaît dans l'invitation au jeu avec les mots par les jeux sur les mots, est également transmise au lecteur par la connaissance qu'il peut avoir de l'ouvrage qu'il tient entre ses mains. Après l'étude du texte, nous pourrions ainsi trouver de pertinents éclairages contextuels.

18 Pour rappel, Yves Citton définit ainsi la notion de trace: « résultat d'une impression dotée d'une certaine persistance temporelle. » (lexique in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*).

19 François Cusset, Préface in *Ibid.*, p. 20.

20 François Cusset, Préface in *Ibid.*, p. 20

II.2 – Oulipianisme, communautarisme

Comment mieux présenter les *Cent mille milliards de poèmes* que par le recours à la dérision ? Leur forme, amenant à un chiffre proprement dérisoire à l'échelle de l'humanité, appelle en effet tout un mode de pensée. En vérité, le contexte de leur création peut expliquer très largement cette tendance. Nous retrouvons François Le Lionnais, qui plaisante volontiers à ce sujet.

Grâce à cette supériorité technique l'ouvrage que vous tenez entre vos mains représente à lui tout seul une quantité de texte nettement plus grande que tout ce que les hommes ont écrit depuis l'invention de l'écriture, en y comprenant les romans populaires, la correspondance commerciale, diplomatique et privée, les brouillons jetés au panier et les graffiti²¹.

Il y a sans conteste un lien étroit entre une esthétique du spectaculaire (chiffré) et l'application d'un regard emprunt de dérision sur les enjeux que soulèvent les *Cent mille milliards de poèmes*. S'il fallait trouver un point commun à ces deux tendances que nous repérons, c'est bien leur vocation amusante. Notre recueil, dans ses prétentions diverses, ne perd jamais son caractère plaisant. Mais cela est-il un fait textuel ? Dans cette dernière étape de notre réflexion, nous considérerons avec Borgès qu'une « littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue²² ». Pour la première œuvre proprement « oulipienne », la question du rapport de connivence entre le lecteur et l'Ouvroir ne peut être occultée. D'emblée, comme le remarque Hervé Le Tellier, « si la lecture candide est possible, l'auteur oulipien demande au lecteur un effort d'attention, minimal parfois, extrême dans certains cas²³. » Comment passe-t-on alors d'une telle requête au partage d'une « atmosphère » humoristique ? Jacques Jouet et Paul Fournel notent de même que l'« on ne peut lire les poèmes de Queneau sans connaître le mode d'emploi de l'ouvrage et le jeu des languettes²⁴. » C'est donc au travers de la perspective du jeu que semble se déployer cet espace de connivence. Pour tenter de le décrire, il nous faut d'abord regarder du côté de la théorie oulipienne, théorie qui, malgré les discours des auteurs concernés, existe, comme disséminée elle aussi. Il nous sera d'abord utile de comprendre les liens qui unissent le lecteur à sa communauté interprétative (Stanley Fish), pour ensuite définir une pertinence à

21 Postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 346-347.

22 Jorge Luis Borgès, *Enquêtes*, Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 244, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 49.

23 *Ibid.*, p. 218.

24 Cité par Hervé Le Tellier in *Ibid.*, p. 218.

l'idée d'une esthétique de réception, proprement oulipienne.

II.2.1 – Principe d'intelligence d'un jeu oulipien : vers une esthétique de réception du texte

Les actes du lecteur, les tenants de son geste interprétatif, sont tributaires de pratiques communautaires diverses. Avant même d'évoquer l'OuLiPo et l'atmosphère humoristique, rappelons avec Yves Citton qu'au fond, « *la littérarité d'un texte est produite par le regard du lecteur*²⁵ ». Le lecteur opère un « *acte projectif de littération* » sur le texte. Nous retrouvons dans ce propos la définition de la part active du lecteur devant notre corpus, en tant qu'elle est projective. Cela ne nous informe pas encore sur l'influence de facteurs communautaires sur cette activité projective. Pour aller plus loin, il nous faut, avec Stanley Fish, définir ainsi la subjectivité :

si la subjectivité n'est pas conçue comme une entité indépendante, mais plutôt comme une construction sociale dont les opérations sont délimitées par les systèmes d'intelligibilité qui l'informent, alors les significations que la subjectivité confère au texte ne sont pas les siennes propres, mais ont leur source dans la (ou les) communauté(s) interprétative(s) dont elle est une fonction²⁶.

Nous situons ici les potentialités herméneutiques du lecteur des *Cent mille milliards de poèmes* dans un contexte de réception. Qu'en est-il alors des contraintes qu'imposent les différents contextes sur ces potentialités ? Nous entendons ici le terme de contrainte au sens le plus large : elles s'appliquent au geste interprétatif du lecteur, et peuvent donc revêtir des aspects limitatifs très différents. Pour cela, décrire leur fonctionnement général et insister sur leur pertinence suffira au dessein de notre analyse. Stanley Fish les pointe en tant qu'elles éradiquent la possibilité d'un délire solipsiste, ce que nous avons appelé « *rêvasserie*²⁷ », à opposer à la lecture. Il nous rappelle que, pour un texte, non seulement l'auteur impose différentes contraintes à son recueil, mais en parallèle, le lecteur lui-même est soumis à d'autres types de contraintes herméneutiques. Yves Citton traduit cette remarque de Fish : « L'erreur est de penser l'interprétation comme une activité qui a besoin d'être contenue à l'intérieur de certaines contraintes [*an activity in need of constraints*], alors qu'en fait l'interprétation est elle-même une *structure* de contraintes [*a*

25 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 59 (souligné dans le texte).

26 Stanley Fish, *Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, p. 335, traduit par Yves Citton in *Ibid.*, p. 61.

27 *Ibid.*, p. 47.

*structure of constraints*²⁸] ». Si *Cent mille milliards de poèmes*, comme tout texte, est constitué d'une structure de contraintes, l'instance du lecteur est finalement, selon le propos de Fish, renvoyé à son équivalent. Nous obtenons ainsi l'illustration de la formule de Yves Citton, décrivant le phénomène de la lecture comme « jeu d'entre-impressions, [qui] met en présence des impressions auxquelles fait face une impression²⁹ ». Non seulement cette formule renvoie à une activité ludique (un « jeu »), mais elle pointe surtout le fait que l'espace littéraire, celui où se joue l'interprétation, est l'espace d'un dialogue.

Il y a en somme dans la lecture deux types de potentialités, qui se confrontent et coopèrent. L'un est propre au dispositif (le texte), l'autre est propre au lecteur (dépendant de tout un contexte). L'existence de communautés interprétatives empêche les logiques d'interprétation d'être parfaitement erratiques. La « potentialité » propre au lecteur pourrait donc se définir ainsi : elle n'est pas le fait du texte même, mais des normes issues d'une communauté interprétative. Elle ne serait, à l'instar de la potentialité textuelle, « rien d'autre qu'une structure de contraintes [...] que l'on se pose pour prendre compte d'un texte³⁰ ». C'est souligner, là encore, que dans la perspective ludique, le recueil quenien mise sur la ressemblance des instances qu'il met en jeu, afin d'en assurer la connectivité.

Chemin faisant, nous avons été en mesure d'indiquer qu'il existe des principes d'instruction contextuels déterminants dans l'élaboration des structures interprétatives. La « potentialité » littéraire, telle que la pensent les oulipiens, n'est pas plus un fait *ex-nihilo* que ne l'est la potentialité herméneutique du lecteur, telle que nous l'avons décrite. Aussi les œuvres oulipiennes se présentent-elles comme une instance semblable à celle du lecteur : soumises à certaines contraintes, elles recèlent toutes deux des potentialités créatives. D'une manière générale, l'OuLiPo promeut une connivence avec ses lecteurs qui passe par une ressemblance morale, éthique, psychique : en cela, il promeut souvent l'humour.

Hervé Le Tellier montre en effet que l'OuLiPo se place bien dans plusieurs perspectives esthétiques, en accord avec les pratiques de son époque et selon les tendances artistiques actuelles. Il relève à ce titre « le passage d'une esthétique considérée comme une « étude de la création » à une esthétique de la perception, voire « étude de la réception³¹ » ». Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, la part active réservée à l'implication du lecteur est sans conteste une

28 Stanley Fish, *Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretive Communities*, op. cit., p. 356, traduit par Yves Citton in *Ibid.*, p. 61.

29 Cité par F. Cusset in *Ibid.*, p. 15.

30 *Ibid.*, p. 61 (souligné dans le texte).

31 Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 9.

révérence à sa sagacité. Puisque l'attente du lecteur se place autour du « faire sens », la valeur du dispositif quénien se trouve dans sa propension à induire cette participation active, à faire du lecteur un herméneute face à de redoutables obstacles. Ainsi, nous pouvons nuancer nos propos précédents, et considérer que les différents « ratés » du dispositif, comprenant les impasses syntaxiques, font enfin partie du jeu.

Car une esthétique de réception peut impliquer, comme ce semble être le cas ici, un amoindrissement de l'importance du texte comme produit de stratégies partagées³². Si un texte issu du recueil quénien apparaît, dans son ensemble, particulièrement déplaisant au lecteur, il lui reste toujours les 99 999 999 999 999 autres configurations à essayer. Pour Queneau, l'important était d'ouvrir un champ de littérature potentielle à partir d'outils logiques donnés. Ce champ n'existe cependant que par l'implication du lecteur, marchant sur ses pas. L'implication de ce dernier répond donc directement à l'implication de l'auteur, puisque le jeu se situe à la fois entre le lecteur et le texte, mais aussi bien sûr entre l'auteur et le lecteur. Il faut donc comprendre l'esthétique de réception oulipienne en tant qu'elle repose sur la mise en œuvre d'une expérience littéraire. La manière dont un auteur peut induire une instance, telle que celle du lecteur, à participer d'une création, elle-même pré-configurée, est finalement l'objet de cette esthétique qui s'attache davantage aux conditions de la productivité littéraire.

Aussi faut-il bien voir que l'implication du lecteur face à une œuvre oulipienne demeure cruciale. Dans le cas des *Cent mille milliards de poèmes*, il ne s'agit pas seulement de lire, mais bien de s'approprier un texte étranger. Il en va ainsi, pour comparer notre dispositif à un autre type de pratique ludique, du puzzle que décrit Perec :

[...] en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaie et essaie encore, chaque tâtonnement, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre³³.

Il y a, dans la forme ludique de notre corpus, de quoi concevoir un principe d'intelligence partagée entre auteur et lecteur. Mais il ne faudrait pas omettre à son profit la considération d'un autre principe, spécifiquement poétique. Nous parlons du principe de sidération, tel que nous

32 Pour François Le Lionnais, les *Cent mille milliards de poèmes* impliquent un « accroissement de productivité entraînant corrélativement un abaissement du prix de revient unitaire des poèmes » (« À propos de littérature expérimentale », postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 346.)

33 Georges Perec, Préambule in *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 18, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 67.

l'avons défini plus haut, qui s'accorde fort bien à toute une « esthétique de la perplexité ». Jacques Roubaud nous rappelle l'étymologie du terme « puzzle » dans ses remarques³⁴ :

[...] le préambule sur l'art du puzzle ; c'est aussi évidemment quelque chose sur l'art du romancier. Il doit « puzzler » le lecteur (le rendre perplexe (quoique après coup) : esthétique de la perplexité). Mais il ne peut le faire ni par le traitement mécanique (le découpage industriel), ni par le découpage au hasard. Le rôle de la contrainte (des contraintes) est de lui permettre de prendre la voie de la « mesure » (mezura) entre le métrique et le chaotique (la voie rythmique donc).

La contrainte, en littérature, joue un rôle de mise en équilibre dans la fonction de sidération des textes. De là, elle apparaît indispensable. Pour le cas de notre corpus, le système de contraintes que nous avons décrit remplit donc, en sus de la fonction de viabilité du jeu, une fonction visant à provoquer la réaction du lecteur ; son amusement. Puisque la lecture des *Cent mille milliards de poèmes* ne dépends que de la volonté du lecteur, puisqu'il n'y a ni début, ni fin, seul l'amusement de ce dernier garantit le temps de la lecture, le temps du jeu. Du moins, toute stimulation de son intérêt le pourra allonger. Dans ce cadre précis, il convient de rappeler qu'un jeu, s'il n'est pas amusant ne serait-ce qu'un seul instant, échoue à sa visée première, de laquelle découlent toutes ses autres ambitions.

II.2.2 – La poésie à hauteur d'homme : vers un lecteur oulipien

Comme le souligne Freud, il y a dans l'humour même comme une esthétique de la connivence, voire même une éthique. Le rire en commun dépends le plus souvent d'une nécessaire « communion psychique », et plus précisément du fait que les personnes visées (souvent amies, de fait) soient soumises aux mêmes « inhibitions internes³⁵ ». Ils jouissent ainsi de concert d'un sentiment de dérision, dont les fondements sont à chercher dans un ensemble, partagé, de structures psychiques contraignantes. Ce que nous soulignons ici, c'est que la perspective de l'humour adoptée dans notre étude s'avère particulièrement apte à révéler les phénomènes de partage à l'œuvre dans notre corpus. L'humour même, lorsqu'il n'est pas tout à fait solitaire, suppose une connivence : mais à quel niveau ? Nous avons largement analysé le niveau textuel, en montrant que l'humour s'y trouvait à différents endroits. Mais qu'en est-il de ce principe

34 Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques, Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, 2016, p. 135.

35 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, op. cit., p. 248.

mimétique que nous mettions en évidence ? Le texte n'est pas, dans la perspective que nous partageons avec Stanley Fish, véritablement porteur, en l'absence de contextualisation, d'une atmosphère quelconque. C'est par connaissance du contexte que le lecteur oriente son interprétation. Comme le dit bien Italo Calvino, « lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister³⁶. »

Nous avons souligné plus haut qu'au fond, par l'adoption d'une contrainte, l'écrivain oulipien fait le choix de miser sur la ressemblance structurelle des instances mises en jeu, afin de faciliter leur inter-communication. S'il y a, de la part du lecteur, une potentielle réaction « mimétique » face aux tours humoristiques qui s'opèrent dans notre recueil, c'est bien en partie du fait de cette ressemblance. C'est en cela que l'on peut affirmer la prégnance de l'influence des choix textuels sur la pratique interprétative du « lecteur-compositeur ». Nous tenons là un nouveau critère pour la réussite effective de la modalité ludique dans les *Cent mille milliards de poèmes*. Le texte n'est pas donné, mais laissé en suspens ; il attend que l'ensemble de traces³⁷ qui le constitue soit réagencé par l'ensemble de traces qui constitue l'instance du lecteur. Il l'attend, encore davantage qu'un texte ordinaire, puisque la participation du lecteur déborde le niveau herméneutique et s'étend à l'assemblage des poèmes.

Or, l'instance lectrice est tributaire à la fois d'une communauté interprétative, mais également des influences que peut avoir la simple modalité ludique de sa mise en activité. Cette modalité est elle-même suggérée par divers facteurs : invitation ludique de la part de l'auteur ou suggérée par la forme de l'ouvrage, connaissance du contexte (renvoyant à une communauté interprétative). Au delà de la simple suggestion, elle est enfin rendue effective par l'instauration d'un espace de partage. Nous y arrivons une seconde fois : le jeu instaure un dialogue, et cette forme de partage implique une ressemblance structurelle entre les instances en jeu.

La contrainte textuelle (re-)place donc la poésie à hauteur d'homme. Confronté à elle, le lecteur, ainsi que le dit justement Le Tellier³⁸, « connaît aussi cette expérience de la limite, qui ouvre un abîme. » Ce sentiment du vide, qui pour Queneau ne peut pas ne pas renvoyer en partie au grand « vide surréaliste » et à son expérience peu fructueuse sur les « fous littéraires³⁹ », est

36 Cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 66.

37 Rappelons la définition de la notion de « trace » formulée par Yves Citton : « résultat d'une impression dotée d'une certaine persistance temporelle ». Cette définition rejoint donc la formule définitionnelle décrivant le phénomène de la lecture comme « jeu d'entre-impressions, [qui] met en présence des impressions auxquelles fait face une impression » (Yves Citton, *Lexique in Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit.).

38 Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 289.

39 En 1930, Queneau entame quelques années de fouille à la Bibliothèque Nationale sur le sujet. Il conclut plus tard que « le résultat n'était pas fameux. N'étaient guère exhumés que des réactionnaires et des bavards gâteux.

précisément canalisé par la délimitation d'un « périmètre raisonnable » (Tellier). Dans un tel cadre, il demeure possible à l'écrivain d'opérer sans craindre aucun excès de prétention. La « potentialité » oulipienne doit se comprendre ainsi ; en tant qu'elle est saisie dans un périmètre intime, humain. Cette intimité, dans notre corpus, est un critère qui confère à l'espace textuel la possibilité de devenir un espace ludique, de partage. De son côté, l'auteur œuvre à la découverte de l'infinie potentialité littéraire, en bon oulipien, c'est-à-dire méthodiquement.

La contrainte littéraire dans les *Cent mille milliards de poèmes* délimite donc l'espace du jeu, dans lequel elle garantit cependant une certaine liberté. Elle délimite de surcroît un espace de connivence avec le lecteur. Car elle est le constituant de la « règle du jeu », et figure par là le pacte de lecture. Ce pacte, au même titre qu'une telle règle, apparaît comme la condition même de la lecture, comprise comme jeu.

Il réalise, dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée. Le jeu exige un ordre absolu. La plus légère dérogation à cet ordre gâte le jeu, lui enlève son caractère et sa valeur⁴⁰. [...] Aussitôt que les règles du jeu sont violées, l'univers du jeu s'écroule⁴¹.

Nous avons pu observer qu'avec le recueil quenien, dans la mesure où deux phénomènes « ludiques » sont à l'œuvre simultanément, l'un est à même de rattraper l'autre s'il défaille. Autrement dit, l'imperfection dans les formes obtenues par composition des poèmes peut être reçue par le lecteur sans que le jeu ne s'effondre, puisqu'il s'agit encore de jouer au jeu de l'interprétation, au jeu de la lecture, qui englobe (et, nous l'avons vu, favorise souvent) les erreurs et autres « agrammaticalités » (Yves Citton). Que dire alors du joueur que Huizinga nomme « le briseur de jeu », celui qui « enlève au jeu l'illusion, *inlusio*, littéralement « entrée dans le jeu », mot chargé de signification⁴² » ? Existe-t-il seulement un tel individu type dans notre cas d'étude ? Le simple jeu de la lecture comprend tant de possibles qu'il ne s'agit jamais véritablement, si tant est qu'un tel lecteur prenne la simple peine de lire, d'entretenir une illusion. Puisqu'il s'agit d'un jeu solitaire, il n'est pas question d'exclure un joueur qui « menace l'existence de la communauté joueuse⁴³ ». Il s'agit, pour cette œuvre oulipienne comme pour toute autre, d'établir une complicité

Le délire « intéressant » était rare » (Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1965, p. 239).

40 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, « Tel », 1988, p. 27.

41 *Ibid.*, p. 29.

42 *Ibid.*, p. 29.

43 *Ibid.*, p. 29.

avec le lecteur, à partir de son consentement à l'effort dans le processus créatif. Là résiderait alors le ressort de sa valeur. Car « si lire est un effort consenti, lire un texte contraint peut en exiger un supplémentaire⁴⁴ », et nous avons pu le vérifier d'emblée, en nous prêtant au jeu quenien.

Ainsi, de même que l'auteur met son effort de créativité en avant, en rendant la contrainte formelle visible (le procédé combinatoire, en l'occurrence), il enjoint le lecteur à devenir « co-auteur ». Cela signifie enfin que cette dernière instance, pour intangible qu'elle soit, accepte à travers le pacte de lecture (la « règle du jeu ») de participer d'une démarche oulipienne. En connaissance ou non des travaux de l'OuLiPo, elle entre dans un périmètre prédéterminé et reposant sur des règles qui sont propres à la démarche de l'Ouvroir. Elle devient donc, *a fortiori* mais dans une certaine mesure, un « lecteur oulipien⁴⁵ ». Cette instance est implicite, en ce qu'elle n'a pas de substance mais est prévue par le dispositif pour fonctionner comme telle.

Nous retombons ici sur l'une des limitations possibles des usages du texte quenien, dont la règle du jeu peut être contournée par un lecteur peu scrupuleux. Ainsi, un lecteur paraphrène fixant quelque poèmes parmi les 10¹⁴ possibilités, et prétendant tirer de ces derniers une clé de lecture absolue sur le cosmos, s'éloignerait par trop de ce lecteur implicitement prévu par le dispositif. Ce lecteur oulipien, en somme, se doit lui aussi de garder une perspective ouverte sur la totalité des potentialités littéraires et sur la quasi infinité – d'un point de vue individuel humain – des herméneutiques possibles.

De ces constats, il faut souligner que c'est d'une mise en intelligence commune que procède notre recueil. Le plaisir du lecteur, notamment devant l'« atmosphère » (Le Lionnais) humoristique qui exhale, est lié à divers processus de reconnaissance. Le lecteur reconnaît le langage de Raymond Queneau et ses facéties ; il reconnaît la forme originale d'un travail spécifiquement oulipien. S'il ne possède aucune indication contextuelle, toujours pourra-t-il constater, dans les formes, ces spécificités. Toujours pourra-t-il, au travers des figures, voire des références ironiques, reconnaître cette perspective humoristique. Tant qu'il trouvera des éléments d'un code référentiel partagé avec l'auteur ou avec l'Ouvroir, jusque dans le fond de son propre code langagier, le « jeu » sera possible, et l'humour, comme nous avons pu le souligner, ne manquera pas d'être repéré.

L'on peut encore étendre ces constats, autour du partage dans l'espace ludique des *Cent mille milliards de poèmes*, à un autre niveau de connivence. Le recours à la forme fixe du sonnet convoque une complicité en rapport avec le phénomène d'intertextualité. Julia Kristeva définit ce

44 Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 66.

45 *Ibid.*, p. 288.

phénomène dans la compréhension d'un texte : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁴⁶. » Dans notre analyse, nous évoquons la parodie, en tant qu'il s'agit pour Queneau de faire un emprunt littéraire, de remotiver la forme du sonnet en l'investissant, comme pré-texte, ou comme « architexte⁴⁷ ». Il faut donc songer de même aux rapports de connivences qu'induit ce phénomène intertextuel qu'est la parodie. La référence littéraire, par le recours à un élément objectivé (ici, à la forme du sonnet), vient conforter la complicité avec le lecteur, qui partage cette culture langagière.

Ailleurs, le recours à une forme pré-existante peut être voilé, perçu comme un fait secondaire. Mais il y a dans la plupart des œuvres de l'OuLiPo, en particulier dans l'approche déconstructive qu'opère ici Queneau, une mise en évidence des éléments intertextuels. C'est en cela que l'on peut parler de parodie ; ce type d'emprunt s'apparente là encore à un « jeu » sur les textes et sur les formes, et table sur la complicité d'un lecteur implicite. L'on en revient finalement à la notion de communauté interprétative : l'OuLiPo a ceci de particulier que c'est en conscience de ce « faire-communauté » qu'il déploie un certain nombre d'outils référentiels précis, aptes à véhiculer, notamment et entre autres, une atmosphère humoristique dans ses productions.

II.2.3 – Queneau et la « bonne humeur » (Jean Sareil)

Un temps de recul sur notre corpus nous semble désormais nécessaire pour comprendre le fond de la démarche quenienne ainsi que le choix d'une atmosphère plaisante. « Paul Valéry l'a dit un jour en passant, et c'est une idée d'une portée peu commune : au point de vue des règles d'un jeu, aucun scepticisme n'est possible⁴⁸. » Il va sans dire que le jeu est ici pour Queneau cet espace d'une nouvelle confiance en l'existence, et spécifiquement, en la littérature et sa productivité. Car « l'univers du jeu », par essence, occulte momentanément « le mécanisme du « monde habituel »⁴⁹ » au profit d'un mode de fonctionnement plaisant, c'est-à-dire, en l'occurrence, ludique. Le dispositif quenien est en soi un « OuLiPo » qui, sous la bannière d'une démesure apparente mais raisonnée, affirme sa légitimité, et tend à rassembler un lectorat.

Que justifie alors le choix de la perspective amusante, humoristique, celle du dérisoire ? Nous

46 Julia Kristeva, « Le texte clos » in *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 52, cité par Hervé Le Tellier in *Ibid.*, p. 174-175.

47 Dans la terminologie de Gerard Genette (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982), la relation architextuelle désigne la relation d'un texte à son genre.

48 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, « Tel », 1988, p. 29.

49 *Ibid.*, p. 29.

avons pu le voir chez Freud : la pratique de l'humour indique une posture de défiance. Si l'OuLiPo a pu affirmer ne pas vouloir « faire école⁵⁰ », on retrouve pourtant, dans le recours au pastiche, à la parodie, l'affirmation d'une telle posture. Elle renvoie à un mode de rapport au monde, bien ancré dans son époque. D'emblée, l'ironie peut être comprise comme l'une des réponses queniennes – et oulipiennes – aux limites du langage et de ses prétentions (contemporaines, si l'on pense au surréalisme). Contre le *pathos* de telles perspectives utopistes, qui comptent par exemple décrire le « fonctionnement réel de la pensée⁵¹ », l'OuLiPo semble avoir fait le choix du dérisoire. On retrouve, dans cette assertion, le principe freudien expliquant la genèse de l'humour : il contourne un affect pénible que l'habitude impose, génère du plaisir de l'« épargne d'une dépense affective⁵². » Pour un oulipien, la mise en fonction d'une contrainte littéraire délimite un cadre opératoire pour le déploiement d'un texte, qui certes apparaît dérisoire au regard de l'infini dont il préserve, mais demeure accepté pour tel. Il y a donc, au préalable, dans le geste oulipien ainsi défini, une forme d'acceptation des limites propres à l'humanité, et donc un certain acte de lucidité sur le monde ou sur la condition humaine. Puisqu'il est impossible d'embrasser une perspective exhaustive de ces ensembles complexes, il convient de s'en tenir à une activité de saisie du réel fondamentalement dérisoire. Accepter d'adopter cette perspective et la donner à penser comme telle constitue un aspect majeur du rôle de l'humour dans le dispositif quénien.

Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, le dérisoire est étonnamment suggéré, par l'annonce immédiate (dans le titre) de l'ampleur du corpus⁵³, pour lequel le temps d'une vie humaine ne suffirait pas à quiconque souhaiterait en terminer strictement la lecture. Le fait que cette ampleur soit chiffrée avec précision rappelle à tout un chacun la manière dont la pratique des mathématiques éveille notre sens de l'insignifiance humaine. Tout en indiquant cela, elle prône l'expérience de lecture comme une expérience fondamentalement individuelle, puisque chaque lecteur obtiendra une infime fraction du corpus potentiel. L'invitation à la prise de conscience est donc totale : il y a, devant la peur que peut susciter l'ampleur du recueil, une volonté de replacer l'homme à sa hauteur. Ce dernier, la plupart du temps – ainsi que nous-mêmes dans cette étude – ne composera qu'une poignée de sonnets. La posture impliquée est donc double, et Le Tellier, à propos de l'OuLiPo en général, la définit comme un « désenchantement optimiste⁵⁴ ».

50 « Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. » (François Le Lionnais, « Littérature Potentielle » in Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 297).

51 Formule célèbre tirée d'André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

52 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 384.

53 Nous proposons une analyse approfondie de cet étrange « pacte de lecture » en III.2.1.

54 Voir l'ultime chapitre, « l'Oulipo, un désenchantement optimiste » in Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*,

Pour Queneau, il s'agit de raisonner dans un cadre donné, et de laisser chacun s'en approprier une partie. Ainsi de la « méthode » oulipienne : elle est rationnelle, c'est-à-dire procédant par saisie fractionnelle⁵⁵. L'aspect dérisoire de cette « saisie » du réel à travers la littérature justifie le recours à la parodie. Il explique, dans la même veine, la méthode d'approche déconstructiviste (du texte) choisie par Queneau. Italo Calvino résume avec finesse les rapports entre humour, ironie et détachement.

Ce que je cherche dans la transfiguration comique ou ironique ou grotesque ou loufoque, est une voie qui me permette de sortir de la nature univoque et des limitations de la représentation comme du jugement. Il existe au moins deux façons de dire une chose ; selon la première ; celui qui dit telle chose veut exprimer telle chose et seulement celle-là. Selon la seconde, on dit, certes, telle chose, mais en rappelant dans le même temps que le monde est plus complexe, plus vaste, et contradictoire⁵⁶.

L'ironie a donc une valeur discursive supérieure, celle du « détachement du particulier », autrement dit, elle confère « ce sentiment de l'ampleur du tout ». Il en va ainsi de l'humour, posture « magnanime⁵⁷ » s'il en est.

Raymond Queneau n'était-il pas lui même tout à fait « désenchanté » ? L'un de ses proches, André Blavier, nous rappelle que l'OuLiPo a pu être, pour lui et pour les autres membres, un dernier lieu de réjouissance : « Dans les dernières années de sa vie, ça a été une des rares choses qui l'ait tenu en éveil et en intérêt. Il ne sortait plus, avait abandonné pratiquement toute mondanité, mais ne ratait pas une des réunions mensuelles de l'Oulipo⁵⁸. » Sans son « atmosphère » humoristique, qui sait quel visage auraient eu les *Cent mille milliards de poèmes* ? Sans doute, comme Jacques Roubaud le fait entendre, y aurait-on vu une forme de tristesse sceptique. Ce dernier l'évoque à propos de l'OuLiPo : « [i]l y a dans le projet oulipien un envers sceptique de l'optimisme affiché. Il prend la forme de la parodie et résulte d'une attitude profondément ironique vis-à-vis des ambitions de la littérature⁵⁹ ». Il y a sans conteste, dans le projet queneauien, une contamination ironique à partir de ses fondements idéologiques. En ce qu'elle

op. cit., p. 285.

55 Le Tellier pointe fort à propos les origines étymologiques communes de ces deux termes, qui est mathématique. Voir *Ibid.*, p. 289.

56 Italo Calvino, « Définitions et territoires: le comique », in *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, cité par Hervé Le Tellier in *Ibid.*, p. 290-291.

57 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 384.

58 André Blavier, *Le Don d'ubiquité*, Bruxelles, Didier Devillez (éd.), 1997, p. 73, cité par Hervé Le Tellier in *Ibid.*, p. 286.

59 Jacques Roubaud, *L'Oulipo et les Lumières*, Paris-Tübingen, Le Divan, Isèle (éd.), 2001, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 287.

est fondée, elle n'apparaît pas contradictoire, au contraire. Puisque le rire est parfois contagieux, autant ne pas écrire pour « anmiélé lmond⁶⁰ ». On peut finalement repérer, comme l'avait fait Gilbert Pestureau⁶¹, un soubassement particulier à l'oeuvre queneienne, que Claude Debon identifie comme une « morale élémentaire » au principe même de son exercice de la littérature.

Cette morale ne saurait être qu'une combinatoire qui prend en charge Cosmos, Anthropos et Logos à la fois. Elle restitue perpétuellement l'homme dans son histoire et dans l'Histoire, ne prétendant qu'à une conscience avivée de sa condition qui n'exclut pas un bénéfice personnel. En désignant la littérature comme le lieu de l'illusion, de l'entre-deux, elle ne prétend à rien d'autre qu'à dénoncer toute croyance et tout dogme : en cela, et grâce au rire, elle est profondément subversive⁶².

Une morale « combinatoire » donc, exprimée « grâce au rire » qui, comme l'a pointé Jean Sareil, repose tout entier sur le constat de la dureté de la vie : « ce parti pris de rire des choses s'appuie sur une vision grave du monde. [...] le comique et le cosmique [...] se mêlent ». Mauvais goût et grossièretés jouent alors un rôle dans les oeuvres, « ne serait-ce qu'à des fins de démystification. [...] ce serait une erreur que de mépriser ces effets médiocres et de les juger en soi », ils contribuent à créer « une atmosphère de bonne humeur dans laquelle tout devient possible⁶³ ». Voilà bien de quoi réhabiliter le rôle que joue un vers tel que « le chemin vicinal se nourrit de crottin » (P9,V11) dans le dispositif de notre étude.

Pour parfaire la possibilité du partage entre l'auteur et son « lecteur oulipien » (Le Tellier), le « rire » détruit « tous les éléments dramatiques » d'une œuvre. « Un livre gai est difficile à finir pour l'auteur, parce qu'il est lui-même peu préoccupé de cette fin. [...] Et naturellement le lecteur est conditionné par ce contexte. Il y a association entre lui et l'auteur, une association étroite⁶⁴. » C'est en ce qu'il est une approche particulière du langage, un jeu sur les « tons » (Sareil) plus ou moins appropriés pour décrire les choses, que l'humour peut rapprocher le lecteur de l'auteur. « Le jeu, en pareil exercice d'irrévérence, consiste à exprimer la pensée dans toute sa plénitude grâce à un vocabulaire aussi peu en harmonie que possible avec le sujet. Rien qui ne soit plus éloigné d'un

60 Voir « Écrit en 1937 » in *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 23.

61 Gilbert Pestureau, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », *Temps mêlés*, n°150 +25-26-27-28 mai 1985, pp. 40-48.

62 Claude Debon, « Oudonkèlanorme ou Queneau par-delà le bien et le mal », *Normes et transgressions en langue et en littérature*, Université de Nantes, « Textes et langages » n°XII, 1986, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 180.

63 Jean Sareil, « Sur le comique de Queneau », cité in Andrée Bergens (dir.), *Raymond Queneau*. Cahier de l'Herne n°29, Paris, 1975, réed. L'Herne/Fayard, 1999, p. 117-118.

64 *Ibid.*, p. 118.

texte de vulgarisation⁶⁵ ». Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, Raymond Queneau utilise bien volontiers les procédés dits comiques que sont l'élévation et l'abaissement.

Du voisin le Papou suçote l'apophyse (S9,V5)

Dans ce vers, l'on repère sans peine de tels mécanismes à l'œuvre. Il désigne, par une périphrase habile et savante, un acte de cannibalisme, le terme « apophyse » désignant une protubérance osseuse, dans son sens le plus large, et donc une partie d'un corps vraisemblablement humain. Le « voisin » du « Papou », si ce dernier est bien un indigène de la Nouvelle Guinée, apparaît comme tel à la première lecture ; tendance renforcée par le sème « perçu comme cannibale » qui affère au sémème « Papou ». Le recours au langage savant n'est pas, en soi, « aussi peu en harmonie que possible » avec le dénoté du vers, compris ainsi. C'est plus précisément l'association du terme « apophyse » au verbe « suçote » dans le même syntagme verbal qui crée un effet de décalage entre des registres en présence. Le suffixe « -ote » adjoint au verbe « sucer » confère à cette forme verbale le caractère d'un acte opéré sans grande intensité et lentement. Or, cet emploi modalisé s'oppose à la fois au type de vocabulaire attendu pour décrire un acte de cannibalisme (le sémème « Papou », fortement associé à l'isotopie de la sauvagerie, évoque plutôt un actant brusque), mais surtout au choix opéré au sein de la même tournure visant à expliquer cet acte dans un registre savant.

Le terme « apophyse » pourrait être remplacé par un nom moins recherché, comme « l'os », qui arracherait cette description faite au présent à son incongruité. Si l'emploi d'une langue savante implique une forme de « civilisation » de la part du locuteur, il est peu recevable, dans un contexte scientifique, que le savant cautionne le cannibalisme au point de l'intégrer avec désinvolture (le verbe « suçote » appartient à un vocabulaire quotidien) dans un discours qui tendrait alors précisément à rapprocher ces deux extrémités de la dite « civilisation » humaine.

Le procédé prêtant à rire se situe là où, malgré l'enchevêtrement des registres en présence, le langage utilisé par l'auteur parvient à délivrer un sens très aisément identifiable. Autrement dit, une cohésion est repérée par le lecteur là où des incohérences se manifestent *a priori* dans le registre.

On le voit, Queneau propose un dispositif qui, dès l'échelle des vers individuels, suppose sans conteste une proximité intellectuelle de son lecteur, chargé de « reconnaître » la posture de

65 *Ibid.*, p. 118.

l'auteur au travers de tels jeux sur les registres. Le type de cohérence dont sont empreints les *Cent mille milliards de poèmes* est sans doute descriptible dans cette voie : plusieurs vers qui le composent portent en eux-mêmes les prémices des variations – combinatoires – que l'ensemble du dispositif textuel est à même de révéler – de *faire* révéler. Le lecteur, au contact de cette « atmosphère de bonne humeur », imprégné par elle et les procédés qui la portent, s'apprête à lire un oulipien, c'est-à-dire, en « lecteur-oulipien ».

II.2.4 – La parodie du sonnet : de l'intime à l'épique

Suite à la mention de la question intertextuelle dans les *Cent mille milliards de poèmes*, nous approfondirons ici l'analyse à partir de la description de la relation architextuelle⁶⁶ qu'entretient ce recueil avec la forme du sonnet. Le dispositif quénien en modifie la tonalité originelle, passant notamment du registre intime au registre épique. Cette modalité parodique sera, là encore, fonction d'une prise de recul favorisant la connivence, le jeu et l'humour. Le registre épique, en contexte, offre alors des potentialités humoristiques qui ne lui sont pas propres immédiatement.

S'il utilise les contraintes traditionnelles des formes fixes comme la ballade, le sonnet, s'il éveille l'alexandrin de sa torpeur, reprend les genres poétiques qu'on croyait à jamais tombés en désuétude comme la satire, la poésie didactique, c'est pour mieux les faire jouer et affirmer plus haut sa liberté, en détournant par exemple le sonnet de son utilisation symboliste et en l'engageant délibérément dans le burlesque⁶⁷.

Au moment où Queneau s'en empare, le sonnet n'est pas encore passé entre les mains de Jacques Roubaud, dont les nombreux travaux sur cet objet ne débiteront qu'en date de publication des *Cent mille milliards de poèmes* (1961). En revanche, la forme du sonnet, à la suite des poètes romantiques, a notamment été remotivée par le mouvement symboliste⁶⁸. L'abandon progressif des règles conçues à la Renaissance a pu déjà, à l'aube du XX^e siècle, déboucher sur des sonnets d'une originalité singulière, comme les sonnets à quinze vers du symboliste Albert Samain⁶⁹. Comme l'avance Claude Debon, la situation de Raymond Queneau en 1961 est

66 Rappelons ici que le terme désigne la « relation d'un texte avec son genre ». Terminologie développée in Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

67 Claude Debon, « À hauteur d'homme », *Magazine littéraire*, n°228, mars 1986, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau, op. cit.*, p. 200.

68 Mouvement artistique né à la fin du XIX^e siècle. Pour l'histoire du sonnet dans le contexte qui nous intéresse, se reporter à André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

69 Pour les généralités sur le mouvement symboliste, se reporter à Rodolphe Rapetti, *Le symbolisme*, Paris,

clairement délimitée dans la chronologie des évolutions du sonnet – et préfigure non moins clairement la posture oulipienne en la matière. En s'employant à le faire entrer dans le « burlesque », il n'est plus question d'écrire le sonnet dans l'optique de « vêtir l'idée d'une forme sensible⁷⁰ ». Si les sonnets symbolistes revendiquent l'affirmation de la subjectivité au travers de tendances oniriques et la recherche d'un Idéal, le sonnet proposé dans les *Cent mille milliards de poèmes* met l'accent sur autant d'aspects triviaux et englobe finalement « Cosmos, Anthropos et Logos à la fois⁷¹ ».

Détourné d'un tel idéal, nous avons déjà pu l'entrevoir, le sonnet quenien (et oulipien) n'en est pas moins engagé dans un type de paradigme spécifique. Debon parle à raison de « morale » à forme « combinatoire », que seule la tonalité humoristique est à même de prendre en charge : une morale antidogmatique, aux tendances, sinon aux prétentions holistiques. En choisissant de découper matériellement les sonnets initiaux de son recueil, Raymond Queneau attire l'attention du lecteur, nous l'avons dit, sur la facticité du texte, en donnant à voir et à penser ce qui se trame à la commissure des structures qui le forment (syntaxiques, sémantiques). Ce choix est fondamentalement parodique, en ce qu'il propose un détournement de l'architexte sonnet à des fins ludiques originales ; il l'est également à différents niveaux d'influence herméneutique, et notamment *via* le jeu des registres, comme avec le vers « Du voisin le Papou suçote l'apophyse » (P9, V5).

Assurément, il s'agit avant tout pour la parodie de « donner du jeu » à la forme réinvestie comme au texte dans son ensemble. En soulignant la structure combinatoire du langage, en amplifiant les dynamiques structurelles qui le régissent au travers d'un dispositif ludique, Queneau met incontestablement l'activité interprétative du lecteur à l'honneur. La poésie combinatoire spécifique au recueil quenien repose sur des mécanismes tels que la « métaphore à caractère ouvert⁷² », qui valident et promeuvent simultanément l'élargissement le plus conséquent possible des potentialités sémantiques. Il y a du « jeu », au sens d'un espace vierge, entre différents niveaux structurels. Pour investir ces espaces, le lecteur est appelé à « se prendre au jeu », au sens où l'activité ludique qui lui est proposée consiste à répondre à l'appel de la potentialité, en

Flammarion, 2016.

70 Le poète Jean Moréas définit ainsi la tendance de la poésie « symbolique » dans un *Manifeste* paru dans le *Figaro* en 1886 (Micheline Cambron, *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005).

71 Claude Debon, « Oudonkèlanorme ou Queneau par-delà le bien et le mal », *Normes et transgressions en langue et en littérature*, *op. cit.*, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, *op. cit.*, p. 180.

72 Nous désignons par cette formule l'acte interprétatif qui consiste à repérer un transport (métaphorique) là où le texte semblait présenter un signe de fragilité. Ce type de phénomène a déjà été largement mis en lumière dans nos analyses précédentes.

déterminant, par une lecture de nature projective et souvent métaphorique, *une* lecture. Cette dernière ressortira de choix qui pourront être lus, par le lecteur lui-même (ou par d'autres), comme des expressions de ce qu'il y a en lui d'intentionnel. C'est en cela que Debon peut parler en effet d'une morale « restitu[ant] perpétuellement l'homme dans son histoire et dans l'Histoire, ne prétendant qu'à une conscience avivée de sa condition [...] n'exclu[an]t pas un bénéfice personnel⁷³. »

La poésie délivrée par les *Cent mille milliards de poèmes* est épique, au plein sens du terme : elle met chaque lecteur sur la voie d'une épopée⁷⁴ langagière, l'encourageant à découvrir l'immensité des potentialités du recueil et les textes possibles sur lesquelles elles débouchent. Il va sans dire que le « héros » de cette épopée n'est autre que le lecteur lui-même. Surmontant certains obstacles (syntaxiques, sémantiques, esthétiques), trouvant une voie qui lui est propre à partir de ses outils idiomatiques, il devra s'approprier le dispositif, et faire parler le texte – lire, enfin. Reste que l'auteur n'a pas souhaité s'en tenir à un style soutenu ; cette poésie épique demeure aussi intime. Or, cette synthèse la conduit à « dénoncer toute croyance et tout dogme⁷⁵ », en écartant les perspectives idéologiques historiquement associées à la forme du sonnet. Assez paradoxalement, cela se traduit non pas par l'évacuation explicite de ces perspectives, mais par l'invitation du trivial et du grossier (« Le loup est amateur de coq et de cocotte » (P9, V9) ; « d'où Galilée jadis jeta ses petits pots » (P5, V6)) à se joindre à la fête (aux côtés par exemple de vers tels que « le métromane à force incarne le devin » (P8, V14)).

Après ce tour d'horizon permettant de mieux comprendre les tenants et les moyens d'expression de l'atmosphère humoristique qui imprègne les *Cent mille milliards de poèmes*, il est temps de passer au troisième temps de cette étude, qui s'appliquera à rapprocher l'émergence de cette tonalité latente de la duplicité des types de « jeux » proposés au lecteur.

⁷³ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁴ « Long poème ou vaste récit en prose au style soutenu qui exalte un grand sentiment collectif souvent à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire. » (CNRTL, TLFi)

⁷⁵ *Ibid.*, p. 186.

III – Le double jeu : esthétique d'une « hyperlecture »

Nous en venons au dernier temps de notre étude : la question du jeu y apparaît comme réponse, sur divers plans, à la question, centrale pour le recueil quenien, de l'esthétique particulière qu'il véhicule. Pour finir de se convaincre des rapports entre jeu et esthétique, nous n'oublions pas d'emblée que, selon la distinction établie par Freud, « l'attitude esthétique est celle du *jeu* et non point celle du travail¹ ». Or le jeu implique des communautés, comme l'humour. Puisqu'au contact des *Cent mille milliards de poèmes*, il y a « double jeu », c'est-à-dire que deux jeux sont joués simultanément (nous aurons l'occasion d'explicitier encore tout à fait ce constat), la permissivité, traduite en potentialité pour le lecteur, est « infiniment » plus grande. Nous mettons des guillemets, car le mot n'a de sens que dans la perspective humaine, et nous ne pouvons évidemment pas en faire un usage absolu dans ce contexte. La « pratique » de ce texte permet enfin d'observer nos propres outils, ceux avec lesquelles nous entrons en interaction avec lui. Nous cheminons alors vers une lecture de la lecture, et c'est en ce sens que nous utiliserons le terme d'« hyperlecture », toujours compris dans la perspective ludique. Car, si « rien n'est aussi salubre, aussi enrichissant pour le langage que les jeux de langage² », le constat se trouve être également valable du point de vue du lecteur, quoiqu'il faille, nous le verrons, éviter l'écueil idéaliste et replacer tout lecteur dans son contexte. Cela implique bien entendu de différencier, comme le proposait Yves Citton, différents types de lecture. Nous aurons ainsi l'occasion de revenir sur la notion de « lecture littéraire » qu'il propose, et qu'il emprunte à d'autres auteurs.

III.1 – Définir le dispositif comme jeu

Dans les premières analyses de cette étude, l'on a pu observer çà et là diverses occurrences, plus ou moins bien définies, du mot « jeu ». Son utilisation, souvent séduisante ponctuellement, mérite désormais un cadrage terminologique et heuristique conséquent. Nous proposons donc ici de réaliser une synthèse autour de la notion, pour mieux cerner ce qui fait véritablement des *Cent mille milliards de poèmes* un dispositif de « jeu littéraire ».

Pour motiver ce nouveau point de départ, clairement centré sur la perspective heuristique du jeu, l'on peut s'intéresser à la formule de Huizinga, caractérisant en premier lieu la poésie dans son

1 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1983, p. 14 (souligné dans le texte).

2 Jacques Bens, *Queneau*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1962, p. 53.

entièreté.

Ce que le langage poétique opère au moyen des images est un jeu. Elle les ordonne en séries élégantes, elle y met des mystères, si bien que chaque jeu d'image répond à une énigme³.

Le recours à la notion d'« énigme » est riche de signification. Tout du moins renvoie-t-il à une certaine efficacité évocatoire, liée de près à une conception quelque peu romantique, tendant à l'ésotérisme. Parmi les aspects remarquables de cette comparaison, c'est bien l'implication active du lecteur qui ressort en premier lieu. Si Huizinga n'analyse pas la lecture à proprement parler, la piste qu'il propose indique néanmoins qu'il faille nous intéresser d'abord à la perspective associant la poésie (comme langage) à la dynamique ludique. C'est ce que nous tenterons de faire dans un premier temps.

L'on pourrait certes aisément définir la teneur ludique du travail herméneutique que peut supposer l'approche des *Cent mille milliards de poèmes* comme une énigme, ou une série d'énigmes. Jean Marie Catonné le fait volontiers en rapportant le fond du travail quenien à « autant d'énigmes à résoudre⁴ » pour le lecteur. Puisque le jeu n'est pas dans le jouet, il conviendra de nous appliquer par la suite à caractériser non plus la poésie, mais son mode d'être que constitue, en quelque sorte, le phénomène – l'activité – de la lecture.

Reste alors la spécificité de notre recueil de poèmes combinatoires. La définir dans cette même veine nous permettra de percevoir à quel point le geste de découpage et de ludification quenien est celui d'une mise en abyme. Gaston Bachelard aurait confié à son ami Jean-Pierre Rosnay, peu de temps avant sa mort : « Queneau, c'est de la dynamite, déguisée en barbe à papa⁵ ». Plutôt que de destruction, il faudrait sans doute parler de déconstruction, à l'heure où Raymond Queneau laissait effectivement présager dans sa démarche les tenants du déconstructionnisme⁶ derridien. Ce geste de découpage, si l'on consent à l'éclairer à la lumière de la notion d'énigme, porterait en lui-même une réponse à celle posée par le recueil dans son ensemble, soit : que peut-on y lire ? Une telle interrogation ne peut être comprise sans une

3 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, « Tel », 1988, p. 189.

4 Jean-Marie Catonné, *Queneau*, Paris, Belfond, 1992, p. 12, édition numérique de la BNF disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4802818s/> (consulté le 07/05/2020).

5 Rapporté in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, Paris, 1975, réed. L'Herne/Fayard, 1999, p. 336.

6 Il s'agit d'un courant de pensée philosophique et littéraire, porté dans la seconde partie du XX^e siècle par Jacques Derrida. La déconstruction est en soi une pratique d'analyse du texte. Elle met l'accent sur « ce qui ne va pas de soi », pour s'en tenir à une allusion très schématique. L'on en saisit tout de même la portée, non moins vaste que le recueil quenien.

seconde : qui lit les *Cent mille milliards de poèmes* ? À ce stade de notre réflexion, il nous paraîtra indispensable de penser ses enjeux et les systèmes de relation ludiques qu'il est à même de concrétiser en termes structurels.

III.1.1 – Le jeu de la poésie, jeu de langue

Il sera ici question de montrer en quoi la poésie revêt un caractère ludique ; ou du moins, depuis ses fondements ou, plus spécifiquement, de par sa nature profonde. Queneau, s'éloignant de la poésie contemporaine (dépouillée de ce caractère et ornée du plus grand sérieux), renoue en quelque sorte avec une tradition ludique de la poésie. La forme innovante qu'il propose, quoique très visiblement héritée de courants plus anciens (tels que celui des Grand Rhétoriciens), nous rappelle le fait que, à l'instar de la mathématique, la poésie (voire même la littérature dans son ensemble) reste un jeu. Ce type de jeu sera spécifiquement décrit ici. Un rappel sera fait de la manière dont Queneau manipule la langue : il joue avec les mots. Des résonances avec la partie I.1.3 seront actualisées.

Ce moment de notre analyse s'appuiera dans un premier temps sur une approche linguistique de la question de la « productivité » de tout lecteur face à un texte. Au commencement, une définition du discours s'impose, qui puisse émettre le principe d'interdépendance de ce dernier avec une langue donnée. Nous proposons de relayer la suivante :

le discours consiste, fût-ce rudimentairement et par des voies que nous ignorons, à affirmer un lien entre deux des concepts qui se présentent revêtus de la forme linguistique, pendant que la langue ne fait préalablement que réaliser des concepts isolés, qui attendent d'être mis en rapport entre eux pour qu'il y ait signification de pensée⁷.

D'emblée, un telle définition tend à désigner le principe d'émergence du sens dans tout discours, soit tout poème ou tout objet textuel quelconque. Jean Starobinski, dans son analyse de la théorie des anagrammes de Saussure⁸, en vient à dire :

7 Ferdiand de Saussure, Ms. fr. 3961. Cahier d'écolier sans titre, cité in Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdiand de Saussure*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1971, p. 14.

8 Nous la livrons platement ici : « j'affirme en effet (*comme étant ma thèse dès ici*) le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse phonique des mots : que c'est cette science de la forme vocale des mots qui faisait probablement, dès les plus anciens temps indo-européens, la supériorité, la qualité particulière, du Kavis des Hindous, du Vates des Latins, etc... » (*Ibid.*, p. 36). Il ne nous semble pas opportun de nous attarder par trop ici sur la théorie saussurienne, abandonnée par son créateur, qui par ailleurs cherchait là encore à résoudre une véritable « énigme ».

[il] faut donc considérer le sens comme un produit – comme le produit variable de la mise en œuvre combinatoire – et non comme une donnée préalable *ne varietur*.⁹

Le choix des mots rejoint notre appréciation du recueil quenien: le sens se conçoit comme le produit d'une dynamique combinatoire, et non comme donnée préalable à cette activité. Outre le fait qu'il s'agisse bien de combinatoire et qu'effectivement des « règles » contextuelles s'observent, Starobinski ne mentionne pas trop vite, bien entendu, la question de l'autorité (auctorialité) qui régit cette élaboration sémantique. L'intérêt d'une considération de la théorie des anagrammes pour notre corpus est alors le suivant, explicité par Starobinski lui-même.

Il est pleinement compréhensible que la théorie des anagrammes, avec son insistance sur les rapports de similitude, puisse intéresser aujourd'hui les théoriciens qui récusent la notion de création littéraire, et lui substituent celle de *production*. Toute création suppose une coupure radicale entre le créateur et la créature, une différence d'essence¹⁰.

C'est en effet viser juste. Et c'est en vertu de cette activité productive, que nous avons déjà largement analysé, avec Yves Citton en particulier, que la poésie a pu revêtir, chez Saussure, un caractère si trompeur. Le cas des anagrammes, comme le reconnaît Starobinski à plusieurs reprises, semble un formidable exemple de « rêvasserie » (au sens accepté dans les pages précédentes) que nous qualifierons volontiers ici de « techniciste », de la part du linguiste. Toujours en désignant le théoricien des anagrammes, Starobinski déduit que

[si] les faits lui paraissent évidents, leur *pourquoi* reste inaccessible, comme s'il s'agissait d'un phénomène naturel et non d'une intention humaine. [...] des vagues et des vagues de noms possibles auraient pu se former sous son œil exercé. Est-ce le vertige d'une erreur ? C'est aussi découvrir cette vérité toute simple : que le langage est ressource infinie, et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité. [...] Tout texte englobe, tout texte est englobé. Tout texte est un produit productif¹¹.

Ces affirmations ne vont pas sans apporter leur lot de nouvelles interrogations sur la question textuelle. Le langage qu'il véhicule, perçue comme « ressource infinie », sans autre précision, semble se dégager pareillement à une matière informe, et qui plus est, aussi erratiquement que l'aura souhaité son récepteur. En rappelant la célèbre formule de Mallarmé, Starobinski tend à

9 *Ibid.*, p. 20.

10 *Ibid.*, p. 64 (souligné dans le texte).

11 *Ibid.*, pp. 125 – 153 (souligné dans le texte).

énoncer que, si règle il y a dans le jeu de la poésie, c'est avant tout celle du hasard. « L'on croit deviner que, par les voies de la science, Ferdinand de Saussure est venu à buter à cette affirmation poétique de Mallarmé : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. ... Toute pensée émet un coup de dés¹². » » Le linguiste aurait voulu trop hâtivement congédier le hasard au profit d'un système de règles pour le moins énigmatique. Mais la portée de l'analyse de Starobinski ne s'arrête pas à l'endroit où, entre autres, un auteur tel que Queneau se serait senti à l'étroit. Rappelons que, comme le dit André Blavier, « L'Oulipo, Queneau, [...] ne fait pas de la littérature. Il cherche, trouve et met au point, par quelques exemples plus ou moins réussis, des structures *vides*, des moules actifs ou à activer, des « règles aussi strictes que celles du sonnet », des anti-hasards¹³. » Mais en conclusion, Starobinski révèle pleinement sa conception de la productivité de l'« erreur » saussurienne. Il lui reproche enfin ceci :

pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience ? Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du *processus* de la parole, - processus ni purement fortuit ni purement conscient ? Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie génératrices, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcée et non tue ? Faute d'être une règle *consciente*, l'anagramme peut néanmoins être considérée comme une *régularité* (ou une loi) où l'arbitraire du mot-thème se confie à la nécessité d'un processus¹⁴.

L'analyste chemine explicitement vers la topique freudienne de l'inconscient, par laquelle il compte expliquer la présence, plus ou moins effective, de plusieurs textes dans un même texte¹⁵. Chez Queneau, et plus spécifiquement dans la création oulipienne, la parole « à la fois non prononcée et non tue » générée dans tout texte peut sans conteste se traduire par le terme de « potentialité ». À l'image de la recherche de Saussure, il ne suffirait plus que de faire parler cette parole, qui offrirait *régulièrement* un telle possibilité. Il serait peut-être probant de considérer les *Cent mille milliards de poèmes* dans la perspective offerte par Starobinski, qui, comme nous le voyons, ne contourne pas non plus le terme de « jeu » lorsqu'il évoque la dynamique combinatoire.

Ferdinand de Saussure interprète la poésie classique comme un *art combinatoire*, dont les structures développées sont tributaires d'éléments simples, des données élémentaires que la règle du jeu oblige tout

12 *Ibid.*, p. 137.

13 André Blavier, in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 86.

14 *Ibid.*, p. 154 (souligné dans le texte).

15 Nous renvoyons à la définition de l'intertextualité proposée in Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

ensemble à conserver et à transformer. Seulement il trouve que le langage est combinaison, sans même qu'intervienne l'intention explicite de pratiquer un art combinatoire. Les déchiffreurs [...] ont le champ libre [...]. Et s'il n'y avait pas de chiffre ? Resteraient cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse¹⁶.

Nous y sommes : Starobinski révèle bien que Saussure *se prend au jeu* de la poésie. Au moins se prend-il à un type de jeu, analytique, mais reconnu comme foncièrement poétique, faisant jouer, à l'image des éléments composant les *Cent mille milliards de poèmes* (ses vers permutable, véritables murs d'un « labyrinthe » visant à égarer, peut-être, le lecteur), des ensembles, « données élémentaires », dans une dynamique combinatoire. Il associe fort à propos les termes « art » et « combinatoire », montrant bien que cette pratique de mise en relation de « structures » relève d'une activité dépassant le cadre du simple travail, au sens d'une modification du matériau langagier. Cette assimilation, Youri Lotman en fournit une synthèse, qui prend forme autour de la perspective comportementale.

L'art possède une série de traits qui l'assimilent aux modèles ludiques. La perception (et la création) d'une œuvre d'art exige un comportement particulier – artistique – qui possède une série de traits communs avec le comportement ludique¹⁷.

Ce qu'avance Lotman au sujet du comportement « artistique » vaut, on le comprend, pour l'auteur d'un texte comme pour son récepteur. Ainsi, l'« art combinatoire » de Starobinski doit se comprendre en tant qu'activité synthétique, semblable à une activité ludique, opérée, consciemment ou non, par le lecteur. Afin de se donner la possibilité de mieux étayer ce que Lotman décrit comme autant de « traits communs » de la perception de l'art au comportement ludique, il nous paraît désormais incontournable de recourir à une lecture visant à situer le jeu dans une perspective au moins aussi large que celle que nous adoptons avec ce critique.

Nous avons déjà pu, dans cette étude, avoir recours aux définitions proposées par Johan Huizinga pour tenter de délimiter notre usage de la notion de jeu employée jusqu'à lors. Dans son essai *Homo Ludens*, Huizinga se demande dans quelles proportions la culture, au sens large, revêt un « caractère ludique ». Le jeu ici alors pensé comme « phénomène culturel, et non pas comme

16 Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, op. cit., p. 159 (souligné dans le texte).

17 Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret, J. Yong, dir. H. Meschonnic, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 111, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 28.

une fonction biologique¹⁸ ». Huizinga aborde en ces termes le problème du langage comme épice centre culturel :

[qu]’on songe au langage, ce premier et suprême véhicule que l’homme se fabrique pour pouvoir communiquer, apprendre, commander. Grâce au langage, il [...] nomme, autrement dit élève les choses jusqu’au domaine de l’esprit. Tout en jouant, l’esprit créateur de langage saute sans cesse de la matière à la chose pensée. Chaque expression de l’abstrait recouvre une figure, et chaque figure un jeu de mots. Ainsi l’humanité recrée toujours son expression de l’existence, second univers imaginé à côté de celui de la nature¹⁹.

L’essayiste situe l’origine du langage dans la perspective ludique : c’est bien la « création » du langage par le jeu dont il est question. Cette modalité créative, qui rejoint le modèle productif décrit par Starobinski, est ici caractérisée par sa fonctionnalité première : créer une « expression de l’existence ». Percevoir, ainsi, la figure comme jeu de mots – ou jeu « avec » les mots, puisqu’il ne s’agit pas immédiatement d’humour dans ce contexte – révèle que cette dynamique originelle s’étend à un type de processus génératif constamment à l’œuvre. Le langage apparaît comme lieu de « re-création » constante d’un univers imaginé, outil sociétal aussi évolutif qu’indispensable. Comme nous dans cette étude, Huizinga ne peut contourner bien longtemps la nécessité d’aborder le problème esthétique, et applique au jeu une qualification centrale.

Les termes dont nous pouvons user pour désigner les éléments du jeu résident pour une bonne part dans la sphère esthétique. Ils nous servent aussi à traduire des impressions de beauté : tension, équilibre, balancement, alternance, contraste, variation, enchaînement et dénouement, solution. Le jeu engage et délivre. Il absorbe. Il captive [...]. Tension signifie incertitude, chance. Il y a une aspiration à la détente. Quelque chose doit « réussir » au prix d’un certain effort²⁰.

C’est sans doute ici que se trouve le mieux justifié notre recours à l’essai de Huizinga pour décrire la poésie comme jeu de langage. L’essayiste en vient à rattacher la nature esthétique du jeu à un type de « tension » particulier, qui lui serait inhérent car nécessaire à sa réalisation. Cette tension serait à rapprocher d’une tendance vers quelque chose. C’est bien là le sens du terme « incertitude » qu’il emploie, terme que l’on retrouve chez Roger Caillois²¹ dans la même veine.

18 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, « Tel », 1988, p. 12.

19 *Ibid.*, p. 20.

20 *Ibid.*, p. 28.

21 « Un déroulement connu d’avance, sans possibilité d’erreur ou de surprise, conduisant clairement à un résultat inéluctable, est incompatible avec la nature du jeu » (Roger Caillois, *Les jeux et les hommes – Le masque et le*

Cette tension, la poésie l'accueille, elle demeure le lieu de son élaboration. Les conditions de sa « réussite » (la « détente ») repose sur un critère que Huizinga tente de décrire d'emblée en termes formels. Ainsi, le « facteur esthétique est peut-être identique à la hantise de créer une forme ordonnée, qui pénètre le jeu sous tous ses aspects²². » C'est, semble-t-il, hantise observable chez l'oulipien Queneau. À ce titre, on a pu remarquer, à l'instar de Jacques Bens, à quel point « Queneau pousse la modestie jusqu'à prétendre qu'il procède moins des mathématiques elles-mêmes, que d'une sorte d'*arithmomanie*. Et il faut bien reconnaître que la plupart des jeux de chiffres n'ont, avec la science mathématique, que des rapports apparents²³. » Notre auteur confère sans conteste un ordre tout personnel à ses « jeux littéraires », en atteste, des plus évidemment, la présence dans les *Cent mille milliards de poèmes* d'un « Mode d'emploi » prescriptif autant qu'informatif.

Mais tenons-nous en pour lors à la poésie en général. L'intuition de Huizinga quand à la hantise de la forme que véhiculerait la poésie le pousse à se concentrer sur un aspect du jeu que nous avons déjà rencontré.

Les qualités d'ordre et de tension, propres au jeu, nous amènent à considérer la règle du jeu. [...] Tout jeu a ses règles. Elles déterminent ce qui aura force de loi dans le cadre du monde temporaire tracé par le jeu²⁴.

Nous le répétons : à se pencher sur tout texte, l'on se rend compte que la contrainte littéraire délimite l'espace du jeu, dans lequel elle garantit une certaine liberté ; elle est le constituant de la « règle du jeu », sorte de pacte de lecture. Si comme l'avance Huizinga, le « résultat du jeu, en tant que fait objectif, est insignifiant et indifférent en soi²⁵ », l'observation de la règle importe nécessairement dans la considération (valorisation) du « résultat » par le joueur. Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, la règle peut être entendue à rebours : puisqu'il y a toujours possibilité de trouver un résultat, toujours moyen de le rendre satisfaisant *via* le procédé herméneutique, alors il doit y avoir une règle qui s'observe. Cette « règle » est bien entendu celle de la littérature elle-même, celle de la poésie. Elle est alors cette manière de procéder dont nous cherchons à rendre compte par le renvoi à la dynamique ludique. Le terme de « règle », ainsi défini, ne convient plus : il faudrait y voir autre chose, sauf à considérer que la littérature est strictement un

vertige, Paris, Gallimard, 1958, réed « Idées », 1967, p. 38).

22 *Ibid.*, p. 28.

23 Jacques Bens, *Queneau, op. cit.*, p. 55 (souligné dans le texte).

24 Johan Huizinga, *Homo Ludens, op. cit.*, p. 29.

25 *Ibid.*, p. 78.

jeu en soi, ce qui est tout à fait possible. Mais il serait louable d'approfondir également ce point avant de l'affirmer trop abruptement.

Pour ce faire, Huizinga s'en remet une fois encore aux origines de la poésie, auxquelles il rattache, pêle-mêle, des termes familiers à qui lit cette étude.

La *poièsis* est une fonction ludique. [Elle] réside au-delà du sérieux dans ce domaine originel propre à l'enfant, à l'animal, au sauvage et au visionnaire, dans le champ du rêve, de l'extase, de l'ivresse et du rire. Pour comprendre la poésie, il faut pouvoir s'assimiler l'âme de l'enfant, comme on endosserait un vêtement magique, et admettre la supériorité de la sagesse enfantine sur celle de l'homme. Rien n'est plus proche de la pure notion du jeu que cette prime essence de la poésie²⁶ [...].

Il ne serait question de créditer de telles assimilations rapides sans les discuter. À vrai dire, pour pertinentes que puissent se révéler les intuitions de Huizinga, nous retiendrons surtout son affirmation du primat de la fonction ludique sur la forme poétique (universelle). Du reste, ce ne sont pas là des postures queniennes. Dans son recueil *Voyage en Grèce*, agrémenté de définitions de la poésie, Queneau « refuse violemment l'identification entre l'enfant, le primitif et le poète, opposant le travail, la maîtrise de soi, la connaissance à une « innocence » non créatrice²⁷ ». Nous nous en tiendrons, cela se comprend, pour la poésie dans le cadre de cette étude, à la considération des rapports effectifs entre la *poièsis* comme processus de création et la sphère du jeu. Ces rapports, Huizinga les rassemble dans ce qu'il désigne comme la « composition poétique » (nous ne nous plaçons alors que du côté de l'auteur). En ce qu'elle implique « la division métrique ou rythmique du discours parlé ou chanté, l'accent efficace de la rime ou de l'assonance, le déguisement du sens, la construction subtile de la phrase », la *poièsis* est un jeu – une fonction ludique. Ces procédés variés, énumérés par Huizinga, mériteraient tous d'être illustrés. Dans cette étude, nous nous en tiendrons à l'approfondissement d'un nombre défini d'entre eux, que nous avons pu repérer dans les *Cent mille milliards de poèmes*.

Pour décrire les mécanismes de la composition poétique, Huizinga opère des développements conséquents sur le rôle de la personnification. Il mentionne, à titre indicatif, « cette tendance innée et indispensable de l'esprit à se créer un monde mental d'êtres vivants²⁸ ». Omniprésent chez Queneau, ce procédé littéraire est aussi, du point de vue du lecteur, un mode de reconnaissance

26 *Ibid.*, p. 170.

27 Claude Debon, « Queneau contre Rolland de Renéville : définition de la Poésie en 1938 », *Université de Varsovie*, Varsovie-Paris, 1997, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 49.

28 *Ibid.*, p. 192.

propre à l'activité herméneutique, et *a fortiori* dans un texte de poésie, puisque les possibilités métaphoriques y paraissent exacerbées. En nous penchant sur la configuration suivante, nous avons brièvement abordé ce point :

Le marbre pour l'acide est une friandise (P9,V1)
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs (P6,V2)
une toge il portait qui n'était pas de mise (P5,V3)
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux (P3,V4)

Pour tirer du sens de ce quatrain, nous avons penché pour une solution synthétique simple, visant à concevoir une chaîne anaphorique, développée à trois reprises à partir du syntagme nominal « le marbre » : « une friandise que » ; « il portait » ; « il n'avait droit ». Cela avait pour conséquence, sur le plan sémantique, de nous mener vers une interprétation du « marbre » comme individu d'espèce humaine. Avec une configuration similaire, la possibilité d'opérer une personnification pour retrouver une cohérence syntaxique nous paraît aussi dérangement qu'incontournable :

Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise (P10, V1)
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs (P6, V2)
une toge il portait qui n'était pas de mise (P5, V3)
il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux (P8, V4)

Restituer à ce quatrain introductif une telle cohérence pourra, il faut le reconnaître, décourager plus d'un lecteur. Au demeurant, il ne nous est rien apparu de plus pertinent que de situer le pronom indéfini « tout » au départ de la chaîne anaphorique en présence. Il s'agit vraisemblablement de la seule option disponible pour restituer à cette chaîne, développée avec « que », « il » et « il », un point d'accroche référentiel.

Une telle chaîne implique la présence d'un élément coréférent remplissant les critères suivants : il faut à la fois un objet antécédent au pronom relatif « que », qui soit en même temps un sujet assimilable à un substantif masculin singulier (« il »). « Tout » étant la seule forme morphologiquement masculin et singulier, le choix est vite opéré. Reste le problème posé par le décalage de la proposition relative exprimée au deuxième vers d'avec l'antécédent qu'elle reprend. En poésie, il est tout à fait envisageable de considérer qu'il puisse s'agir d'une hyperbate. La formule suivante, simplifiant la tournure obtenue et faisant fi de ce problème : « tout est fini, que

convoitait la horde », est grammaticalement recevable²⁹.

Cependant, l'action conjointe des deux premiers vers ne suffit pas à entraîner la personnification du sens du mot « tout » au plan sémantique. Il n'est alors forcé, sur le plan grammatical, que de revêtir la fonction de sujet principal. C'est après cette première étape, après qu'un sujet fut rendu disponible dans la configuration phrastique, qu'il devient incontournable de le désigner comme coréférent aux deux pronoms « il » qui s'ensuivent. À cet instant, le lecteur est contraint de concevoir qu'il s'agit d'appliquer une personnification du contenu – pour le moins vaste – du sémème « tout », pour les mêmes raisons qu'évoquées avec le « marbre ». Il s'agit alors d'une personnification au sens où un terme abstrait est désigné comme une personne.

Queneau laisse place à la personnification dans son recueil, ne serait-ce que pour une simple raison. La totalité des poèmes potentiels parmi les *Cent mille milliards* répondent à la règle des accords en genre et en nombre³⁰, ce qui signifie que les variations lexicales et référentielles doivent systématiquement répondre de ces contraintes. Autrement dit, lorsque vivant et non vivant, concret et abstrait s'entrecroisent, comme dans notre exemple, il ne reste plus au lecteur qu'à percevoir, ponctuellement, la possibilité figurale que constitue par exemple la personnification. Ce phénomène participe de ce que Huizinga nomme « le déguisement du sens » tout aussi bien que de la « construction subtile de la phrase », données qu'il désigne comme étant le propre du langage poétique ; ludique. « Définir, à l'instar de Paul Valéry, la poésie comme un jeu, un jeu de mots et de langage, n'est point métaphore, mais intelligence du sens le plus profond du mot de poésie même³¹. »

Chemin faisant, nous avons pu mieux cerner en quoi le levier heuristique du jeu permet de mieux définir la poésie au sens large. Il explique, au travers de la *poiësis*, que toute créativité langagière prend sa source, sinon dans un univers que l'on rattacherait à l'enfance, dans une dynamique de jeu. Cette dynamique prend, avec Huizinga, un caractère fonctionnel. « En fin de compte, les éléments et les procédés de la poésie doivent être compris surtout comme des fonctions ludiques³². » La poésie est précédée par le jeu, qui la subsume, qui lui donne sa raison

29 C'est la distance qui sépare l'antécédent « tout » de la relative du deuxième vers qui rend ce rattachement syntaxique difficile. Une autre possibilité serait de considérer que l'antécédent de « que » est « la toge », élément plus proche mais situé en contexte droit : l'on trouverait alors autant de difficultés syntaxiques à penser les choses ainsi.

30 Nous avons en mémoire cette indication du « Mode d'emploi » : « La structure grammaticale, enfin, devait être la même et demeurer invariante pour chaque substitution de vers. [...] J'ai veillé également à ce qu'il n'y eût pas de désaccord de féminin à masculin, ou de singulier à pluriel, d'un vers à l'autre dans les différents sonnets. » (Raymond Queneau, *Mode d'emploi, Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 333).

31 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, *op. cit.*, p. 187.

32 *Ibid.*, p. 199.

d'être. Le mètre, par exemple, contrainte poétique, n'a certes de « valeur » que dans le jeu de la poésie. Nous en revenons au fait que la poésie s'apparente au jeu en ce que la contrainte textuelle s'apparente à une « règle ». Michel Picard n'affirme pas autre chose, quoi qu'il en profite pour formuler une mise en garde que nous jugeons bon de relayer ici, à titre transitionnel.

Si l'on peut considérer comme abusive l'assimilation radicale de la langue à un immense jeu de construction et de la *parole*, des *performances* individuelles à autant de « parties » [...] on n'en conviendra pas moins que les premiers contacts avec le langage sont bel et bien ludiques³³.

III.1.2 – Le jeu de la lecture

Nous nous appliquerons dans les pages suivantes à dépasser les points de vue et les assimilations avancées plus haut. Michel Picard, dans son essai intitulé *La lecture comme jeu*, dresse un remarquable synthèse sur la question, et focalise son attention sur la lecture, en conservant le modèle heuristique du jeu pour l'apprécier. Il en dégage, nous le verrons, le principe d'une lecture « littéraire » en particulier, terme que l'on a pu retrouver ensuite chez Yves Citton revêtant la même signification³⁴.

Nous évoquions dans la partie précédente la place de la question esthétique dans l'approche du jeu. Or, pour Michel Picard, il faut se souvenir en premier lieu qu'« [e]n littérature, toute évaluation esthétique passe par la lecture (...)»³⁵. Pour les *Cent mille milliards de poèmes*, nous avons en effet tendu jusqu'ici à décrire une esthétique dite « de réception ». Parmi les tenants de la démonstration de Michel Picard, il nous sera pour le moins facile d'isoler et de faire correspondre ceux à partir desquels nous avons décrit l'esthétique de réception proprement oulipienne. Cela sera possible, en tant qu'elle repose sur la mise en œuvre d'une expérience littéraire, s'attachant aux conditions de la productivité d'une telle pratique. Pour l'heure, il s'agira d'expliquer ce qui caractérise la correspondance de toute esthétique textuelle à une « esthétique de lecture ».

Dans ces assertions, l'on a pu reconnaître, déjà, une tendance à vouloir s'enfoncer par trop dans une vision exacerbant le formule provocatrice (et qui plus est, exclamative) de Louis Hay (« Le texte n'existe pas³⁶ ! »). Par ailleurs parfaitement compréhensible dans le champ de la

33 Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 193 (souligné dans le texte).

34 Notons ici qu'Yves Citton (*Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007) s'applique davantage à investir le champ politique en s'emparant des implications de la « lecture littéraire » dans le domaine de l'éducation, par exemple.

35 *Ibid.*, p. 242 (souligné dans le texte).

36 Louis Hay, « « Le texte n'existe pas. » Réflexions sur la critique génétique », in *Poétique*, vol. XVI (62), 1985, p. 147-158, cité in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 81.

critique génétique, cette assertion peut revêtir toutes sortes d'implications dépassant la simple nécessité de devoir considérer les états préalables d'un texte donné. Ce vers quoi nous tendrons ici pourrait s'apparenter aux conclusions d'un Wolfgang Iser, qui à partir de la fin des années 1960 prônait « l'indétermination comme condition d'efficacité du texte littéraire : lire, c'est alors lier – *lego*³⁷. » Néanmoins, il convient ici d'expliquer pourquoi nous n'irons, à l'instar de Michel Picard, pas pousser notre lecture jusqu'à une excessive et systématique tendance à la subjectivisation.

Ce que risquent donc d'occulter la relativisation excessive de la réception artistique et l'éclatement, l'émiettement de la littérature en autant de subjectivités parcellarisées qu'il y a d'individus lecteurs, c'est l'essentiel peut-être de la lecture, à savoir *la relation entre un sujet et un texte*³⁸.

En effet, nous ne considérons pas dans cette étude autre chose que le partage qui s'opère entre auteur et lecteur, et l'approche spéculative que nous mettons en avant n'a, il faut sans doute le formuler clairement ici, aucunement prétention à occulter ce qui fait des *Cent mille milliards de poèmes* un recueil absolument quenien – nous avons déjà pu voir ce que cela impliquait. Notre but sera donc ici de situer le jeu, dans le processus de la lecture, au milieu de ce clivage entre un subjectivisme et un objectivisme textuel.

La littérature est une activité, pas une chose. [...] Il paraît donc désormais nécessaire d'assigner un statut épistémologique précis à l'étude de la lecture. Le *jeu* va permettre de le tenter³⁹.

« Sous les mots » de Michel Picard, on peut lire une volonté première, celle de s'opposer le plus fermement au modèle explicatif de la communication. Jugé omniprésent et contre-productif dans la critique, il véhicule l'idée d'une consommation passive appliquée à la lecture. Le terme d'« activité » revêt donc la lourde tâche d'inviter à contextualiser chaque lecture, cependant qu'il faille y voir le contraire idéal de la passivité. Nous voyons ici comment, déjà, la lecture de Picard rejoint la « productivité » évoquée par Starobinski de même que la « *poièsis* » proposée par Huizinga sur le terrain de la potentialité. Ce qui différencie le premier des seconds est le plus évidemment son outillage psychanalytique.

En un sens, le jeu est le refoulé des études littéraires. Cependant, cette timidité et ce refoulement ne

37 Telle quelle, la formule est de Michel Picard (*Ibid.*, p. 50).

38 *Ibid.*, p. 142 (souligné dans le texte).

39 *Ibid.*, p. 10 (souligné dans le texte).

s'expliqueraient-ils pas en partie par une connaissance insuffisante de ce qu'on nomme « jeu »⁴⁰ ?

Nous le voyons ici dans le choix des mots : Picard utilise toutes les ressources analytiques de la psychanalyse pour mener à bien son essai. Nous retrouverons ainsi, avec lui, des moyens de dépasser nos premières applications de la théorie freudienne du *Mot d'esprit*⁴¹. Encore au delà, sa synthèse reprend bien entendu la définition du jeu à partir des travaux d'auteurs divers, dont Huizinga.

Freud, Huizinga ou Mauron, parmi bien d'autres, n'envisagent l'art, directement ou non associé au jeu, que du point de vue de l'« émetteur ». L'« artiste », ce n'est jamais le public (au point qu'on se demande comment, dans un tel désert, les œuvres sont censées pouvoir être appréciées). Il s'agira donc de montrer ici, autant que possible, que la lecture est bien, fondamentalement, un jeu, et, à partir d'un certain degré, un art⁴².

Là encore, nous rejoignons la qualification du phénomène ludique comme « art ». Le terme peut paraître fallacieusement cacher un vide terminologique. Bien entendu ici, c'est loin d'être le cas. Nous avons déjà affirmé qu'un « art combinatoire » en poésie qualifierait une activité synthétique, semblable à une activité ludique, opérée, consciemment ou non par le lecteur comme par l'auteur⁴³, ce que confirme Michel Picard. Définir la lecture comme jeu, c'est donc avant tout se demander en quoi l'on peut parler, à certains degrés, d'un art de lire, d'un art propre au lecteur. Nous proposons ainsi, de but en blanc, la définition du jeu à partir de laquelle nous allons procéder :

le jeu est une activité absorbante, incertaine, défensive et constructive à la fois, prise dans une double relation avec le réel et le fantasme et vécue comme fictive, symbolique, se déroulant exclusivement dans ce que Winnicott a appelé l'aire transitionnelle. Ses manifestations couvrent une gamme immense concernant toutes les couches du psychisme et tous les âges du joueur⁴⁴.

40 *Ibid.*, p. 11.

41 Nous l'avons surtout évoqué jusqu'ici pour donner un éclairage cognitif aux tenants de l'humour qui se déploie précisément dans le partage entre l'auteur et son lecteur « combinatoire ». Nous pourrions bientôt appuyer encore davantage la pertinence de cet éclairage.

42 *Ibid.*, p. 29.

43 Les plus impatientes trouveront ici – et puisque Picard évoque Mauron – une définition philosophique de l'art dont les aboutissants seront exploités ci-après. « L'art a pour but biologique de projeter autour de nous les manifestations, les images et les preuves d'un pouvoir de synthèse qui se confond avec la vie même » (Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p. 239, cité in *Ibid.*, p. 27).

44 Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., pp. 294-295.

Reprenant d'abord la définition fournie par Huizinga, Picard présente l'originalité d'utiliser le concept d' « aire transitionnelle » (Donald W. Winnicott) « pour analyser un texte, pour assigner un statut relativement précis à l'espace de l'imagination ludique et comprendre en quoi la lecture littéraire pourrait être formatrice⁴⁵ ». La grande pertinence de la terminologie du pédiatre et psychanalyste, appliquée à la lecture, et en particulier à celle d'un texte oulipien, nous laissons à André Green le soin de la formuler. L'aire transitionnelle est au fond « un lieu métaphorique, un *espace potentiel*, comme dit Winnicott, [qui] s'est constitué entre écrivain et lecteur⁴⁶ [...] ». De l'espace potentiel correspondant à l'aire transitionnelle présent dans la relation (partage) entre tout sujet et texte, à la potentialité oulipienne, qui selon des modalités similaires se caractérise par une propension à « ouvrir⁴⁷ » l'espace du partage auteur-lecteur sur un espace de nouveauté (littéraire), le rapprochement paraît fructueux.

La potentialité, du point de vue du lecteur en général, rappelons-le, se définit par le degré d'appropriation qu'il se fait du texte en présence : « une activité mentale [...] *indispensable*, construit le sens. [...] Ce procès de transformation et d'élaboration, [...] se situe donc aux antipodes du mythe simpliste [...] selon lequel le livre serait en quelque sorte une machine à imprimer mécaniquement du sens. On a affaire à une véritable *appropriation* par le joueur⁴⁸. » Parallèlement, on notera ici que la « machine à sonnets⁴⁹ » quenienne, dans cette perspective, n'est jamais considérée comme « machine à imprimer mécaniquement du sens ». Queneau dissocierait donc, sinon les sonnets et le sens, plus ou moins radicalement, une manière mécanique de fabriquer du sens d'une manière plus volontaire. À l'évidence, si Queneau reste allusif sur la question sémantique dans les *Cent mille milliards de poèmes*, reste que la formule de Jean-Marie Catonné s'y applique tout à fait : « [l]es préoccupations formelles de Queneau sont souvent contaminées et sauvées par une quête de signification, même s'il conclut souvent sur son absence⁵⁰. » L'appropriation du dispositif par le joueur serait le point de départ virtuel idéal de cette quête de sens ; énigme à laquelle Queneau nous invite à répondre nous-même.

La potentialité textuelle implique en premier lieu que « tout texte *a du jeu*, et sa lecture *le fait jouer* (...)»⁵¹ ». Avant d'être appliquée au recueil de poèmes quenien, cette formule insiste sur

45 *Ibid.*, p. 42. Le sens que donne Picard à la « lecture littéraire », s'il ne diffère pas de celui d'Yves Citton (voir p. 67 de cette étude), va faire l'objet, lui aussi, d'une explicitation approfondie.

46 André Green, « La déliaison », *Littérature* 3, octobre 1971, p. 44, cité in *Ibid.*, p. 144 (souligné dans le texte).

47 Est-il besoin de rappeler que l'OuLiPo est un « Ouvroir de Littérature Potentielle » ?

48 *Ibid.*, p. 47 (souligné dans le texte).

49 Comparaison développée in Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*.

50 Jean-Marie Catonné, *Queneau, op. cit.*, p. 41.

51 Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 48 (souligné dans le texte).

les rapports entre les blancs d'un texte, ses indéterminations, et l'aire transitionnelle développée chez le lecteur, véritable « capacité à jouer ». Pour préciser la chose, Picard n'hésite pas à appliquer également deux autres termes de la terminologie de Winnicott à l'étude de la lecture, que sont le *playing* et le *game*. Deux dynamiques imbriquées, que Picard explique fort à propos par l'évocation de la famille de textes à laquelle appartient sans conteste, au XX^e siècle, le recueil de poèmes quenien, qu'il mentionnera par ailleurs⁵² :

[...] l'insistance mise aujourd'hui sur les traits ludiques de certains textes par les écrivains et les critiques (même s'il s'agit d'un seul aspect du jeu, le *game*) ne dissimulerait-elle pas qu'on a affaire en réalité à un phénomène fort ancien et surtout à une particularité peut-être généralisable à *tous* les textes littéraires⁵³ ?

Le *game* correspond à la forme prise par le jeu ; elle se caractérise en particulier par ses règles. Notre corpus, par sa forme plastique, sa matérialité unique, par son « Mode d'emploi » et par l'invitation qu'il constitue à « lire autrement », insiste sur ses propres traits ludiques. Ce que Picard désigne ici, c'est, par exemple dans la littérature oulipienne à laquelle il pense, la redevance à une modalité ludique présente, comme le disait Huizinga, aux « origines » (au seul sens historique ici) de la littérature dans son ensemble. De l'origine, Picard déduit bien entendu la nature de tout le phénomène de la lecture. L'on se souvient de sa première déduction concernant le langage : « les premiers contacts avec le langage sont bel et bien ludiques⁵⁴ ». Elle est ici corroborée par une perspective plus synchronique.

On a progressivement oublié, peut-être à mesure que l'ère industrielle imposait plus dictatorialement ses valeurs et qu'au « sérieux » du travail répondait la « gratuité » compensatoire du divertissement, que *toutes les formes de ce que nous appelons aujourd'hui littérature ont jadis été considérées comme des jeux*, à un moment ou à un autre de leur histoire⁵⁵.

Ces fondements étant posés pour la littérature, reste à savoir comment définir ce qui nous permettrait d'inclure notre corpus dans cette définition. Nous l'avons déjà abordé, mais le

52 Se reporter à la page 197 de son essai (*Ibid.*). Erreur de l'éditeur ? Maladresse de l'auteur ? À en croire l'édition dont nous faisons usage, le recueil de Queneau ne contiendrait plus que « *Cent milliards de poèmes* » potentiels. Sinon une déception de la part de l'auteur de cette note, il s'agit là d'une belle illustration du caractère dérisoire – presque irrationnel – du chiffre annoncé par le titre du recueil, au point qu'il paraisse sans importance de compter combien de milliards de poèmes ce recueil contient précisément.

53 *Ibid.*, p. 192 (souligné dans le texte).

54 *Ibid.*, p. 193 (souligné dans le texte).

55 *Ibid.*, p. 194 (souligné dans le texte).

phénomène « littéraire » ne va pas de soi. Picard, de son côté, propose d'entrer dans cette voie en accordant un rôle prépondérant aux phénomènes de polysémie. Il en profite pour la définir en termes psychanalytiques, avec la formule laconique suivante : « le maintien du *playing* dans le *game*⁵⁶ [...] ». En français, traduire cette phrase équivaldrait à nous rendre compte de la grande polysémie, justement, du terme de « jeu ». Si la polysémie est « maintien du jeu dans le jeu », elle est surtout maintien de la potentialité dans les règles du jeu. Pour en finir avec ces tours, nous proposons de nous arrêter sur la définition fournie par Youri Lotman, qui demeure moins complète, car omettant les « règles », mais plus explicite.

Le mécanisme de l'effet de jeu réside non pas dans la coexistence immobile, simultanée, de différentes significations, mais dans la conscience permanente de la possibilité d'autres significations que celle qui est immédiatement comprise⁵⁷.

Lotman reconnaît avec Barthes, dans cet élan, qu'« interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens [...], c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait⁵⁸. » Il insiste sur une conscience à l'œuvre dans la lecture, une conscience tendue vers la signification nouvelle, toujours à faire émerger. L'économie du cadre dans lequel se situe la polysémie témoigne de la posture de Lotman en ce qui concerne la subjectivisation de la lecture. Quand à nous, nous ne pouvons, empruntant à Rastier certains de ses outils analytiques, situer la polysémie en dehors d'un cadre contextuel, qui rejoint sans peine la définition de la « lecture littéraire ». À bien y regarder, la polysémie n'existe que selon le regard du lecteur et le type de pratique à laquelle il souscrit. Plus spécifiquement, elle est un fait, dans la plus grande proportion, inhérent à la lecture littéraire, telle que la définit ici Picard :

le critère de la polysémie, si clairement lié à la nature ludique de la lecture littéraire, se caractérise par la même ambivalence que celui de la subversion – ce qui ne surprendra pas, vu leurs profondes relations⁵⁹. [...] cette part d'imprévisible, de petite folie, de dérision subite, de scandaleux écarts par rapport aux règles admises, ce *ferment* du jeu, appartient au jeu, « activité incertaine⁶⁰ ». Il représente le maintien, jusque dans ses formes de *game* les plus élaborées, du *playing*⁶¹.

56 *Ibid.*, p. 256.

57 Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, *op. cit.*, pp. 113-114, cité in *Ibid.*, p. 256. On retrouve cette formule également chez Yves Citton.

58 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1970, rééd. « Points », 1976, p. 11.

59 *Ibid.*, p. 259.

60 À titre de rappel, nous répétons la formule de Caillois. « Un déroulement connu d'avance, sans possibilité d'erreur ou de surprise, conduisant clairement à un résultat inéluctable, est incompatible avec la nature du jeu » (Roger Caillois, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, *op. cit.*, p. 38).

61 Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 248 (souligné dans le texte).

La subversion, forme d'indiscipline s'il en est, face à un texte, n'est pas l'apanage de tout lecteur. Voire poindre un sens nouveau suppose de receler, en soi, les possibilités de le faire émerger, de se révolter, en quelque sorte, contre le dénoté textuel. Comme le pointe très bien Yves Citton, ce type d'indiscipline, contrairement à ce que l'on pourrait penser d'ordinaire, doit faire l'objet d'un apprentissage ciblé s'il se veut efficace⁶². Michel Picard, à qui il doit visiblement beaucoup, ne dit pas autre chose lorsqu'il fait mention du versant négatif des lectures « idéologiques » que supposent par exemple la publicité écrite, à laquelle il associe l'impossibilité de déployer le *playing* par le court circuitage qu'elles se donnent les moyens d'opérer de notre aire transitionnelle⁶³.

Ainsi, adopter dès le départ cette perspective nous a conduit à penser qu'effectivement, les *Cent mille milliards de poèmes* ont été, tout à fait consciemment ou non, prévus pour déborder le cadre du dispositif quenien. Nous entendons bien sûr ce débordement comme synonyme même de la potentialité : nous ne le considérons toujours qu'en puissance, et si besoin, en contexte. La considération du recueil comme jeu, en tant qu'il intègre et favorise la polysémie, laisse au lecteur la possibilité d'investir un espace de réception, dont nous avons vu que l'OuLiPo se chargeait d'emblée de définir les contours⁶⁴. Même sans cela, toute « situation de réception [...] peut donc être définie comme un situation de performance ludique, une situation de concrétisation imaginative [...] »⁶⁵.

Concrètement, le jeu de la lecture s'épanouit donc à un degré supérieur au travers de formes bien définies. Tout au moins, cette « insistance » donc parlait Picard sur les traits ludiques du texte se traduit-elle par des mécanismes reconnaissables. Rejoignant donc Huizinga sur la question des implications formelles de la *poièsis*, ce dernier liste ces formes qui incitent à « *l'esprit de jeu* » : « [n]on-senses, rébus, anagrammes, acrostiches, bouts-rimés, calligrammes, palindromes, contrepets, fausses-rimes, olorimes, pastiches, petits-papiers (« cadavre exquis⁶⁶ ») [...] ». Ainsi le

62 Nous renvoyons aux derniers chapitres de l'essai d'Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser, op. cit.*, résolument politiques.

63 Puisque cette ouverture ne relève pas de notre étude, nous nous contenterons de ces menues explications, auxquelles nous ajoutons une élucidation psychologique: « [le] lecteur peut aussi manipuler l'objet de sa lecture, et sa lecture elle-même, qui le manipulait. Cependant, l'acquisition de cette maîtrise est en étroite relation avec le renforcement, grâce à tout cet exercice, de ce que les psychologues appellent les défenses psychiques. » Ces défenses, on le comprend, intègrent dans leur développement un important facteur social (Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 53).

64 Nous renvoyons aux conclusions tirées au temps II.2.2 de cette étude intitulé « La poésie à hauteur d'homme : vers un lecteur oulipien ».

65 Rainer Warning, « Le discours ironique et son lecteur », *Problèmes actuels de la lecture*, colloque de Cerisy (1979), Paris, Éditions Clancier-Guénéaud, 1982, p. 336, cité in *Ibid.*, p. 206.

66 *Ibid.*, p. 194 (souligné dans le texte).

recueil quenien, dont nous avons souligné l'appartenance au modèle du pastiche formel, se situe bien sur ce terrain. Néanmoins, on notera ici que Picard ne parle que de forme, jamais de ton. Ce n'est pas ignorer l'humour, car, nous aurons l'occasion de le confirmer, si une atmosphère humoristique invite tout aussi bien à cet « esprit de jeu », ce n'est jamais qu'en vertu des rapports structurels qui la régissent et lui permettent d'être un « espace de jeu ».

Il est temps de poser nos conclusions à propos de la lecture analysée comme jeu. Ce qui ressort de nos approches, c'est le fait que la lecture est certes un jeu – perspective dont nous verrons certaines applications pour les *Cent mille milliards de poèmes* – mais qu'elle ne l'est qu'à certaines conditions, une fois encore très contraignantes. Une lecture dite « littéraire » se donne les moyens de faire jouer un texte et de lui restituer une profondeur. Puisque la lecture est une activité, « la qualité littéraire [...] résid[e] dans le rapport en acte, de nature ludique, du lecteur avec le texte (ce qui exclut la réification de l'objet esthétique aussi bien que l'occultation du sujet par idéalisation métaphysique ou sociologisation)⁶⁷. » Pour enrichir ce rapport en actes, la lecture littéraire se doit de valoriser ce que Huizinga rapportait, dans la poésie, à la fonction ludique. Nous avons insisté sur la polysémie, qui nous semblait être le mécanisme le plus pertinent pour l'analyse des *Cent mille*. Pour être plus exhaustif, Picard scinde la fonction ludique, appliquée à la lecture, en trois aspects : « Subversion dans la conformité, élection du sens dans la polysémie, modélisation par une expérience de réalité fictive, ces critères désignent en réalité trois fonctions, auxquelles seul le cadre du jeu permet de donner toute leur valeur et leur profonde convergence⁶⁸. » L'on comprend que la troisième (fonction modélisante) nous intéresse moins dans un recueil de poésie, puisqu'elle s'applique en particulier à l'étude de la fiction. Nous avons vu, par ailleurs, qu'en tant que véritable « odyssée » langagière, le joueur des *Cent mille milliards de poèmes* peut marginalement se sentir confronté à un type particulier d'expérience de la réalité, débouchant sur cette fonction modélisante du jeu⁶⁹. Il convient sans doute de rester prudent à cet égard.

Une fois le jeu rendu possible, il s'agit, pour le lecteur, d'osciller constamment entre le *playing* et le *game*, entre « fantasmatisation » et « démontage formaliste » (Picard). Leur interdépendance constitue la lecture ludique, et « [l]e *game* discipline le *playing*⁷⁰ ». Très à

67 *Ibid.*, p. 265 (souligné dans le texte).

68 *Ibid.*, p. 266.

69 Pour ne pas s'en tenir à tant d'allusion, disons avec Stierle que « [l]a fiction exige que le lecteur constitue à titre d'essai des systèmes de pertinence complexes, qui dépassent l'horizon de sa pratique quotidienne et qui l'incitent d'autant plus à expérimenter la réalité qu'il les fonde sur une cohérence textuelle plus grande. » (Karlheinz Stierle, *Poétique* 39, Paris, Seuil, septembre 1979, p. 311, cité in *Ibid.*, p. 263).

70 *Ibid.*, p. 168.

propos, Picard propose ce qui, cette fois, s'apparente davantage à une métaphore, pour désigner en termes structurels la complexité qui régit ces deux pôles entre lesquels tout joueur balance.

On pourrait recourir peut-être, pour caractériser cette dualité compliquée, aux deux types de complexités distingués par la théorie cybernétique : l'une dépend de structurations pyramidales mais unidimensionnelles de l'information, l'autre de ses structurations cellulaires, maillées, interactives (...) ⁷¹.

Le terme de « cybernétique » pourrait prêter à confusion dans le cadre de notre étude, et paraître se substituer trop facilement à ce qui, dans la pensée quenienne, relève explicitement de la référence à l'intelligence artificielle ⁷². Mais comme le rappelle finalement Picard, l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs) n'est jamais loin de l'OuLiPo, en quelque sorte :

des tentatives comme celles de Queneau, avec *Cent mille milliards de poèmes*, [...] se situent dans la lignée de la poésie permutationnelle d'un Jean Meschinot, au XV^e siècle, et annoncent les applications actuelles de la cybernétique et des possibilités de l'ordinateur à la littérature ⁷³.

Cette pensée structurelle, on va le voir, semble à présent incontournable à quiconque souhaiterait développer une approche satisfaisante des *Cent mille milliards de poèmes* dans toute leur complexité.

III.1.3 – Imbrications structurelles : le lecteur et son jeu

Nous mettrons ici en avant le rôle des différentes contraintes à l'œuvre dans les *Cent mille milliards de poèmes* : elles forment des structures de jeux. Comprises sur ce plan commun, elles peuvent s'imbriquer pour donner naissance à un double jeu formel et poétique. La « structure de contraintes » (Stanley Fish) nous apparaîtra comme un élément clé pour comprendre en quoi l'on peut parler de « double jeu » à l'approche du recueil de poèmes quenien. Il nous faudra repérer (avec Freud, Huizinga, puis avec Yves Citton, Youri Lotman, Jean-Marie Catonné, et d'autres) le facteur commun régissant la fonctionnalité des formes ludiques dans les *Cent mille milliards de*

⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

⁷² Il sera bientôt temps de nous pencher sur l'épigraphe des *Cent mille*, Alan Mathison Turing (1912-1954) étant un grand nom de l'informatique théorique, connu pour ses « machines » virtuelles intelligentes.

⁷³ *Ibid.*, pp. 196-197 (nous corrigeons).

poèmes. Nous avons analysé toutes les contraintes à l'œuvre en I). Il s'agit là de comprendre la portée de ces analyses, en considérant que les rapports entre la « potentialité » et la « contrainte » sont les piliers de toute dynamique ludique.

Le diptyque « potentialité » et « contrainte » fonctionne comme une tension, virtuellement à l'œuvre dans tout texte. Rappelons avec Huizinga que « [I]es qualités d'ordre et de tension, propres au jeu, nous amènent à considérer la règle du jeu. [...] Tout jeu a ses règles. Elles déterminent ce qui aura force de loi dans le cadre du monde temporaire tracé par le jeu⁷⁴. » Nous retrouvons dans cette assertion la notion de « tracé », de « trace⁷⁵ » ; un jeu n'est lui-même qu'un ensemble de traces, avant même que sa teneur littéraire (dans le cas des *Cent mille*, un jeu spécifique se superpose à la lecture comme jeu) ne vienne dédoubler le phénomène. Nous avons déjà (II.1.2) remarqué qu'il était raisonnable de distinguer deux types de potentialités dans ce jeu-ci, l'une propre au lecteur, l'autre propre au texte, et que ces potentialités n'étaient « rien d'autre qu'une structure de contraintes⁷⁶ ». Nous nous apprêtons à préciser les modalités de leurs imbrications mutuelles.

Pour motiver cette nouvelle piste exploratoire, il nous a paru opportun de développer premièrement cette notion de « dualité » qui semble présente aux fondements de tout jeu. Ainsi, en des termes philosophiques, Philippe Gutton nous livre une définition attirant notre attention sur cette réalité.

Activité symbolique incluant le sujet dans un champ structural différent de la réalité, aménagement de celle-ci. Par le double clivage du sujet dont il est le lieu, le jeu renvoie à l'histoire de la dualité dans des contenus différents [...]. La répétition ludique de ces séquences doubles mène à l'unité du moi⁷⁷.

Gutton livre là une définition dont le principe scinde les deux champs structuraux que sont la réalité et l'univers du jeu. Le second, aménagement du premier, serait le lieu d'un double clivage fondamental du sujet participant. Il n'est pas encore temps de parler de l'unité du moi à laquelle tend finalement ce clivage activement orchestré par le joueur. Ce que l'on peut déduire de cette définition est qu'elle rejoint implicitement un point de vue selon lequel l'instance lectrice est elle

74 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, *op. cit.*, p. 29.

75 Nous jugeons utile de rappeler à nouveau la définition de la notion de « trace » formulée par Yves Citton : « résultat d'une impression dotée d'une certaine persistance temporelle ». Cette définition rejoint la formule définitionnelle décrivant le phénomène de la lecture comme « jeu d'entre-impressions, [qui] met en présence des impressions auxquelles fait face une impression » (Yves Citton, *Lexique in Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*).

76 *Ibid.*, p. 61 (souligné dans le texte).

77 Philippe Gutton, *Le jeu chez l'enfant – Essai psychanalytique*, Paris, Larousse-Université, 1973, p. 162, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 112.

aussi partie intégrante du champ structural du jeu de la lecture, pendant le temps de son déroulement. Car le joueur selon Gutton est « inclus » dans ce champ, ce qui indique que les structures qui le caractérisent se trouvent une place temporaire dans un champ plus vaste, que l'on pourrait qualifier prématurément d'expérimental. L'activité dite « symbolique » dans le jeu implique alors une élaboration ludique visant, comme nous le disions jusqu'ici sans approfondir, à permettre l'interconnectivité des instances en jeu par la valorisation de leur ressemblance structurelle.

Cette « place » que le joueur se fait dans son jeu, pour Michel Picard, est un espace dont l'existence est subordonnée à l'activité correspondant à l'aire transitionnelle. Or, bien entendu cette aire est inégalement investie d'un individu à l'autre : l'on sait comment certains joueurs – ou lecteurs – perdent avec la conscience de jouer toute chance de rester dans le jeu à proprement parler :

l'aire transitionnelle semble ne pouvoir être efficace, remplir sa fonction, que si l'activité compliquée qui y prend place, et la constitue, détermine un véritable *dédoublement*. [...] Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* : ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*⁷⁸.

Ce n'est donc certainement pas, là encore, une simple métaphore que de dire « qu'il y a du jeu » chez le joueur. Cet espace qu'il détermine entre lui et lui-même permet à la dynamique du jeu de prendre place, de déployer ses mécanismes. Une instance passive se détache d'une instance caractérisée par son activité – vers une *autorité* – dans le phénomène de la lecture. Là où le « lu » se laisse guider par un versant émotionnel, le « liseur » conserve une conscience du fait qu'il ne s'agit précisément que d'un jeu. En vérité, l'analyse de Picard, accolée aux instances du sujet définies par la psychanalyse⁷⁹, dépasse cette binarité, dès lors qu'entre en jeu l'instance lectrice la plus active. Il propose dans les lignes suivantes une synthèse de ces clivages :

le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ca, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc⁸⁰.

78 *Ibid.*, p. 112 (souligné dans le texte).

79 Pour hardi que ce choix puisse paraître, nous ne prendrons pas le temps de définir ici les instances psychiques fondamentales. Nous estimons dispensables de trop grands écarts dans la perspective psychanalytique, dans la mesure où les définitions fournies par Picard dans la citation suivante sont bien assez éloquentes.

80 *Ibid.*, p. 214 (souligné dans le texte).

Le « dédoublement » d'abord explicité par Picard ne semble pas être autre chose que le phénomène de la conscience appliqué à la lecture. « *Un jeu dont on est pas conscient n'est pas un jeu*⁸¹ ». Mais ici, l'on comprend qu'avec le « lectant », tout lecteur possède un potentiel d'investissement⁸² de sa lecture. Autrement dit, il est le dernier maillon d'une chaîne descriptive visant à élucider la manière dont l'instance lectrice peut à la fois se mettre en jeu (le « lu »), éprouver son jeu (au sens factitif ; le « lectant »), et demeurer conscient que cela n'est qu'un jeu (le « lisant »). L'on note donc que le lectant ainsi défini opère ses activités constructrices « par plaisir », comme le précise Picard à très juste titre. Ainsi, puisqu'« il appartient au lectant dans le lecteur de construire des cohérences significatives, d'élucider, terme superbe, l'enjeu et le gain du jeu⁸³ », il est bien clair que résoudre l'« énigme » dans un texte (nous y revenons) ne se fait pas, *a priori*, autrement que sous la houlette du plaisir. Élucider un texte, comprendre cela même que l'on peut tirer du jeu, fait partie des possibilités réjouissantes qui orientent la lecture.

Retenons de cette étape analytique que la possibilité pour le lecteur de jouer s'appuie sur ces trois instances, maillons constitutifs d'un premier ensemble structurel permettant véritablement à ce dernier d'enclencher, sur un mode symbolique, le processus du *playing*. Nous ne résistons que trop peu à l'idée de subsumer cette étape par la formule d'Henriot, qui revient à dire que « cela joue » en chaque joueur : « [l]'hypothèse de la réalité d'un jeu existentiel apparaît comme la condition de possibilité de l'être dans ce qu'il a de dialectique⁸⁴ ». Autrement dit, la possibilité pour un jeu de prendre place – menant à la potentialité – correspond à la « potentialité » existentielle propre au joueur, capacité à se définir et se redéfinir à partir de clivages dialectiques.

Rapprochons-nous alors tout à fait du langage, et des *Cent mille milliards de poèmes*. Il n'est pas absurde de considérer qu'en découpant ses dix poèmes initiaux, Queneau opère une lecture de ces derniers. À ces dix sonnets dotés d'un sens originel, il fait subir une déformation, au sens où l'entend Youri Lotman : « [l]e langage de l'écrivain est le plus souvent déformé, il subit un métissage avec les langages qui font déjà partie de l'arsenal de la conscience du lecteur [...]. Ce métissage, visiblement, possède ses lois d'élection⁸⁵. » Une première de ces « lois » de transformation serait donc celle appliquée par Queneau à son propre texte. Certes, l'auteur n'ayant

81 Jacques Henriot, *Le Jeu*, Paris, PUF, « Initiation philosophique », 1969, pp. 9-10, cité in *Ibid.*, p. 219 (souligné dans le texte).

82 Gardons bien en tête que le vocabulaire de l'économie utilisé par Freud pour décrire certains processus cognitifs a déjà pu nous servir à expliquer la genèse de l'humour, générateur de plaisir par « épargne d'une dépense affective » (Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 384).

83 Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 262.

84 Jacques Henriot, *Le Jeu*, *op. cit.*, p. 102, cité in *Ibid.*, p. 114.

85 Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 57, cité in *Ibid.*, p. 142.

jamais livré ces poèmes avant découpage, il n'est pas raisonnable de considérer que cette « lecture » de Queneau sur son propre texte puisse être mise en perspective du point de vue du lecteur. Mais l'auteur, dans son « Mode d'emploi », attire l'attention non seulement sur la teneur ludique du recueil en ce qu'il explique son fonctionnement particulier et ses règles, mais il l'attire également – et plus surprenamment – sur sa méthode de « fabrication » du dispositif⁸⁶. De telles informations ne sont pas essentielles au bon fonctionnement du jeu. Il y a donc, de la part de l'auteur, une insistance qui tend indéniablement à inviter le joueur à prendre encore davantage conscience du jeu auquel il joue. L'une des conséquences de ce choix revient à pousser le lecteur à devenir véritable joueur, en reconnaissant et en acceptant d'emblée le « dédoublement » fondamental évoqué par Michel Picard.

Queneau invite-t-il, au fond, à une sorte de lecture littéraire des *Cent mille milliards de poèmes* ? Répondre à cette question suppose d'articuler la notion aux différentes instances que nous avons reconnu à tout lecteur, afin d'en approfondir la compréhension.

Gutton a fait remarquer, avec pertinence, que « tout se passe comme si le langage du jeu, de l'ordre de la préconscience, était scindé du langage de la raison, mais qu'à tout moment il était possible de joindre ces deux systèmes ». Ne faut-il pas admettre que le jeu le plus complet, ou du moins les formes les plus élaborées du jeu, dont ferait partie la lecture littéraire, impliquent cette « jonction »-là⁸⁷ ?

La lecture littéraire est à même d'opérer la jonction entre système préconscient et langage de la raison ; elle se caractérise donc par un équilibre entre l'activité du « lu » et du « lectant ». Livrons sans plus attendre la définition qu'en donne finalement Picard :

La lecture littéraire correspondrait donc, pour un lecteur donné, à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet, grâce aux activités conjointes et dialectiques de ce qu'on a proposé d'appeler le *liseur*, le *lu* et le *lectant*⁸⁸.

De par son insistance sur les traits ludiques de son recueil, Queneau tente en partie d'orienter le lecteur sur le champ qu'il emprunte lui-même, c'est-à-dire, la voie de la potentialité. Au lieu de laisser le joueur s'engouffrer dans des perspectives de réception au hasard, potentiellement très

86 Par exemple: « [c]haque sonnet devait, sinon être parfaitement translucide, du moins avoir un thème et une continuité, sinon les 10¹⁴ – 10 autres n'auraient pas eu le même charme » (Raymond Queneau, *Mode d'emploi, Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 334).

87 Philippe Gutton, *Le jeu chez l'enfant – Essai psychanalytique, op. cit.*, p. 107, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu, op. cit.*, p. 205.

88 *Ibid.*, p. 294 (souligné dans le texte).

réductrices, il prend soin de montrer qu'il s'agit d'un jeu, qu'il serait absurde d'oublier le « liseur », voire le « lectant », au profit du « lu ». En effet, nous l'avons dit, la lecture littéraire, chez Yves Citton comme chez Michel Picard, s'oppose d'abord à l'« Idéologie⁸⁹ ». Or, dans la démarche de l'OuLiPo, le volet expérimental des créations se veut lié de près à un refus de toute idéologie⁹⁰. François Le Lionnais précise assez vite dans la chronologie du groupe qu'il ne s'agit pas de littérature expérimentale au sens du « sérieux » que cela implique. Il se plaît à rappeler à l'occasion que, à l'instar des travaux « amusants » de l'Ouvroir, « le calcul des probabilités n'a été à ses débuts qu'un recueil d' « amusettes »⁹¹ [...] ». Si nous nous obstinons à qualifier d'« expérimentale », dans un sens allégé et rapproché du constructivisme, la littérature potentielle dont les *Cent mille* font figure de prélude, alors il faudrait effectivement y voir une invitation à une lecture « littéraire ».

C'est en quelque sorte *expérimentalement* que la lecture littéraire joue ce rôle d'intermédiaire entre l'Idéologie et le scientifique, procurant une connaissance à la manière du second, et différant par là du premier (caractérisé par sa fonction de méconnaissance), mais une connaissance indirecte, à travers des représentations figurées à multiples fonds⁹².

Ainsi exprimée, la finalité de la lecture littéraire s'exprime à travers la façon dont sa portée heuristique, aussi vague que vaste, s'étend et se déploie dans le champ du psychisme. Les *Cent mille* ne revêtent pas une telle portée, *a priori* ; ils ne sont jamais décrits comme tels. Pour autant, le facteur expérimental demeure très présent, au sens où chaque lecteur se trouve aux prises avec un objet étrange qu'il lui incombe d'investir pour aboutir à un résultat foncièrement inconnu et très probablement « neuf » (jamais rencontré auparavant). On le comprend, c'est l'évaluation de ce « résultat » qui nous pose ici un problème. Si la lecture littéraire, telle que nous la définissons dans cette étude, implique d'abord de jouer en conscience au jeu de la lecture, et vise à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle, alors l'on doit pourtant reconnaître que telle est bien l'incitation présente dans les *Cent mille*. Cet ensemble « découpé » recèle dans ses béances un espace qu'il est possible à tout joueur d'investir. Si son investissement de l'aire transitionnelle est suffisante, un lecteur pourra s'« édifier comme sujet⁹³ » en organisant la structure que forment activement ses

89 Cet antagonisme est expliqué notamment in *Ibid.*, pp. 252-255.

90 Nous nous souvenons de la formule de Le Lionnais. « Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. » (François Le Lionnais, « Littérature Potentielle » in Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1965, p. 297).

91 *Ibid.*, p. 299.

92 Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 262 (souligné dans le texte).

93 Aspect développé dans la dernière partie de cette étude.

trois instances lectrices. Ces dernières s'emparent de la structure de contraintes que nous avons décrit en profondeur⁹⁴, sous tous ses aspects (formes, sémantique, émotions...). Ainsi, pour résumer,

[ce] n'est pas la structure qui engendre le sens, mais le sens qui fait être la structure. Tout jeu est structure, c'est-à-dire système de rapports et de règles : cela permet de le définir, de le décrire, de le classer, de l'enseigner ; mais il n'existe à titre de jeu que si quelqu'un l'invente ou le réinvente comme tel – pour jouer, pour qu'un y joue – et s'il s'offre à la *praxis* de quelqu'un défini comme joueur éventuel⁹⁵.

Mais l'on ne peut imputer la seule qualité d'une « aire transitionnelle » au déroulement même d'un jeu – bien qu'elle soit sa condition de possibilité. Où se situe ce qui *fait* lire, le plaisir de lire ? Si nous avons relevé l'importance du « lectant », ce n'est pas pour outrepasser celle, tout aussi essentielle, du « lu », davantage attaché aux émotions, comme le plaisir.

III.1.4 – Duplicité de l'humour et double jeu

Il est temps de dresser un bilan des rapprochements qui s'opèrent entre l'humour et la structuration du jeu dans cette étude, pour montrer que leur assimilation est possible dans une perspective essentiellement dynamique et constructiviste. Nous tendrons à affirmer que les *Cent mille milliards de poèmes*, en ce que leur « pratique » implique l'humour et la prise de conscience du fait qu'un premier jeu est *déjà joué* dans le texte, participent ouvertement d'une telle dynamique. C'est bien Queneau qui, en premier lieu, joue avec la forme du sonnet. Tout comme il invite son lecteur à lire en conscience du jeu qui s'est joué, tout comme il partage ouvertement la reconnaissance de la duplicité (sans duperie) du jeu (la règle combinatoire des vers se superpose à la règle combinatoire de la lecture comme jeu), il invoque la perspective englobante de l'humoriste. L'humour, nous allons le voir, est finalement la seule posture de celui qui, lecteur ou auteur, souhaite comprendre, c'est-à-dire assimiler la potentialité.

Pour motiver ce dernier point, il nous a paru nécessaire d'en revenir à la première constituante du jeu : le plaisir que l'on en tire. Freud, dans son analyse du processus cognitif de l'humour, nous a déjà orienté dans cette voie.

94 Nous renvoyons évidemment au temps I) de cette étude.

95 Jacques Henriot, *Le Jeu, op. cit.*, p. 48, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu, op. cit.*, p. 145.

Le plaisir [...] semble constituer pour la plupart des spécialistes du jeu un véritable critère de celui-ci. [...] Mais c'est surtout Freud, tentant d'en rendre compte avec sa théorie énergétique de la libido, qui insistait sur la valeur significative du plaisir ludique littéraire⁹⁶.

S'il faut effectivement voir dans le plaisir un critère du jeu, l'on ne peut occulter trop allègrement ce qui motive profondément le joueur. En fin de compte : « « Si l'être peut jouer, c'est parce qu'en lui-même cela joue ». Le jeu doit réduire ces béances ou ces fractures⁹⁷. » Or, « *dans l'humour, [on] sait maintenir présente la conscience de jouer*⁹⁸ ». Parce qu'elle implique une prise de recul sur soi et sur la réalité qui nous entoure, l'humour nous était déjà apparu, chez Queneau, comme une pratique salutaire⁹⁹. Puisque l'humour est acceptation active de la limite, qu'il procède par saisie fragmentaire de la réalité, qu'il opère à l'OuLiPo comme un « désenchantement optimiste¹⁰⁰ », se dirigerait-il vers l'élaboration d'un ensemble structural tel que celui du jeu, « [a]ctivité symbolique incluant le sujet dans un champ structural différent de la réalité, aménagement de celle-ci [...] ¹⁰¹ » ?

En effet, nous l'avons montré, l'humour se forme dans le texte quenien, au même titre qu'émergent des personnifications, des métaphores, au gré des combinaisons et de la potentialité (du lecteur, du texte). L'humour, à ce titre, est une réponse structurante que l'on emploie pour réduire les « béances » (Henriot) d'un texte, à savoir, par exemple : rapprocher des antinomies, des contradictions, des incongruités apparentes. Penchons nous ici sur une configuration des *Cent mille* permettant de rendre cette assertion évidente. Il va de soi qu'une telle démonstration, restreinte à un simple quatrain, vaudrait bien davantage à considérer dans sa globalité la manière de lire que ce recueil favorise.

On vous fait devenir une orde marchandise (P10, V5)
que n'a pas dévoré la horde des mulots ? (P9, V6)
un frère même bas est la part indécente (P7, V7)
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux (P1, V8)

Il faut en convenir, ce quatrain ne peut se soustraire à une lecture amusée. D'abord, l'on est

96 *Ibid.*, p. 212.

97 Jacques Henriot, *Le Jeu, op. cit.*, p. 93, cité in *Ibid.*, p. 26.

98 *Ibid.*, p. 211 (souligné dans le texte).

99 Nous renvoyons au temps II.2.3 de cette étude.

100 Se reporter au dernier chapitre intitulé « l'Oulipo, un désenchantement optimiste » in Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006, p. 285.

101 Cité plus haut (Philippe Gutton, *Le jeu chez l'enfant – Essai psychanalytique, op. cit.*, p. 162, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu, op. cit.*, p. 112).

facilement conduit à repérer une sorte de trame : l'isotopie alimentaire, amorcée par le syntagme verbal « que n'a pas dévoré », entraîne la réduction de la polysémie du sémème « part », qui se comprend le plus immédiatement comme une « part » de nourriture. Le sémème « marchandise » est à son tour, et rétroactivement, englobé dans cette tendance. Bien qu'il ne soit pas directement relié à la chaîne anaphorique principale du quatrain, que le second vers rompt de par sa tournure rhétorique interrogative, il se rapporte le plus vraisemblablement à cette « part » de nourriture dont on évoque la dévoration par des « mulots ». Ajouté à ce terme le qualificatif « orde » (très sale), l'on obtient la formulation d'un jugement de valeur sur cette « part », réduite à l'état de « marchandise », terme dont on remarque dans ce contexte l'aspect péjoratif, du fait de la nature des éléments impliqués. La « part » correspond à « un frère, même bas », qualificatif renforçant ce à quoi elle est destinée : le sémème « mulot » contient le sème « rongeur » auquel on associe volontiers l'idée d'une bassesse constitutive (près du sol, vermine ; surtout employé au pluriel). La manière dont se dessine ainsi l'image d'un frère que l'on donnerait à manger à des mulots prend l'allure d'un échange effectué dans un cadre sociétal ; sème afférent au sémème « marchandise », que l'on peut aussi rapprocher du sémème « horde » qui renvoie l'ensemble des mulots désignés à une peuplade vivant en société. Une telle lecture pourrait déjà sembler délirante, mais elle restitue une cohérence solide aux trois premiers vers. La mention d'une « indécision » serait alors à comprendre comme une hésitation (de la part de la famille?) qui aurait eu lieu dans cet échange certes inacceptable d'un point de vue humain. Enfin, le quatrième vers achève de nous abasourdir : suivant notre première lecture, « on », ce même « on » indéfini qui « faisait devenir une orde marchandise » le « frère » en début de quatrain (« vous » serait alors une adresse lyrique au feu frère), se distrait en y plantant des tréteaux.

Nul ne semble besoin de souligner à quel point il n'est pas raisonnable, à ce stade, de tenter de restituer à cette configuration un sens pathétique. S'il s'agissait bien de décrire un trame selon laquelle un groupe d'individu indéfini (une famille, au regard du sémème « frère » ? une fratrie ?), prenant pour distraction de planter des tréteaux dans l'un des leurs, choisissent, non sans hésiter, de marchander sa dépouille à une horde de mulots, alors nous l'affirmons, la perspective opposée ne tiendrait pas. L'enterrement d'un pair serait certes une isotopie très envisageable. Mais, comme souvent, Queneau empêche cette récupération par le pathos : il y a d'abord la désinvolture avec laquelle il s'agirait d'évoquer la mort et le cycle de la vie sous terre.

Le vers « que n'a pas dévoré la horde des mulots ? », tournure allusive, fuyante, peut en effet désigner le sort d'une dépouille enterrée. Ce serait d'abord outrepasser quelque peu la portée du sémème « horde ». Ensuite, comment récupérer le fait qu'il s'agisse pour ces individus de se

« distraire », en plantant des tréteaux, explicitement sur la dépouille de ce frère, l'adverbe de lieu « y » se rapportant au « frère » ? Même si l'on optait pour la considération d'une périphrase visant à pointer le fait que la dépouille du frère se trouve sous terre, quelle distraction y aurait-il à planter des tréteaux sur la tombe d'un individu ? La voix narrative serait, en dernier ressort, la seule à pouvoir délivrer un point de vue en quelque sorte omniscient, qui verrait dans l'action opérée (décrite) au dernier vers des implications développées dans les trois premiers vers. Nous pourrions alors résumer cela ainsi : se distraire sur une pelouse, en préparant par exemple une fête (les « tréteaux » peuvent alors l'évoquer) reviendrait à accepter implicitement de laisser les morts qui la composent au cycle de la vie. Ce serait là une belle évocation du deuil.

Pourtant, nous y revenons : le choix des mots dépasse toute perspective univoque et préservée d'un aspect délirant. Une tonalité ambiante (atmosphérique), tout à fait propre aux *Cent mille milliards de poèmes*, est portée par des tournures désinvoltes, des métaphores amusantes (« la horde des mulots » est presque oxymorique : ce mammifère n'est pas très sociable), un caractère moqueur, aux bornes du cynisme, comme ne l'a pas évité notre récupération vers l'illustration du deuil. À vrai dire, nous, lecteurs, venons de tirer de cette configuration *plusieurs niveaux de lecture*. Mais pourquoi avons-nous rit, en premier lieu, devant cette combinaison paraissant se moquer de la mort ?

De même que « [jouer,] c'est nécessairement jouer avec quelque chose qui ne relève pas de l'ordre du jeu¹⁰² », l'humour, même chez Queneau, « [ce] ne serait pas drôle si ce n'était pas sérieux¹⁰³ ». De même que le jeu constitue un aménagement structural de la réalité, la poésie quenienne dans son ensemble aménage « le passage, aller-retour, de la gouaille au sérieux, de l'argot au savant, de la banalité jouée au calcul, du sentiment moqué au sentiment masqué », comme le résume Yvon Belaval. « Il s'agit de démystifier la poésie pour la sauver, en la ramenant à la vie commune¹⁰⁴ [...] ». L'atmosphère humoristique des *Cent mille milliards de poèmes* opère tout à fait cette démystification ; on rappellera ici qu'elle est « une atmosphère de bonne humeur dans laquelle tout devient possible¹⁰⁵ », selon le mot de Jean Sareil. Pareillement à une aire transitionnelle fonctionnelle, du point de vue du sujet lecteur, l'humour quenien, disséminé mais opératoire dans les *Cent mille*, aménage un passage, englobe, réconcilie des perspectives incompatibles *a priori*.

102 Jacques Henriot, *Le Jeu*, op. cit., p. 103, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., p. 265.

103 Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Paris, Julliard, 1962, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, op. cit., p. 236.

104 Yvon Belaval, in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, op. cit., p. 78.

105 Jean Sareil, « Sur le comique de Queneau », cité in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, op. cit., p. 117-118.

Belaval ne manque pas, décrivant l'expression de l'humour quenien, de souligner qu'elle renvoie au fond à la disparité de tout discours. On a affaire, bien souvent chez notre auteur, à un humour « encyclopédique », au sens où son discours se tient pour acceptation et valorisation de sa disparité fondamentale. Pour Belaval, cela renverrait au « jeu » de tout discours,

à l'écart entre le désordre alphabétique des mots ou accidentel des matières, et l'ordre grammatical ou sériel des phrases et des inventions. D'un côté, le concret apparent des définitions (obtenues en général avec tant de peines!) ; de l'autre, le mouvement aisé de la rhétorique grammaticale ou le kaléidoscope – difficile à monter – de l'art combinatoire. D'un côté, la matière infiniment diverse, surprenante, profonde, et, à l'infini, de plus en plus profonde ; de l'autre la pure épure d'une forme. [...] ainsi les deux côtés sont, à la fois, unis et opposés¹⁰⁶.

Belaval explique dans cette veine en quoi l'humour quenien, à l'image de tout discours disparate, se voue finalement à souligner fortement les rapports constructivistes qui se jouent entre la contrainte – ou structure de contraintes – et la potentialité. Cela n'est pas directement appliqué aux *Cent mille milliards de poèmes* dans cette explication, mais l'on comprend en quoi cette description binaire rejoint la duplicité du jeu quenien, jeu poétique et combinatoire. De même que le fond et la forme sont dépassés dans la poésie, car ces aspects sont en dialogue constant, la « gouaille » et le sérieux, l'argot et le savant sont également des points de vues englobés par l'approche humoristique. Dans ce système de tensions opposées que décrit Belaval, un horizon se dessine à la poésie. Si un « idéal » de l'humour existe, il serait à chercher dans la contradiction.

La contradiction est un des caractères vraiment « distinctifs » de l'humour en littérature ; l'humour vit de contradictions, il les recherche spécialement. [...] D'ici le caractère « instable » de l'humour, son manque d'équilibre – mais d'ici aussi son mouvement, et, je dirais, sa vitalité. Sollicité par plusieurs tendances à la fois, l'humoriste ne se décide jamais vraiment pour tel ou tel côté¹⁰⁷ [...].

Ainsi décrite, la structure de l'humour quenien nous emmène sur la voie d'une posture esthétique. À la recherche de l'instabilité, du déséquilibre, l'humour crée un espace intermédiaire à partir duquel il est possible de contempler les possibles ainsi séparés, fussent-ils antagonistes. Dans tout le dynamisme qui caractérise cette structuration de l'humour, cette constatation nous ramène, enfin, à la littérature potentielle.

106 Yvon Belaval, in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 78.

107 Val. Panaitescu, « Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau », in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 139.

Cette « inconstance » déroutante l'humour la doit, au fond, à la profonde conscience qu'il a de sa position de l'homme dans l'univers, position qu'il étudie amoureusement – dont il s'attriste et dont il rit. [...] En faisant des antinomies de l'existence son objet de choix, l'humour garde une facture éminemment dialectique (qu'on a si souvent pu relever dans les œuvres de Raymond Queneau¹⁰⁸) [...].

Nous trouvons ici, explicité, le lien entre humour et potentialité. Là encore, c'est une dialectique qui s'illustre, tout comme on le trouvait sous la plume de Michel Picard à propos de l'action conjointe des instances lectrices, face à tout texte. L'exploitation maximale de l'aire transitionnelle, capacité à équilibrer l'activité de ces instances aux rôles antinomiques face à un texte, se rapproche donc de la perspective humoristique en tant qu'elle est action dialectique. Les *Cent mille milliards de poèmes* sont peut-être autant d'objets « antinomiques » les uns des autres, à les considérer individuellement dans l'édition de 1961. Car, au contraire des dix sonnets initiaux, chacun de ces poèmes à combiner suppose, lorsqu'il est donné à lire, *l'absence de tous les autres*. Cependant, leur simultanéité virtuelle dans le recueil rend tangible l'expression d'une dialectique ; véritable mouvement de conciliation du divers.

Emprunter à la psychanalyse certains outils conceptuels et descriptifs de la lecture nous mène certes à considérer que l'humour n'est pas plus gratuit au fond que l'OuLiPo n'est tout à fait insouciant. L'humoriste, nous l'avons souligné, adopte une posture spécifique.

Les existences qui par routine, par commodité, ou par fausse nécessité tendent à s'inscrire absolument entre les limites d'un formalisme quelconque sont précisément les existences sur lesquelles s'apitoie, en riant, l'humoriste¹⁰⁹.

Queneau lui-même corrobore cette définition en demi-teinte de l'humour, en indiquant à quel point il peut faire office de remède à de nombreux maux existentiels, tels que cette superstition qu'il évoque pour sa part. « Quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante, à un point où cela devient presque superstitieux chez moi¹¹⁰ ». Est-ce par la constitution d'un champ structuré aussi vaste que possible que l'on peut ranimer notre rapport à la vérité ? Là-dessus, il faut bien rappeler l'appartenance de Queneau au collège de 'Pataphysique, dont le modèle épistémologique, précisément, reposait sur une volonté

108 *Ibid.*, p. 140.

109 *Ibid.*, p. 140.

110 Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 12, cité in Val. Panaitescu, « Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau », in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 140.

de concilier les contraires, chose qui rapprochait ce groupe de l'humour.

C'est la conscience de l'inséparabilité des contraires (qui s'appellent réciproquement et sans cesse) qui a facilité probablement l'adhésion de Raymond Queneau à la pataphysique, seule « science des solutions imaginaires » et de la « conciliation des contraires¹¹¹ ».

Nous y arrivons : la posture quenienne, en matière d'humour comme au regard de la poésie dont il amplifie volontiers la teneur ludique pour ses lecteurs, traduit assez vivement un optimisme contemporain. Dans le contexte de 1961, cet optimisme peut se résumer ainsi : « l'humour possède la conscience entière de toutes ces « irrégularités » contraignantes, et cependant il continue à aimer l'existence telle quelle, il ne l'abandonne pas, en dépit de toute la tristesse qui le ronge¹¹² ». Nous verrons bientôt en quoi cet optimisme à double tranchant, adopté par Queneau quoique toujours avec souplesse, est avant tout un optimisme que l'on peut qualifier de scientifique.

III.2 – Vers une « hyperlecture ». Lecture de soi, lecture conditionnelle

Nous en arrivons à notre dernier point. L'« hyperlecture » (terme calqué originellement sur le mot « hypertexte »), analogie anachronique pour ce contexte (il n'apparaît qu'en 1969), nous servira pour désigner l'activité de lecture spécifique aux *Cent mille milliards de poèmes*, pour son pouvoir évocateur. Il nous faut le débarrasser ici de l'aspect numérique qu'il recouvre, pour nous concentrer sur la dynamique de liaison entre les *textes possibles* qu'il indique. On verra néanmoins qu'il sera tentant de dresser des passerelles avec des conceptions liées à la pensée informatique, chose que Queneau aurait peut-être pressenti, notamment au regard de sa référence à Alan M. Turing, mais pas seulement. Dans cette dernière étape de notre raisonnement, nous garderons en tête l'heureuse formule de Michel Picard, faisant la part belle aux limites de l'interprétation. « L'art est indéniablement dans l'intuition qui permet de deviner jusqu'où on peut aller trop loin¹¹³. » Cela vaudra pour nous comme pour le fond de notre étude même.

Commençons par évoquer un point d'importance. À l'image du titre de l'essai de Pierre Bayard, le recueil quenien est véritablement un « livre que l'on aura jamais lu » : l'ensemble des textes possibles échappe à toute proportion humaine. L'accès que nous avons à ce recueil est donc

111 *Ibid.*, p. 140.

112 *Ibid.*, p. 140.

113 Michel Picard, *La lecture comme jeu, op. cit.*, p. 249.

pour le moins réducteur, *a priori*. Chaque lecteur n'a jamais accès qu'à une part du recueil. Mais pour Pierre Bayard, qui analyse cette problématique au regard de toute œuvre, il ne faudrait pas y voir une véritable tare. Ce dernier s'applique à valoriser une « poétique de la distance ».

La plupart du temps nous faisons avec les livres ce que Valéry revendique de faire avec Proust : nous les parcourons¹¹⁴.

Cette posture peut justifier en partie la nôtre à l'approche des *Cent mille milliards de poèmes* que personne n'est en mesure de « lire » rigoureusement. Le mode du « parcours » suggéré ici, en comparaison d'une lecture « exhaustive », sous-entend directement une variation qualitative de l'approche opérée par le lecteur. Bayard invite à « percevoir ce qui [nous] intéresse » dans l'œuvre, pour mieux « dépasser » l'œuvre par l'analyse. Nous n'avons certes pas attendu son invitation pour nous emparer du recueil quenien et questionner ses principes. Mais ce postulat, ainsi formulé, interroge une valeur ; la valeur de ce type de lecture (le parcours, débouchant sur un dépassement dans l'analyse), induite par le type de texte auquel correspond le recueil quenien (hypertexte ; multitude de textes possibles). Compris ainsi, un « hypertexte » suppose-t-il enfin un mouvement de lecture particulier, restituant et dépassant sa multitude à partir d'une saisie fractionnelle ; une « hyperlecture » ? Une telle idée ne saurait s'affranchir de la nécessité de laisser la part belle à la créativité du lecteur, bien entendu.

Cette mobilité du texte [jusque dans son contenu, instable] ne doit pas être comprise comme un inconvénient. Bien au contraire, pour celui qui sait en tirer profit, elle offre une remarquable opportunité à devenir soi-même le créateur des livres qu'on a pas lu¹¹⁵.

Bayard résume ici son postulat, qu'illustre parfaitement, en l'amplifiant, « l'hypertexte » des *Cent mille milliards de poèmes*. Il pointe chez tout lecteur un « processus interminable d'invention des livres » auquel on ne doit pas chercher à échapper mais à « en accroître le dynamisme et la portée¹¹⁶ ». C'est encore définir l'effet que produit (volontairement, cette fois) le dispositif de Queneau. Bien que l'on ait jamais « lu » ce livre, un type de rapport entre le lecteur et le texte se joue tout autant que dans un texte plus ordinaire. En insistant lui aussi sur ce « rapport » fondamental qui se joue dans la lecture, Bayard tend à valoriser, lui aussi, une approche

114 Pierre Bayard, *Comment parler des livres qu'on a pas lus ?*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 41.

115 *Ibid.*, p. 133.

116 *Ibid.*, p. 138.

psychanalytique de la lecture :

Cette écoute autre des textes et de soi-même n'est pas sans rappeler celle que l'on peut raisonnablement attendre d'une psychanalyse, laquelle a pour fonction première de libérer celui qui s'y prête de ses contraintes intérieures et de l'ouvrir par là, au terme d'un itinéraire dont il demeure le seul maître, à toutes ses possibilités de création¹¹⁷.

Michel Picard n'est pas loin, qui faisait le même rapprochement au fil de son essai. Le recueil de poèmes quenien est, souvenons-nous en, un ouvrage de littérature potentielle à lui tout seul. Chacun de ses lecteurs, en lui restituant une cohérence répondant de la sienne propre, peut se rendre compte de ses « contraintes intérieures ». Il peut cheminer vers une créativité ; s'approprier l'aire transitionnelle qui existe entre lui et son jeu, redevenir « maître » de soi en développant sa potentialité propre. Mais il n'est pas exclu qu'au fond, la préoccupation quenienne rejoigne bien davantage une volonté d'« ouvrir » la littérature, bien à l'opposé, à un champ inconnu (car alors en pleine expansion) : celui des « machines ».

III.2.1 – Seule une machine peut-elle apprécier les *Cent mille milliards de poèmes* ?

Au cours de l'analyse d'éléments péritextuels (titre, exergue de A.M. Turing en particulier) nous nous demanderons ce que l'on peut retenir de la manière particulière dont le texte est adressé à son lecteur. Le contexte de création du recueil quenien témoigne sans conteste d'une forme d'optimisme, chez Queneau, envers un paradigme scientifique ; plus spécifiquement, envers le paradigme poétique qu'il soutient, celui d'une poésie embrassant la technique contemporaine et favorisant les jeux aux allures pédagogiques. Ce paradigme, nous le verrons, est celui de toute une époque. D'ailleurs, il n'est pas nécessairement un produit *ex nihilo* en 1961. Claude Debon a pu pointer à juste titre dans quelle mesure, entre autres, l'« esprit nouveau » d'Apollinaire a certainement constitué l'une des inspirations de la démarche oulipienne, qui tendait à « machiner la poésie comme on a machiné le monde¹¹⁸ ».

Nous l'avons souligné en premier lieu avec Michel Picard : si « certains textes contemporains offr[ent] systématiquement en leur sein un surcroît d'indications [...] ces textes pourraient apparaître comme des « énoncés à métalangage incorporé¹¹⁹ » ». Chez Queneau, l'on voit

117 *Ibid.*, p. 160.

118 Claude Debon, « Présence d'Apollinaire dans l'œuvre de Queneau », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1981, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau, op. cit.*, p. 28.

119 Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* 31, septembre 1977, p. 265, cité in Michel

apparaître ce que Picard nomme des « *protocoles de lecture*¹²⁰ » autour des *Cent mille milliards de poèmes*. Le dispositif quenien, avec son mode d'emploi, donné comme jeu littéraire, rejoint la considération selon laquelle « un bon exemple de ces dispositifs serait la fameuse « mise en abyme », dont le caractère pseudo-spéculaire est en effet typiquement ludique¹²¹ ».

Venons-en à l'analyse du titre de notre recueil. Que dit-il sur l'œuvre « plurielle » et plastique qu'il désigne ? Nous pourrions là encore employer la terminologie rastierienne : si le sémème « Cent mille milliard » est central, l'indication générique « poèmes » demeure apparemment négligeable. Cette dernière ne fait que désigner une forme que tout lecteur reconnaîtra aisément à l'approche du texte. Il serait utile de déterminer quelles isotopies le sémème « Cent mille milliard » est à même de convier, en dépit du caractère neutre qui sied *a priori* à toute désignation chiffrée (par neutre, nous entendons dépourvus de valeur intrinsèque).

D'abord, il est notable de constater que les isotopies principales mises en présence sont celles de la grandeur démesurée dans un premier temps, du calcul ensuite. Le lecteur est d'abord frappé par la découverte d'un chiffre qu'il n'est pas habitué à rencontrer dans la sphère quotidienne. Il y a donc l'impression première qu'il produit, celle du vertige de la démesure. Ce sentiment est redoublé, puisque la quantité impressionnante de poèmes correspond à une temporalité tout aussi démesurée en ce qui concerne la lecture du recueil. Dans son sillage, cette impression convie un sentiment de facticité, de technicité, et le lecteur songe alors au travail de l'auteur. Ce travail est présenté comme le résultat d'un calcul. Nous entendrons ces derniers facteurs comme appartenant à l'isotopie de la technique. Elle est ici d'ordre arithmétique ; mais elle revêt un caractère poétique lorsque l'on adjoint à ces « Cent mille milliards » l'indication générique du texte.

Il ressort de cette brève analyse que le titre de notre recueil semble avoir une double vocation. Il suscite le vertige, c'est à dire une sensation imminente de dépassement de soi dans un ailleurs – souvent démesuré. Mais, déjà, il indique la teneur ludique du recueil. Johan Huizinga souligne avec justesse les rapports de proximité entre la poésie et cet ailleurs qui nous dépasse, que l'on retrouve dans l'étymologie du mot « exorbitant ».

Un caractère fondamental de l'imagination lyrique est la tendance à l'exagération insensée. La poésie doit être exorbitante. [...] Au reste, la tendance à rendre l'idée la plus étourdissante possible par l'évocation de quantités ou de qualités incommensurables, ne s'exerce pas uniquement sur le plan de la

Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 192.
120 *Ibid.*, p. 164 (souligné dans le texte).
121 *Ibid.*, p. 192.

fonction poétique ni sous la forme lyrique. Ce goût de l'excessif est d'ailleurs une fonction typiquement ludique. Il est propre à l'enfant, et se retrouve chez les névropathes¹²² [...].

Ici, on peut donc parler d'un jeu lorsque l'on évoque cette propension du titre à créer un vertige. De plus, ce vertige n'est pas gratuit : il est ici induit par le travail savant de l'auteur, dont la technique a pu produire un texte, à l'apparence presque magique, faisant de dix énoncés générateurs le principe d'un tour de passe-passe étonnant. Nous ne faisons pas cette comparaison avec le tour de prestidigitation par hasard. La technique en question (il s'agit au fond de 10¹⁴ vers) n'est que suggérée par la rareté du nombre mis en avant. Elle n'est en rien explicitée par le titre. C'est pourquoi il nous faut à présent considérer l'autre facette de ce titre atypique, qui s'applique à impressionner le lecteur en cachant une partie du subterfuge formel dont il ne fait que décrire la surface. Ce qui importe à cet égard, c'est ce que le titre ne dit pas. Il ne fait qu'amplifier l'indication générique pour créer un effet de vertige. Or donc, il n'est pas question du contenu de ces poèmes. Ni même de leur tonalité, du registre dont ils sont emprunts.

Un tel constat peut étonner, et ce pour plusieurs raisons : il s'agit de poésie, et *a fortiori*, de sonnets. Le lecteur attend, dans le titre qui leur est rattaché, des éléments de thématisation. Il est rare qu'une simple indication générique permette à elle seule de satisfaire un lecteur curieux du contenu d'un ouvrage. Pourtant, là où ce titre situe effectivement l'œuvre quenienne, c'est bien aux devants de l'avènement de la littérature structuraliste. Seul un tel contexte, dominant le tournant du XX^e siècle, permet de justifier cette troncation du sens. Ainsi le décrit Michel Foucault, à propos de la méthode structuraliste.

Le point de rupture, écrit Foucault, s'est situé le jour où Lévi-Strauss pour les sociétés et Lacan pour l'inconscient nous ont montré que le « sens » n'était probablement qu'un effet de surface, un miroitement, une écume et que ce qui nous traversait profondément, ce qui était avant nous, ce qui nous soutenait dans le temps et l'espace, c'était le système¹²³.

Les *Cent mille milliards de poèmes* ne sont-ils pas, en littérature, l'illustration de cette interdépendance des acteurs d'avec un système complexe ? Ne figurent-ils pas un ensemble structural fragmenté, toujours « inaccompli » ? Leur titre, certes thématique mais très pauvre sur ce plan, ne les définit que par le détour d'un chiffre dérisoire : il ne fait pas moins que désigner cet état de fait. Ainsi que l'on souvent notés les exégètes, Queneau, sur ce terrain, a pu faire figure

122 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, op. cit., p. 201.

123 Michel Foucault, *Quinzaine littéraire* du 15 mai 1966, cité in Elisabeth Roudinesco, « *La bataille de cent ans* ». *Histoire de la psychanalyse en France.2 (1925-1985)*, Paris, Seuil, 1986, p. 384.

de précurseur¹²⁴. Puisque le titre nous mène vers une définition structurale de l'œuvre, nous pouvons nous demander quelle est la portée d'une désignation si atypique choisie par Queneau. Si, comme nous le disons, elle se veut « effrayante » en premier ressort, alors le jeu des *Cent mille milliards de poèmes* rejoint sans doute la caractérisation du jeu que donne ici Winnicott.

Le jeu est toujours à même de se muer en quelque chose d'effrayant [...]. On peut tenir *les jeux (games)*, avec ce qu'ils comportent d'organisé, comme une tentative pour tenir à distance l'aspect effrayant *du jeu (playing)*¹²⁵.

Finalement, pour que le jeu soit joué, le cadre du dispositif est aussi rassurant – car structuré – qu'il n'est, *a priori*, effrayant pour le lecteur. Queneau souhaitait-il donc que l'on voit comme telle la « machine » à fabriquer des poèmes qu'il évoque dans son « Mode d'emploi¹²⁶ » ?

Pour approfondir, passons sans plus attendre à l'analyse de l'épigraphe. Alan Mathison Turing (1912-1954) est un ingénieur et mathématicien anglais, auquel Queneau emprunte la formule suivante qu'il applique à son recueil sans aucune élucidation.

Seule une machine peut apprécier un sonnet écrit par une autre machine.

Les « machines de Turing » (1936) auxquelles Queneau se réfère en partie sont des machines abstraites qui constituent les fondements d'avancées majeures dans le champ du calcul, jusqu'aux prémices de l'informatique. Avec *Can a Machine Think ?* (1950), Turing « imagine les conditions d'une expérience [...] consistant à établir une conversation entre un homme et une machine », et se demande : « comment un observateur extérieur, analysant les messages, pourra-t-il distinguer l'homme de la machine¹²⁷ ? » Cette expérience célèbre a probablement conduit Queneau à situer sa propre « machine » explicitement dans le champ de l'informatique, auquel se destine en partie l'OuLiPo dès sa conception¹²⁸. Sans même parler de l'ALAMO, qui viendra bien plus tard, le

124 Chez Claude Debon, on trouve l'idée suivante. « Ainsi l'idée de forme vide chez Queneau est une réaction antisurréaliste imbibée du guénonisme de cette époque, et éclairée des reflets de la pensée idéaliste, mais elle marque aussi une poussée du formalisme qui allait dominer dans les années soixante (et en cela Queneau fait figure de précurseur). » (Extrait de l'article « Queneau et l'illusion poétique », *The review of Contemporary Fiction*, USA, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, *op. cit.*, p. 208).

125 Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, trad. C. Monod et J-B Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1971, p. 71, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 162.

126 Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 333.

127 *Encyclopaedia Universalis*, index du *Thesaurus*, cité in Claude Debon, Note sur le texte des *Cent mille milliards de poèmes* in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1319.

128 Nous le rappelons: dans le Premier Manifeste, il est bien précisé que l'on procéderait « au besoin en recourant aux bon offices des machines à traiter l'information ». (François Le Lionnais in Oulipo, *La Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1973, p. 17).

travail sur la potentialité opéré dans les *Cent mille milliards de poèmes* a pu, comme dans l'exemple suivant, déboucher sur des continuations plus ou moins officielles. Paul Fournel mentionne la composition par Queneau d'« un petit « conte à votre façon » dont la structure s'inspire des instructions données aux ordinateurs. Partant d'une proposition de base le texte se ramifie selon un graphe assez complexe. À chaque bifurcation le lecteur peut choisir entre « oui » et « non » et ainsi déterminer un parcours personnalisé dans le graphe¹²⁹ » (à lire dans *Les Lettres Nouvelles*, juillet-septembre 1967).

Pour en revenir à la formule de Turing, il est clair qu'elle désigne une sorte d'absolutisation de la potentialité dans le langage. Si seule une machine peut apprécier les *Cent mille milliards de poèmes*, précisément parce qu'ils ne sont rien de moins que ce que le titre désigne, alors les apprécier reviendrait à pouvoir, en quelque sorte, les contempler dans leur intégralité. Chose qu'aucun humain, *a priori*, ne peut faire. Sauf à considérer, comme nous le présentions avec Pierre Bayard et forts de la perspective de l'humour, qu'il existe une manière de se saisir d'une telle œuvre sans être forcé de s'arrêter au détail de ses infimes particularités.

En 1961, Queneau a plusieurs raisons de situer ainsi son recueil. Avec son ami François Le Lionnais, il compte bien, comme l'affirme ce dernier à propos des *Cent mille*, s'inscrire dans un optimisme scientifique contemporain.

[La] littérature expérimentale accompagne discrètement la littérature tout court. Avec les « Exercices de style » et le présent recueil, elle entend sortir de cette semi-clandestinité, affirmer sa légitimité, proclamer ses ambitions, se constituer des méthodes, bref s'accorder à notre civilisation scientifique¹³⁰.

Dès 1960, Queneau met en place la première structure de l'OuLiPo. « Le 17 septembre, il va voir les « machines » au CNIT (Centre international des industries et des techniques). [...] Le 19 décembre, lors de son second déjeuner, le Séminaire fut rebaptisé Olipo – puis Oulipo, le 13 janvier 1962 –, tout en restant sous l'égide du collègue de 'Pataphysique¹³¹. » Cette petite approche chronologique est éloquent : l'intérêt de Queneau pour les avancées technologiques et pour les automates dans le cadre industriel est attesté¹³². De plus, nous n'avons pas mentionné le collègue de 'Pataphysique par hasard, quelques pages plus haut. Puisque l'OuLiPo apparaît bien dans les

129 Paul Fournel, « Queneau et la Lipo », in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 258.

130 François Le Lionnais, « À propos de littérature expérimentale », postface aux *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 345. Nous avons jugé utile de redonner cette citation dans ce contexte.

131 Anne-Isabelle Queneau, *Album Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 212.

132 Si besoin était, nous rappelons aussi la participation de Queneau au film d'Alain Resnais, avec son texte « Le Chant du styrène » (1958) ; film promoteur de l'industrie du polystyrène, particulièrement mécanisée.

premiers temps comme une sorte de succursale dudit collège, l'on ne saurait oublier à quel point la fascination de certains intellectuels d'alors pour le progrès scientifique se conjugue avec une allégeance envers une « science des solutions imaginaires¹³³ » (Alfred Jarry). Queneau et Le Lionnais font incontestablement partie de ces individus, pour lesquels l'humour demeure une préoccupation centrale au beau milieu de leurs intérêts divers pour la science, et notamment la mathématique.

Nous pouvons faire un rapide tour d'horizon des pratiques queniennes pour étayer ce constat. Le Lionnais décrit la passion de Queneau pour la Mathématique et notamment pour la Théorie des Nombres, les probabilités, la combinatoire, etc¹³⁴. Il est fervent lecteur de la chronique « Mathematical Games » tenue par Martin Gardner dans la revue mensuelle *Scientific American*, revue de vulgarisation scientifique que lit également Le Lionnais.

Outre les grands classiques et les meilleurs contemporains il est abonné à des périodiques comme le Bulletin de la société Mathématique de France, le Bulletin of The American Mathematical Society, le Journal of Symbolic Logic, etc., sans compter les Circulaires d'Informations de la Société Mathématique de France (dont il est membre depuis 1948) dans lesquelles [...] les amateurs de terminologie cocasse peuvent souvent faire des pêches miraculeuses¹³⁵.

Queneau, c'est un fait, alimente volontiers ses productions littéraires des découvertes terminologiques qu'occasionnent ses lectures savantes variées. Mais il ne s'en tient pas qu'à entretenir cette passerelle, dont nous avons souligné les possibles aboutissants amusants (que l'on songe au vers « du voisin le Papou suçote l'apophyse » dans notre dispositif). Queneau se prend au jeu de la mathématique, étant également à l'origine de travaux sur les nombres entiers, sur des suites arithmétiques baptisées « Suites s-additives », dites aujourd'hui « Suites de Queneau ». Si vocation mathématicienne il y eut, elle se voit surtout, pour l'écrivain qu'il est demeuré,

[dans] le recours à divers procédés et [dans] la construction de certaines œuvres. Déjà présente mais de manière encore peu accentuée, dans ses premiers écrits, elle va en s'accusant de plus en plus nettement, saute aux yeux avec les Exercices de style et devient tout à fait manifeste avec les Cent Mille Millions de Poèmes. Au moment où ce dernier ouvrage était imprimé l'OuLiPo n'était pas encore venu officiellement au monde mais il était déjà conçu et en gestation¹³⁶ [...].

133 Cité in Val. Panaitescu, « Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau », in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 140.

134 François Le Lionnais in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 278.

135 François Le Lionnais in *Ibid.*, p. 278.

136 François Le Lionnais in *Ibid.*, p. 278.

Au regard de ces dispositions queniennes, l'on ne peut immédiatement tenter de déduire le fond de la posture adoptée par l'auteur des *Cent mille* dans la caractérisation péritextuelle qu'il en donne. Si en revanche l'on se penche sur les discours qu'il a pu tenir sur le statut de la science contemporaine, il apparaît bien que le fort intérêt quénien en la matière s'adosse à un optimisme, voire à un certain humanisme.

Au fond, Queneau ne compte jamais réellement séparer la science d'une posture sceptique à l'égard de toute connaissance. Ce dernier voit chez Flaubert qu'il « est *pour* la science dans la mesure où justement celle-ci est sceptique, réservée, méthodique, prudente, humaine¹³⁷ », idée à laquelle il souscrit. « Ne pas poser des conclusions, voilà la clé de la sagesse – et de l'humour¹³⁸ », affirme-t-il dans la même veine. Le lecteur assidu remarque ici une possible contradiction dans les discours queniens à ce sujet. D'un côté, dans sa présentation de l'Encyclopédie de la Pléiade, il avance encore que « [l]a connaissance de l'homme est encore la plus incertaine de toutes¹³⁹ ». De l'autre, il émet bien volontiers la conjecture selon laquelle « la confiance de l'humoriste dans les perspectives qui s'ouvrent à la connaissance est pratiquement illimitée¹⁴⁰ ». Premièrement, nous l'avons vu, la contradiction n'est pas un obstacle insurmontable à tout bon satrape (ministre, en quelque sorte) du collège de 'Pataphysique, comme à tout bon humoriste. Deuxièmement, Queneau évoque dans cette heureuse formule la « confiance » que s'octroie l'humoriste sur le champ de la connaissance, ce qui n'a essentiellement rien à voir avec la certitude absolue évoquée dans le préambule à l'Encyclopédie.

Queneau adopte donc, nous le constatons, une position bien singulière à l'approche de la science contemporaine, qui n'est pas sans rapports avec la posture de l'humoriste, dont il estime les bénéfiques. À vrai dire, il rejoint en tous points, semble-t-il, les tenants de notre démonstration, lorsqu'il affirme, dans *Bords* (1963) :

[la] science entière, sous sa forme achevée [c'est-à-dire mathématisée, voire axiomatisée] se présentera et comme Technique et comme Jeu, c'est-à-dire tout simplement comme se présente l'*autre* activité humaine : l'Art¹⁴¹.

137 Raymond Queneau, « Bouvard et Pécuchet » in *Bâtons, chiffres et Lettres*, *op. cit.*, p.114 (souligné dans le texte).

138 Val. Panaitescu, « Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau », in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 142.

139 Raymond Queneau, *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, Paris, Hermann, 1963, p. 86, cité in Val. Panaitescu, « Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau » (Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 142).

140 *Ibid.*, p. 142).

141 Raymond Queneau, *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, *op. cit.* (souligné dans le texte), cité

Point ne semble besoin d'épiloguer, sinon sur le fait que Queneau s'exprime ici au futur. C'est bien entendu désigner le mouvement constant du progrès scientifique, dans lequel s'inscrit la participation de notre auteur à divers titres (des *Cent mille* aux contributions scientifiques à proprement parler). Sa parole, placée initialement en description de l'Encyclopédie de la Pléiade, revêt une certaine performativité rhétorique. Avec une telle affirmation, Queneau situe bien le travail expérimental de l'OuLiPo dans un ensemble dépassant le clivage entre science et art.

Formulée ainsi, la parole de Queneau pourrait paraître effectivement relever d'un optimisme certain dans le sens du progressisme. À l'évidence, la chose est plus complexe. L'humour quenien, nous l'avons dit, opère comme une réconciliation dialectique des tendances humaines.

La plupart des commentateurs ont interprété l'humour de Queneau comme un pessimisme de fond qui « aurait choisi » une forme d'expression optimale et gaie ; même si l'idée est un peu simplificatrice et schématique, elle est suffisamment proche de la réalité, quant à l'interdépendance permanente des deux aspects¹⁴².

Finalement, cet humour tire sa force de l'interdépendance qu'il entretient entre un pessimisme certain et un optimisme, non moins décelable dans les productions queniennes. Claude Simonnet mentionne à ce titre le « pessimisme rigolard¹⁴³ » de Queneau. L'humour atmosphérique dont nous avons défini les contours dans les *Cent mille* serait au fond le corollaire d'« un pessimisme impondérable, atmosphérique et qui pourtant donne son corps et son sens à la gaieté¹⁴⁴ ». Et cette gaieté, à son tour, alimente et attire l'attention sur le sentiment du dérisoire et le désarroi qui en découle.

Il faut donc enfin distinguer la posture quenienne, à l'inverse, d'un simple scepticisme paralysant. En maintenant le cap de la productivité littéraire, il affirme sans conteste une volonté de ne pas s'en tenir à l'aphasie.

Du doute et du relativisme quenien résultent d'abord ses œuvres – ce qui est « un acte » ; par sa tolérance même, son humour est déjà *une attitude*, une sagesse ; tout cela est bien différent de l'ancien détachement total des sceptiques, de leur impassibilité¹⁴⁵.

in Jean-Marie Catonné, *Queneau, op. cit.*, p. 36.

142 Val. Panaitescu, « Le jeu des antinomies dans l'humour de Queneau » (Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 145).

143 Claude Simonnet, *Queneau déchiffré (Notes sur « le Chiendent »)*, *op. cit.*, p. 22, cité in *Ibid.*, p. 145.

144 Olivier de Magny, *Les derniers jours*, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 16, cité in *Ibid.*, p. 146.

145 *Ibid.*, p. 146 (souligné dans le texte).

Cet humour, posture comparable à un « *humanisme prudent*¹⁴⁶ », se dirige vers la « potentialité » (au sens le plus large qui puisse être compris) en façonnant le caractère inséparable des tendances contradictoires. D'une part, il « croit dans l'homme, sans toutefois le transformer en idole ». D'autre part, il cultive l'absence de mépris, « ne désespère pas devant les proportions que peut atteindre la bêtise ». De là une certaine estime des humains que la critique a pu relever chez Queneau ; du moins s'exprime-t-elle comme une sorte de solidarité discrète, une « complicité¹⁴⁷ » humaine. Jean-Marie Catonné insiste sur l'estime des lecteurs qu'entretient Queneau à travers ses textes : elle se révèle en premier lieu dans la place que ce dernier réserve à l'individualité, au cheminement intellectuel ou sensible de chacun d'entre eux. Pour les *Cent mille milliards de poèmes*, il apparaît clairement que la dynamique ludique amplifiée tend à valider cette affirmation. Le titre du dispositif, nous y revenons, participe de cet élan, restituant au lecteur le soin de déterminer le fond thématique – potentiel – du recueil. Et puisque toutes les œuvres queniennes reposent sur quelque structure complexe dont l'élucidation demeure possible à tout lecteur assidu, l'estime du lecteur se traduit enfin par la multiplication des niveaux de lecture au sein des textes. Dans ce qui pourrait ressembler à un « vrai casse-tête », où se déploient de stricts « jeux formels renvoyant au vide de l'absurde ou symbolisme gnostique », les « enjeux de l'herméneutique queniennne » se situent dans cette possibilité. Queneau « pose la question au lecteur tout en refusant de lui indiquer la voie », comme le dit bien Catonné. « « Car pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur ? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur »¹⁴⁸ ».

Au fond, la machine, c'est peut-être ce lecteur idéal, si tant est que l'on puisse estimer sa capacité à lire – à jouer, comme nous l'entendons ici. La « machine » à laquelle Queneau fait référence est en soi une topique déjà consacrée par le mouvement surréaliste en date de parution des *Cent mille*. René Daumal, dans les années 1930, en a caractérisé la nature, non sans quelque véhémence. « Le vice du surréalisme, qui est *le vice* humain universel, c'est cette recherche de la Machine à Penser. Il n'y a pas *moyen* de penser : je pense, immédiatement, ou je dors¹⁴⁹. ». Telle fut, en quelque sorte, l'ambition de l'écriture automatique des surréalistes. Or, si certains ont pu déceler dans les textes de Queneau un « automatisme » de fond, tout droit hérité du mouvement

146 *Ibid.*, p. 147 (souligné dans le texte).

147 *Ibid.*, p. 147. Le terme n'est pas sans rappeler ceux avec lesquels nous décrivions le ressort de tout humour, compris comme partage.

148 Jean-Marie Catonné, *Queneau, op. cit.*, p. 13. Il cite enfin la prière d'insérer de *Gueule de pierre* (1934).

149 *Le Grand Jeu*, n° 1 à 4, 1928-1932, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1977, p. 12 (souligné dans le texte).

en question, il « déborde le champ du « texte surréaliste »¹⁵⁰ » à proprement parler. Les *Cent mille milliards de poèmes* peuvent-ils être analysés comme une nouvelle tentative d'écriture « automate » ? Cette idée semblerait en tout cas pouvoir traduire le glissement opéré depuis le surréalisme par Queneau. À comparer sa conception de l'« automatisme » (Debon) en littérature avec celle de Breton, l'on peut se rendre compte d'une certaine continuité.

L'automatisme des surréalistes apparaît bien comme l'instrument d'un décentrement ou d'une déstabilisation du sujet, lequel ne se reconnaît plus dans la certitude de soi. Avec lui la poésie n'est plus la représentation d'une réalité ou le lieu d'une inspiration, mais le langage lui-même, objectivé comme une forme de l'être¹⁵¹.

Sans cette étape, Queneau n'aurait pas livré les *Cent mille* comme tels. Leur titre, ne renvoyant qu'à une description quantitative de la matière « poème », indique bien que ce tournant est pris par Queneau : il s'agit de langage, d'un jeu de langage, et non d'une représentation quelconque à travers lui. L'objectivation du langage entraîne une nécessaire démystification de la poésie, à laquelle, chez Queneau, l'humour s'applique presque systématiquement. C'est cet esprit de système latent qui pousse Jacques Bens à affirmer les liens forts qui unissent l'humour quenien à un principe de déconstruction. À ses yeux,

L'humour [...] est le contraire de la poésie. Le contraire, je veux dire qu'il agit en sens inverse : la poésie construit un nouveau monde ; l'humour gratte le monde apparent pour trouver la réalité sous-jacente. [...] // L'humour de Queneau est d'essence mécanicienne : il sert à démonter le monde où nous vivons pour en montrer, toutes pièces étalées sur la table, la vanité, la sottise, l'absurdité¹⁵².

Terminons sur ce point en disant un mot de l'orientation pour le moins éclectique que Claude Debon (dans sa note sur le texte) semble vouloir permettre au lecteur des *Cent mille milliards de poèmes*. Il semble bien difficile d'octroyer un quelconque crédit à une lecture spiritualiste de ces poèmes dans le cadre de notre étude. Nous reconnaissons pourtant avec Michel Picard que pour être véritablement « efficace », un véritable parcours ludique peut « être mystificateur dans son déroulement même¹⁵³ ». Debon rappelle à juste titre l'inspiration quenienne du *Yi Jing*, ce livre

150 Claude Debon, « Automatisme et écriture surréaliste dans l'œuvre de Queneau », *Une pelle au vent dans les sables des rêves*, P.U. Lyon, 1992 in *Doukiplédonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 39.

151 Elisabeth Roudinesco, « La bataille de cent ans ». *Histoire de la psychanalyse en France.2 (1925-1985)*, op. cit., p. 42.

152 Jacques Bens, *Queneau*, op. cit., p. 59.

153 Michel Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., p. 263.

chinois dont le système de signes binaires peut être utilisé pour la divination.

Il n'y a moins loin qu'il n'y paraît des *Cent mille milliards de poèmes* au *Yi king* qui formera la matrice de Morale élémentaire. Il n'est que d'observer les utilisateurs de machines qui composent « leur » sonnet : ils en font une lecture subjective, liée à leur propre destin, comme font les lecteurs du *Yi king* lorsqu'au moyen de baguettes ils interrogent le livre sacré¹⁵⁴.

Certes, Queneau compte bien le *Yi Jing* parmi ses inspirations. La poésie combinatoire serait en ce sens un moyen, entre automatisme et sacré, de révéler ponctuellement une vérité individuelle d'un ordre existentiel. « La découverte d'une combinaison nouvelle s'apparente alors à l'utilisation que l'on fait parfois des textes sacrés, lorsque par exemple on ouvre une bible au hasard pour y trouver la réponse aux questions que l'on se pose¹⁵⁵. » Contre cette tentation spiritualiste, Debon en vient pourtant à évoquer les limites de cette perspective, en vertu de l'absence de rapports qu'elle entretient avec, notamment, la posture humoristique de notre auteur, qui constitue sa plus grande force. Ainsi, « le style de Queneau, ses systèmes de communication, qui au bout du compte ont fait de lui un écrivain lu et apprécié, ne tireront qu'un bénéfice minime d'un point de vue spiritualiste¹⁵⁶ », dit-elle ailleurs.

Et si, au fond, la « machine à fabriquer des sonnets » n'était en fin de compte qu'une sorte de « machine à piéger les intellectuels¹⁵⁷ » ? De même qu'il n'est pas souhaitable de surestimer sa similarité d'avec un texte sacré, il ne faut sans doute pas exacerber la portée de la réflexion mathématique qui structure les *Cent mille milliards de poèmes*. En ce qui concerne sa fascination pour la mathématique, rappelons-le, « Queneau pousse la modestie jusqu'à prétendre qu'il procède moins des mathématiques elles-mêmes, que d'une sorte d'*arithmomanie*. Et il faut bien reconnaître que la plupart des jeux de chiffres n'ont, avec la science mathématique, que des rapports apparents¹⁵⁸. » Ce point de vue rejoint la perspective selon laquelle aucune vue (sinon celle de l'humoriste, dont nous avons souligné la portée, la nature dialectique et propice au partage) ne serait véritablement pertinente pour réduire le travail quenien. Queneau procède d'une écriture dont le principe est plus certainement celui du plaisir personnel qu'il en tire. Les *Cent mille* corrigent le tir : ce plaisir d'écrire et de composer des formes harmonieuses, lié à l'implication

154 *Ibid.*, p. 1318.

155 Claude Debon, Notes in Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1318.

156 Claude Debon, « Queneau saisi par les agélastes », *Francofonia*, automne 1992, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 226.

157 Jean-Marie Catonné, *Queneau, op. cit.*, p. 15.

158 Jacques Bens, *Queneau, op. cit.*, p. 55 (souligné dans le texte). Nous nous permettons ce rappel significatif.

spécifique du lecteur, est l'objet d'un partage rehaussé, pour le meilleur comme pour le pire.

Puisque « réduire » le texte quenien ne semble jamais pertinent, il y a un véritable enjeu dans la manière dont ses lecteurs s'en emparent, réalité empirique sur laquelle nous allons pouvoir nous pencher sans plus tarder.

III.2.2 – Quelles approches pour un « hypertexte » avant l'heure ?

Nous pourrions, au regard des premiers éléments témoignant de la réception des *Cent mille milliards de poèmes*, souligner ici à quel point les lecteurs contemporains (à travers le prisme de la critique) ont parfois peu « joué le jeu », finalement. C'est sans doute une limite du dispositif, que de ne pas avoir pu réussir à maintenir le joueur à l'œuvre. Rappelons que l'aspect ludique du recueil démontre une viabilité dès lors qu'il entraîne, pour un temps donné, le joueur (comme le texte « ordinaire » entraîne son lecteur jusqu'à son terme) à investir son espace.

Épousant à merveille la dynamique de notre corpus quenien, la phrase de Blanchot pointe un paradoxe sur lequel beaucoup semblent avoir buté.

Seule importe l'œuvre, mais finalement l'œuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'œuvre ; l'œuvre est le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration d'où elle vient et où il semble qu'elle ne puisse atteindre qu'en disparaissant¹⁵⁹.

La prétention quenienne (s'il en est seulement une) ne semble jamais s'exprimer explicitement de la sorte. Il y a pourtant ici de quoi reconnaître le principe de l'« hypertexte » quenien avant l'heure. Puisque l'« œuvre » que constituent les *Cent mille milliards de poèmes* n'est jamais donnée immédiatement, puisque chaque lecteur se doit de participer à son élaboration en jouant au double jeu qu'elle recèle – et non pas seulement en la lisant –, sa « lecture » revient effectivement à une sorte de « recherche de l'œuvre » parmi l'œuvre. Désignant ce processus comme « mouvement », Blanchot attire notre attention sur la lecture comme activité, et se dirige sans conteste vers l'acception ludique que nous avons soulignée. En revanche, et c'est un point qu'il nous faut questionner, l'horizon ultime d'une œuvre telle que les *Cent mille* peut-il être compris, du point de vue du lecteur, comme une « disparition » ? Au fond, une « hyperlecture » du dispositif quenien correspondrait-il à une activité qui ne soit pas une lecture du texte à proprement parler, comme le suggérait Pierre Bayard ?

159 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, rééd. « Idées-Gallimard », 1971, p. 293, cité in Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995. p. 233.

Il est peut-être finalement raisonnable d'affirmer que le « texte » des *Cent mille* « n'existe pas ». Il n'existe pas, s'il s'agit d'un texte au sens matériel, concret, ordonné ; un texte comprenant un début et une fin. L'« hypertexte » des *Cent mille* est, par définition, virtuel – potentiel. Pour Blanchot, l'horizon de tout texte se situe dans ce qu'il n'est pas, mais qui est sa raison d'être. Alors, en dehors des motivations queniennes, et puisque les *Cent mille* sont un recueil dont l'auctorialité fait l'objet d'un relatif partage, l'on peut se demander : quel serait ce « point pur de l'inspiration » d'où provient le texte que nous, lecteurs, lisons individuellement ? La réponse gît évidemment dans la question.

Pour les lecteurs de Queneau, une telle perspective aurait pu paraître – on le comprend – peu féconde, voire peu recevable (il n'y aurait rien à lire). D'abord, la singularité du dispositif n'a pas été aménagée sans prix. Dès le stade de sa création, Queneau le mentionne, la « fabrication d'un tel livre n'a pas manqué de créer des difficultés ». Y voyant au départ la possibilité de monter le recueil sur des anneaux, à l'image des livres « têtes folles¹⁶⁰ » pour enfants, il abandonne cette idée, craignant le chevauchement des languettes les unes sur les autres. Le système de brochage¹⁶¹ aurait donc été préféré pour cette raison. D'emblée, l'usage, la « pratique » de ce recueil allait être rendue délicate. Debon en fait état dans l'édition de la Pléiade.

Il est en effet malaisé, dans l'édition livrée au public en 1961, d'isoler chaque sonnet, puisque chaque vers figure sur une languette découpée.

Il est certain que la maquette de cette édition, pour originale qu'elle soit, n'est pas des plus ergonomiques. Parcourir le dispositif, malgré son immensité virtuelle, peut vite se résumer à un feuilletage rapide, empessé et maladroit, terni par l'incompréhension. C'est en quelque sorte une partie de la règle du jeu qui ici n'apparaît pas avec le plus de clarté. La chose est aussi dommageable qu'escomptée initialement. Car c'est sans doute l'une des raisons principales pour lesquelles les *Cent Mille milliards de poèmes* semblent avoir finalement connu un plus vif succès dès lors qu'ils furent diffusés sur support numérique. On le comprend, ce problème était contenu en germe dans la structure même du dispositif : lorsqu'il évoque les « machines » de Turing, Queneau s'oriente effectivement vers la perspective informatique. Son recueil, il faut le dire, prend tout son sens une fois agrémenté d'un algorithme permettant de composer des poèmes,

160 Cf. Annexe 1.

161 Claude Debon, Notes in Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1319.

aléatoirement, ou selon toute autre prescription¹⁶².

La lecture de ces poèmes à composer n'était donc pas des plus faciles dans le contexte de 1961. De plus, comme le traduit la remarque de Claude Debon, la volonté de la plupart des lecteurs, consistant à vouloir lire les dix sonnets initiaux sans se prendre au jeu, n'était elle-même pas facile à appliquer. Ce n'est que dans l'édition de la Pléiade (1989) que le lecteur a pu, pour la première fois, « lire intégralement les dix sonnets à partir desquels existent en puissance cent mille milliards de poèmes¹⁶³ ». Ainsi, les premiers lecteurs ont bien été forcés de jouer le jeu.

Pour faire fonctionner le système, on peut retourner le livre et passer entre les languettes une aiguille à tricoter. En le retournant à l'endroit, on trouvera sur la page de droite quatorze languettes, c'est-à-dire quatorze vers formant un sonnet, issus du hasard qui aura conduit l'aiguille¹⁶⁴.

Dans cette description prescriptive du dispositif, Debon n'hésite pas à valoriser une approche aléatoire du corpus. Cela, dans notre étude, et au regard des prédispositions queniennes prises contre le hasard (des « anti-hasards¹⁶⁵ »), peut paraître étonnant. En disant cela, elle pense en premier lieu à l'approche mystificatrice que nous évoquions plus haut, qui apparenterait les *Cent mille milliards de poèmes* au *Yi Jing*. Si nous avons souligné les limites d'une telle approche, à quoi les lecteurs de Queneau pouvaient-ils donc s'en tenir ? Par ailleurs, nous avons bien démontré qu'il n'était pas raisonnable de considérer que pour autant qu'il s'agisse de « structures » et de littérature potentielle, il ne fallait oblitérer l'idée centrale d'une relation entre le lecteur et son texte, toujours à l'œuvre. Autrement dit,

[o]n ne lit plus, on le voit, ces sonnets comme un simple exercice. On commence en effet à comprendre que même dans ses expériences les plus audacieuses, Queneau reste un écrivain. Pourtant on n'a pas manqué lors de la parution des *Cent mille milliards de poèmes* de crier au canular et l'on ne peut nier que ces poèmes souffrent quelque peu, sauf peut-être le dernier, des contraintes liées à leur fabrication¹⁶⁶.

L'image du canular insiste sur une inadéquation fondamentale entre les attentes (en l'occurrence,

162 De tels algorithmes existent, relativement nombreux, sur internet. Nous sommes au regret de ne pouvoir en diffuser aucun à ce jour, la plupart de ces présentations du recueil quenien étant d'origine amateur (chose significative).

163 *Ibid.*, p. 1315.

164 *Ibid.*, p. 1319.

165 André Blavier, in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 86.

166 Claude Debon, Notes in Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 1318.

d'un texte) et la réalité de sa réception. Le problème, ainsi pointé du doigt, découle le plus certainement de l'attente des lecteurs inquiétés. Queneau, nous l'avons assez dit, n'attire jamais l'attention du lecteur sur la portée symbolique et sur la sémantique des poèmes potentiels. En fin de processus, si l'on peut dire, un poème combiné et interprété revêt une valeur esthétique qu'il est absolument impossible de prédéfinir, compte tenu de l'étendue des potentialités. Cette impossibilité peut en effet se révéler frustrante, pour tout lecteur déterminé à « lire » le dispositif jusqu'à repérer une configuration égalant la grandeur extraordinaire qu'il reconnaît à tout poème, disons, de Mallarmé. Il n'en est pas moins vrai que si Mallarmé avait pu lire les *Cent mille milliards de poèmes*, l'on aurait probablement pas pu résister à la tentation d'appliquer à ses lectures, fixées comme autant de poèmes combinés, le qualificatif « mallarméen ».

Armand Salacrou ne fait pas partie de ces lecteurs qui virent dans les *Cent mille* une simple farce à destination des amoureux du symbolisme ou du romantisme. Il saisit bien mieux la portée de l'esthétique oulipienne des rapports entre contrainte et potentialité. Ainsi, il qualifie ce petit recueil de « livre terrifiant », se focalisant sur la dimension spectaculaire affichée du dispositif et sur sa portée existentielle. Queneau est alors perçu comme un auteur d'une grande cruauté ; d'autant plus qu'il ne cesse de chercher à « rire ».

Raymond Queneau vous jette en plein désespoir et l'on entend alors ses grands éclats de rire. [...]

Comprend-on bien le sens terrible de ce petit volume que nous offre en souriant Raymond Queneau¹⁶⁷ ?

L'égarement dans le labyrinthe de l'exégèse, si l'on conçoit les choses ainsi, peut se révéler mortel pour un lecteur paranoïaque, qui passerait sa vie à « lire » le recueil sans pouvoir espérer atteindre l'exhaustivité herméneutique. Pour Salacrou, c'est donc bien l'activité de la lecture qui est la cible d'une attaque de la part de Queneau. Sans doute rejoignait-il l'accusation selon laquelle au fond, notre auteur privilégierait une sorte de destruction de la littérature à travers ses jeux formels. Queneau ferait alors figure d'auteur foncièrement pessimiste ; attachant son lecteur à un sentiment de déréliction. Si cette perspective paraît exagérément radicale, elle ne semble pas s'éloigner par trop de ce que nous avons décrit jusqu'ici dans les intentions queniennes. Seulement, elle oublie la nature fondamentale de la posture de l'humoriste, qui voit une sagesse dans l'absence de conclusion définitive.

Marcel Duhamel, quant à lui, épouse à merveille cette possibilité, se gardant bien de conclure. Du moins ne le fait-il pas en dehors de l'humour, au travers duquel il témoigne de sa

167 Armand Salacrou, « L'homme et l'écrivain » in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 249.

réception des *Cent mille milliards de poèmes*, d'une manière amusée. « [Ce livre] m'exaspère parce que je n'ai jamais pu aller jusqu'au bout¹⁶⁸ », avoue-t-il. C'est là rendre un bien beau coup de chapeau à notre auteur. Finalement, la définition de l'« hyperlecture » que nous questionnons n'est-elle pas à chercher dans la posture d'un « hyper-lecteur », lecteur sachant ne pas conclure à propos d'un sujet qui le dépasse (fatalement) ?

Nous ne saurions ici aller plus loin dans la définition de néologismes dérivés sans approfondir notre connaissance du premier terme. Gérard Genette situe l'« hypertextualité » parmi les phénomènes d'intertextualité (« la présence effective d'un texte dans un autre texte¹⁶⁹ »). Il indique que l'hypertextualité peut qualifier tour à tour « la parodie, le pastiche, la charge », ce dont relève parfaitement notre corpus. Michel Picard tend à rapprocher la définition qu'en donne Genette – fort à propos – du jeu. En effet, « l'on peut sans doute généraliser légitimement ce qu'il avance au sujet de la seule « hypertextualité », d'ailleurs « transgénérique », la comparant au bricolage – « toujours un jeu » : « le plaisir de l'hypertexte est aussi un *jeu*¹⁷⁰ » ».

Notre définition de l'« hypertexte » quenien rejoint inlassablement la perspective ludique. En insistant sur cet aspect, nous indiquons bien que le jeu joué par Queneau, commandé par le « plaisir de l'hypertexte » évoqué par Genette, est le point de départ du jeu que peut constituer une « hyperlecture », qui serait en soi une « lecture littéraire ». Cette « hyperlecture » du recueil embrasse donc le mieux son texte lorsqu'elle se donne les moyens de retrouver le plaisir de jouer, de lire, sur les pas de l'auteur. Le partage impliqué par le dispositif des *Cent mille* nous apparaît alors en premier lieu comme le partage d'un plaisir littéraire ; plaisir de jouer avec le langage. Dans la continuité de ces affirmations, nous livrons ici une autre définition de la « lecture littéraire » fournie par Michel Picard, qui insiste bien davantage sur la ressemblance qui doit s'observer entre l'auteur et son lecteur, afin qu'elle puisse prendre pied.

Jouer le jeu de la lecture littéraire, dans cette perspective des réécritures, c'est donc être capable d'apprécier la virtuosité exhibée, le jeu de l'interprète d'une partition connue. L'amateur est nécessairement un *connaisseur*¹⁷¹.

Voici donc pourquoi la réaction de Marcel Duhamel nous paraît la plus adéquate face aux

168 Marcel Duhamel, « Coup de chapeau » in Andrée Bergens (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, *op. cit.*, p. 246.

169 Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 8, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 245.

170 Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 452, cité in *Ibid.*, p. 245 (souligné dans le texte).

171 *Ibid.*, p. 245 (souligné dans le texte).

Cent mille milliards de poèmes : il s'agit de la réaction se rapprochant le plus de ce que l'on aurait pu attendre de Queneau en personne, s'il avait été confronté à la découverte d'un tel ouvrage. L'humour qu'il adopte pour éviter de conclure témoigne le plus certainement d'une compréhension vaste de la pluralité des niveaux de lecture, des implications et des contradictions que véhiculent le recueil quenien. Si une telle assertion mérite d'être nuancée (rien dire, ce n'est pas toujours dire), au moins doit-on admettre que le confrère de Queneau en sait bien davantage que ne laisse déduire immédiatement le recours à un clin d'œil plaisantin. Duhamel, en conservant la posture de l'humoriste, s'avère enfin avoir « lu » les *Cent mille* en connaisseur, c'est-à-dire en bon joueur. Cela indique dans le même temps son appartenance à la même communauté interprétative que Raymond Queneau¹⁷². Il souligne, en creux, faisant mine de s'exaspérer, qu'il 'agit bien d'un jeu.

Pour finir sur ce point, insistons sur le fait que le jeu des *Cent mille milliards de poèmes*, en quelque sorte, est *déjà joué* par son auteur, en ce qu'il est préservé de toute appropriation fallacieuse à l'aide d'un appareil prescriptif (essentiellement péritextuel). Cette prescription est complétée éventuellement chez le lecteur par sa connaissance du contexte (pré-)oulipien ; il chemine alors vers le statut de « lecteur oulipien¹⁷³ ». En ce sens, ce recueil si particulier se propose comme *une lecture littéraire* de la lecture elle-même : sa structure est bien celle d'une mise en abyme. L'on s'en rend bien compte en étudiant les « manières de lire » qu'il suscite, et dont témoignent diverses réactions contradictoires. En l'absence de plus amples indications thématiques dans le péritexte, les lecteurs ne font pas autre chose que rattacher leur lecture à leur connaissance du contexte ou à leurs *a priori* sur l'auteur. Seul l'humour qui émane du dispositif paraît incontournable, qu'il n'est finalement pas souhaitable de voir partagé par tous.

Un « hyperlecteur », lecteur idéal des *Cent mille milliards de poèmes*, en vient à ne plus seulement lire le « texte », qui en soi n'existera jamais, mais à lire *un* texte, une lecture. Il lit d'abord celle que lui livre Queneau, qui a élaboré un dispositif « hypertextuel » : un palier d'organisation du texte se superpose au texte (si l'on en considère un premier dans les dix sonnets initiaux). Puisque cette lecture opérée par Queneau est l'objet d'un partage, puisque le jeu est un espace qui nécessite un investissement, alors le lecteur qui joue véritablement en vient à « lire » également sa propre lecture, dans un sens que nous nous apprêtons à expliciter tout à fait.

Cette « hyperlecture » des *Cent mille*, disons-le avant de nous focaliser sur ce qu'elle implique pour le lecteur, est synonyme d'une certaine liberté. Nous en avons montré les tenants, et en particulier l'articulation du geste herméneutique à la contrainte textuelle – ou hypertextuelle,

172 Duhamel et Queneau travaillaient chez Gallimard, ce qui n'est pas sans les rapprocher grandement sur ce plan.

173 Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 288.

dans le même schéma. Comme le suggère Jacques Roubaud, « [e]ntendons alors les « cent mille milliards » comme « objet libre » de la structure libre¹⁷⁴ ». Le confrère de Queneau attire enfin notre attention sur la véritable signification de la potentialité littéraire à laquelle tend notre corpus. Cette potentialité, enfin, résultera d'une « confrontation » :

[...] c'est là ce que nous enseignent les « cent mille milliards », *contre* les contraintes de la vraisemblance sémantique, la structure sonnet fait, virtuellement, d'un sonnet unique tous les sonnets possibles par toutes les substitutions qui la respectent. Le sonnet proposé, s'il impose un choix, ou plutôt se propose d'en imposer un, ne supprime pas les autres possibilités, qui l'étendent ; confrontation de la « liberté » de la structure avec les contraintes du milieu (linguistique, et autre) dans lequel elle s'inscrit¹⁷⁵.

III.2.3 – Qui est lu ? ou comment le sujet-lecteur peut-il se reconnaître à sa lecture singulière des *Cent mille milliards de poèmes*

Nous finissons par la description de la *relation d'appartenance* de l'humour au sujet lecteur que notre recueil des poèmes à combiner met en évidence. Cette relation n'apparaît aux yeux de celui-ci que dès lors qu'il joue véritablement – qu'il se *risque* à s'investir, en quelque sorte. Or, tout jeu circonscrit une communauté pour un espace-temps donné, tout en étant subordonné à l'existence d'une communauté englobante. C'est ce que pointe Roubaud comme étant les « contraintes du milieu (linguistique, ou autre) » dans lesquelles s'inscrit la structure du jeu – celle que l'on reconnaît à la « liberté » qu'elle permet d'exercer. « Ce qui s'y joue, c'est l'individuation des expériences, des objets et des sujets, au sein du sensible que nous partageons collectivement », comme le résume très bien Jacques Rancière¹⁷⁶. Nous expliquerons ici en quoi il est potentiellement constructif de considérer que la lecture des *Cent mille milliards de poèmes* nous fait opérer un retour sur nous même en nous confrontant à des « événements¹⁷⁷ », dont le caractère est bien surnuméraire par nature (renvoyant à l'infini, c'est-à-dire à ce qu'il y a d'indéterminé pour nous et *a priori* dans les potentialités du recueil). Notre actualité de lecteur, jusqu'aux éléments et tensions de sa structuration profonde, transparaîtra en partie dans la « structure humoristique » singulière que l'on confèrera à notre sonnet. Ce mode de lecture

174 Jacques Roubaud in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1981, p. 68.

175 *Ibid.*, pp. 68-69.

176 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12, cité in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 146.

177 Terme que nous développerons avec Yves Citton.

emprunt d'humour n'apparaîtra plus tellement comme une option, mais comme, en dernier ressort, une contrainte pesant sur le lecteur. Ce dernier, s'il est comme contraint jusque dans les moindres étapes de sa réception du texte, ne l'est pas moins pour son plaisir. Pour toutes ces raisons, la formule de Sartre s'applique étonnamment à notre corpus : « tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont destinés¹⁷⁸ ». Le « lecteur oulipien » tel que nous l'avons présenté figure pour notre étude ce lecteur idéal : son « image » est comme contenue dans le dispositif.

En effet, le recueil quenien « appelle » son lecteur, ne serait-ce qu'au sens où, comme l'énonce Michel Picard, un lecteur s'empare des « structures d'appel » constitutives d'un texte et « contribue, en y insérant son activité constructrice, aux structurations sémantiques, mais encore cette contribution l'engage, en tant qu'individu singulier¹⁷⁹. » Cet engagement peut se traduire sur le mode de l'« aventure », puisque « l'imprévisibilité, l'incertitude » sont « la première dimension de l'attitude ludique¹⁸⁰. » Le lecteur s'apprête à affirmer une certaine liberté, mais toujours sous contrainte. Il y a, dans la lecture, cette confrontation. L'on peut estimer, comme Jacques Rancière, une primauté de l'organisation textuelle, la règle du jeu étant son point de départ. « Aussi actif qu'il puisse être, l'interprète ne fait le plus souvent que se glisser (plus ou moins ingénieusement) dans les failles ouvertes par un *travail d'écriture*¹⁸¹ [...]. » Mais ici, puisqu'il faut considérer que (profitons-en pour retrouver la formule synthétique d'Umberto Eco) :

le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation¹⁸²,

alors l'on peut dire que le recueil quenien prévoit, dans son « travail d'écriture », et par la mise en abyme du phénomène de la lecture, une « infinité » (toujours à échelle humaine) de failles (les potentialités) à exploiter. Pour dépasser ce problème qui suppose deux « potentialités » en confrontation dans la dynamique de la lecture, il faut en revenir au fonctionnement même du langage que nous avons décrit avec Saussure. Une tripartition des « facteurs » de la lecture comme jeu permet de schématiser, voire de dépasser cette confrontation ; nous avons en tête le

178 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, (1948), rééd. « Idées », 1969, p. 92, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 146.

179 Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 48.

180 Jacques Henriot, *Le Jeu*, *op. cit.*, p. 76, cité in *Ibid.*, p. 49.

181 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 12, cité in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 148 (souligné dans le texte).

182 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 22, cité in *Ibid.*, p. 53

triangle du signe saussurien. Michel Picard le résume ainsi :

les *signifiants* textuels [...] renvoient à ces structurations logico-sémantiques générales de *signifiés* qui ressortissent évidemment à la culture du moment et aux idéologies dominantes, ainsi qu' [...] à des référents spatio-temporels objectifs¹⁸³ [...].

Ainsi, pour le phénomène de la lecture, cette triangulation systémique confère, en soi, un espace structural de possibilités et de liberté. Avancer cela revient à montrer que la règle du jeu de la lecture, s'il fallait enfin tenter d'en définir les contours, pourrait d'abord être divisée en deux catégories déterminantes. D'un côté, s'exercent « les grands systèmes cognitifs, interprétatifs ou même ludiques dominants qu'impliquent les formations discursives et les modes de symboliser d'une société donnée à un moment donné de l'histoire, les normes et les codes socio-idéologiques auxquels elle se conforme [...] ». À ces facteurs déterminants s'ajoutent des codes qui ressortissent à tout ce que Picard nomme une « rhétorique de la lecture » : pour le cas des *Cent mille*, il faut par exemple considérer la forme du sonnet ainsi que le genre poétique, mais également la tonalité humoristique. Ainsi, dans la lecture comme décodage, « [l]e pré-construit, le prérequis, l'inassuré et les présupposés règlent et réglementent assez étroitement cette activité-là, et le dénoté¹⁸⁴ ». Ce qui est essentiel lorsque l'on observe la supposée liberté de tout joueur, c'est que l'« ensemble de ces règles [...] a toujours été acquis empiriquement, au cours du « second apprentissage » de la lecture, lequel [...] s'est effectué à l'insu de l'apprenti lecteur¹⁸⁵ ». Cet apprentissage a lieu au sein d'une communauté interprétative.

Les « trouvailles » de l'interprète des *Cent mille milliards de poèmes* dépendent donc, nous l'avons dit, de cette longue série de surdéterminations. Mais le lecteur ne fait pas que lier, c'est-à-dire déchiffrer ; il *relie*, autrement dit les signifiants « renvoient *en même temps* le lecteur à son histoire personnelle. Par le jeu des connotations et des glissements paradigmatiques, les signifiés sont *aussi* ceux de ses préoccupations les plus secrètes, les moins conscientes ; cela est couramment admis. [...] la lecture joue dans l'histoire et dans mon histoire¹⁸⁶. » En désignant les entités structurelles qui participent au jeu en tant qu'histoires, Picard distingue et imbrique à la fois le champ déterminant « contextuel » et le champ de l'individualité du lecteur. La préoccupation autour du rôle de l'inconscient, si elle semble couramment admise dans bien des milieux intellectuels, ne fait pas partie des orientations privilégiées de la critique des *Cent mille*, et pour

183 *Ibid.*, p. 51 (souligné dans le texte).

184 *Ibid.*, p. 51 (souligné dans le texte).

185 *Ibid.*, p. 164.

186 *Ibid.*, p. 51 (souligné dans le texte).

cause, Queneau ne se situe pas dans cette voie. Pourtant, précisons-le, en tant qu'héritier du surréalisme à certains égards¹⁸⁷, le geste quenien – ponctuel – de reconfiguration du jeu de la lecture rejoint l'aboutissant d'une perspective selon laquelle, finalement, « *je ne parle pas*¹⁸⁸ ». Jean Starobinski évoque la passerelle qu'il conçoit entre la littérature proprement surréaliste (issue de l'automatisme tel qu'il est conçu dans ce courant) et une littérature dite « structuraliste » d'inspiration.

L'orphisme froid d'une littérature d'inspiration « structuraliste » (pour laquelle le sujet est supplanté par le langage même, pour laquelle *je* ne parle pas, mais *ça* parle en moi) s'approche de l'écriture automatique du surréalisme par des voies fort différentes [...] Et dire que « l'inconscient est langage » n'est encore nullement concilier Freud et l'écriture automatique, car l'inconscient freudien n'est langage que sur le mode de l'impossibilité de parler : il n'est langage que pour l'interprète qui le fait parler¹⁸⁹.

Face à notre corpus de poèmes à combiner, l'interprète fait certes parler quelque chose de lui même, mais rien n'indique qu'il faille y lire une traduction du ineffable langage de son inconscient. Quoi qu'il en soit, cet interprète que désigne Starobinski, dans le cadre des *Cent mille*, est bien facile à contextualiser en termes de communautés interprétatives. Comme le dit bien Picard, « il faut pourtant situer clairement la lecture littéraire dans sa relation avec la bourgeoisie occidentale¹⁹⁰ », communauté sans laquelle aucun jeu tel que celui des *Cent mille milliards de poèmes* ne serait envisageable.

Tentons ici, sans doute quelque peu artificiellement, mais néanmoins synthétiquement, d'illustrer cette réalité à l'approche de notre corpus. En prenant appui sur ce premier quatrain, il nous est facile de montrer à quel point ce jeu-là est discriminant. L'un des aspects du jeu, qui consiste à s'appropriier les éléments du dispositif, est rendu difficile par la tendance quenienne à l'allusion, aux clins d'œil les plus divers envers toutes sortes de réalités que seul un lecteur de la même communauté (au sens large) pourra saisir.

C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise (P4, V1)

depuis que lord Eglin négligea ses naseaux (P2, V2)

187 Un héritage dont nous rappelons qu'il faut plus raisonnablement comprendre comme moyen de répulsion.

188 C'est aussi, peut-être, l'une des manières de comprendre la place que laisse Queneau à la citation de Ducasse dans son Mode d'emploi. « Comme l'a bien dit Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, non par un », conclut-il (Isidore Ducasse, *Poésies II*, cité in Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes*, in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 334).

189 Jean Starobinski, article « Freud, Mayers, Breton », *L'Arc*, 34, 1968, p. 95, cité in Elisabeth Roudinesco, « La bataille de cent ans ». *Histoire de la psychanalyse en France.2 (1925-1985)*, *op. cit.*, p. 42.

190 Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 296.

des êtres indécis vous parlent sans franchise (P10, V3)

il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux (P3, V4)

Pour le cas du premier vers, nous avons déjà souligné la référence qu'il contenait au débat d'écrivains portant sur la primauté de la verve poétique sur la narration pure. Un euphémisme serait d'affirmer que cette référence passera inaperçue pour bien des lecteurs étrangers à la théorie littéraire au XX^e siècle. Pour le deuxième vers, la référence cette fois est de nature historique. N'est pas porté à la connaissance de tous, même dans un milieu occidental particulièrement cultivé, le récit de Lord Elgin, cet aristocrate du XVIII^e siècle ayant fait voyager le décor du Parthénon d'Athènes vers Londres. Un lecteur étranger à cela ne peut qu'inventer tout à fait l'image du Lord en question, ne pouvait même le situer dans une quelconque époque. Enfin, si l'on en vient au quatrième vers, la référence est bien entendu d'ordre religieux. Qui a été éloigné de toute éducation chrétienne ignore quel est le « jour des Rameaux » et ce à quoi il peut correspondre. L'interpréter dans une configuration devient alors, là encore, l'inventer – ou l'omettre, ce qui revient quelque peu au même. Un lecteur ne partageant pas ces connaissances diverses se trouverait rapidement lassé, s'il venait à tomber sur une telle configuration en se prenant au jeu des *Cent mille milliards de poèmes*. Pour combler ce qui s'avère être des lacunes face au texte, il devra d'abord les accepter pour telles, ce qui n'est pas toujours agréable.

Finalement, « nous ne faisons jamais que des lectures gigognes¹⁹¹. » Nous admettons tout à fait avec Henriot que « [l]e jeu ne produit rien d'extérieur à lui-même ; néanmoins, dans une certaine mesure, le joueur est l'œuvre de son jeu¹⁹² », dans le sens où la structuration sur laquelle repose la possibilité même du jeu est entre toutes la plus déterminante. Cet ensemble de règles est donc complexe et insaisissable. Pourtant, et c'est le point sur lequel nous souhaitons insister, les *Cent mille* véhiculent bien la volonté de sensibiliser le lecteur à la liberté qui lui est offerte dans la manière de lire ou de comprendre le recueil. L'estime du lecteur que nous avons repéré chez Queneau, en parfaite cohérence avec l'espace du partage (transitionnel) que son jeu littéraire tente d'élaborer, participe de cette tendance. Nombreux que puissent être les facteurs déterminant sa lecture, tout lecteur des *Cent mille* demeure invité à opérer en « hyperlecteur », c'est-à-dire, à *comprendre sa lecture*, en lisant un texte à double voix. La chose reste envisageable pour bien des lecteurs, et ce en grande partie grâce à la multiplication des niveaux de lecture possibles, élaborée par Queneau.

191 *Ibid.*, p. 117.

192 Jacques Henriot, *Le Jeu*, *op. cit.*, p. 63, cité in *Ibid.*, p. 25.

Qu'il le revendique et le sache ou non, chaque lecteur procède comme le critique, ou comme un analyste – dans les limites de son horizon d'attente, de sa formation littéraire et philosophique, de sa culture générale, de ses facultés intellectuelles. Il lui faut, manifestement, « comprendre » ce qu'il lit, ou le croire – ou, plutôt, comprendre sa lecture¹⁹³.

L'image d'une « hyperlecture » que nous mettons en avant gagnerait en effet à être relativisée ainsi. La lecture est une activité synthétique : il serait absurde de considérer un seuil en deçà duquel le lecteur des *Cent mille* ne ferait que passer tout à fait à côté du jeu – et de ses bénéfices. Nous le répétons : les paramètres qui organisent la réception du recueil dès 1961 ne laissent pas de place à une lecture totalement absorbante, dans laquelle un lecteur enthousiasmé en viendrait à oublier qu'il s'agit là d'un jeu littéraire. Si la lecture des *Cent mille* suppose une infinité de degrés d'« hyperlecture », il ne faut pas non plus estimer que cette désignation ne vaille plus rien. Elle vaut, en vérité, par sa tendance à la potentialité, en tant qu'elle se comprend sous le signe de la maximalité, comme nous allons le préciser dans un instant.

Pour reprendre un exemple parlant, l'image d'un Lord Elgin, si elle n'est pas connue du lecteur, est vraisemblablement inventée par lui ; le lecteur se situe dans la « rêvasserie » au regard de nos analyses de la lecture¹⁹⁴. La « fidélité¹⁹⁵ » au texte est alors rendue impossible par le jeu des communautés interprétatives de l'auteur à son lecteur. Mais, comme cet exemple l'illustre, la méconnaissance de certains éléments référentiels peut forcer le lecteur à s'investir davantage dans le texte : la fidélité n'est alors plus immédiatement nécessaire. Puisque « ce que nous dit le texte à un certain niveau (littéral, dépeignant des réalités physiques) *doit être reconstruit sur un autre plan*, qui le mette au niveau d'autres réalités en phase avec le monde actuel de l'interprète¹⁹⁶ », la lecture est fondamentalement actualisante. Cela signifie que l'interprète peut s'approprier le texte. Mais cela confirme surtout que toute lecture contient en elle-même la marque du lecteur qui reconstruit (relie) une signification.

Notons encore que tout lecteur n'est certes pas tout à fait contraint à s'investir pareillement, de même que nous reconnaissons une infinité de degrés d'implications dans l'« hyperlecture » du

193 *Ibid.*, p. 204.

194 Yves Citton n'est pas le seul à employer ce terme : « Winnicott oppose fermement *playing* et *fantasying*, qu'on peut traduire par « rêvasserie ». L'activité ludique est alors au point mort, la fantasmatisation fonctionne de façon autonome, quasi compulsive, l'illusion, si l'on peut dire, n'est plus que l'illusoire : elle tourne à vide, n'enclenche jamais sur le réel ; elle absorbe de l'énergie, mais ne participe ni au rêve ni à la vie. C'est une fuite. » (*Ibid.*, p. 117.)

195 Pour une définition simple de la « fidélité » de l'interprète : « dispositif qui sépare, dans l'ensemble des multiples présentés, ceux qui dépendent d'un événement [texte perçu singulièrement et dans une temporalité] » (Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, *op. cit.* p. 257, cité in Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 290).

196 *Ibid.*, p. 272 (souligné dans le texte).

dispositif quenien. Car la réception d'un poème, dans notre cas, est un engagement, « sur le mode spéculaire, où l'on est à la fois dans le miroir du poème et au dehors, aux prises avec des difficultés qu'on reste libre de juger. Ce dédoublement est caractéristique de toute lecture ludique d'un texte difficile¹⁹⁷. » *Cent mille milliards de poèmes* est incontestablement un texte difficile, au sens où l'entend Ross Chambers. Son lecteur est libre d'interpréter, d'intervenir lors du jeu, mais également libre de ne pas le faire, et peut-être, d'admettre qu'il ne connaît pas Lord Elgin en passant son chemin. Cette possibilité fait partie intégrante de ce que nous nommons la liberté du lecteur face à la contrainte textuelle, elle participe aussi de ce que Rancière nomme « l'individuation des expériences » dans l'univers du jeu. Elle ne contredit pas, enfin, l'existence de la potentialité dans les *Cent mille*. Cette dernière, nous l'avons compris, se caractérise par le fait qu'elle englobe toutes les lectures potentielles. Toutes les « interventions » de l'interprète, « procédure par laquelle un multiple est reconnu comme événement¹⁹⁸ », même les moins « fidèles », demeurent envisageables. Si comme l'avance Yves Citton,

construire l'interprétation littéraire d'un texte, c'est en faire le site d'un événement, face auquel il appartient à l'interprète de pousser un processus de fidélité et de vérité qui lui fasse tirer de ses traces un maximum de conséquences¹⁹⁹,

alors le dispositif des *Cent mille* invite bien son lecteur à un type de lecture maximaliste. Il l'y invite, en tant qu'il favorise « l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet, grâce aux activités conjointes et dialectiques de ce qu'on a proposé d'appeler le *liseur*, le *lu* et le *lectant*²⁰⁰. » Le « double jeu » quenien, lecture littéraire de la lecture, ne conçoit pas la potentialité sans maximalité. Un premier événement, incontournable, en quelque sorte, est déjà dans le texte, pour le dire dans la terminologie employée par Yves Citton. La règle du jeu, nous l'avons dit, est un palier d'organisation du texte (multiple) duquel tout lecteur prend connaissance d'emblée, comme d'un pacte de lecture. Cet événement revient à dire – bien que cela ne soit jamais dit – : « il s'agit d'un jeu ; il est possible *par moi* d'en tirer une infinité de significations ». Le lecteur n'a d'autre choix que d'imposer sa lisibilité au « texte ».

197 Ross Chambers, « Le texte difficile et son lecteur », *Problèmes actuels de la lecture*, colloque de Cerisy (1979), Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1982, pp. 81-93, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 207.

198 Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, *op. cit.*, p. 244, cité in *Ibid.*, p. 290. Pour Yves Citton, tout sujet lecteur se caractérise par cette action d'« imposer la lisibilité d'une orientation à une multiplicité » (Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 287 (souligné dans le texte)).

199 *Ibid.*, p. 289 (souligné dans le texte).

200 *Ibid.*, p. 294 (souligné dans le texte). Ce rappel nous a paru opportun.

C'est ainsi que notre actualité de lecteur sera en partie rendue visible, transcrite à travers la « structure humoristique » singulière que l'on confèrera à notre sonnet. L'atmosphère humoristique, de nature tonale, vient de la part de Queneau comme invitation, une fois encore, à tirer le maximum de conséquences de la lecture en adoptant la posture la plus englobante qu'est celle de l'humoriste. Alors certes, *Cent mille milliards de poèmes* est un texte difficile, pour toutes ces raisons, et parce qu'il ne s'agit pas seulement de se laisser porter au gré des pages qui se suivent. C'est bien là ce qui constitue le véritable « gain » du jeu. En Termes psychanalytiques, nous pouvons proposer ici une formulation résumant le chemin parcouru par le psychisme du lecteur (qui joue), et ce vers quoi il tendrait finalement.

Ainsi le lecteur, le joueur, passent-ils de l'Imaginaire, de la solitude, de la détresse d'une durée répétitive ou morcelée, au Symbolique, aux totalités, à la temporalité. [...] C'est bien de lui qu'il *est question*. Il ne subit pas sa lecture : il la produit ; et il joue gros jeu. Il retrouve ainsi ce que les kleinien appellent « créativité », et qui est « la coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure²⁰¹ ».

L'activité du lecteur que nous ne cessons de préciser est par nature créative ; elle l'est encore davantage devant les *Cent mille milliards de poèmes*. Nous souhaitons attirer l'attention sur le fait qu'une lecture valorisant la créativité, au sens kleinien, érige l'autonomie du sujet en principe de bien être existentiel. Winnicott en propose ici une définition séduisante, pointant le rôle de la créativité dans le développement des individus :

un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus, mais seulement comme ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter. La soumission entraîne chez l'individu un sentiment de futilité, associé à l'idée que rien n'a d'importance²⁰².

Notre objectif n'est pas de nous aventurer outre mesure sur le terrain des supposés bénéfiques d'une lecture dite littéraire, mais nous considérons que ces précisions peuvent servir à caractériser une certaine conception quénienne, « optimiste » car créative, de la potentialité. Le dispositif des *Cent mille* ne rejoint-il pas cette idée selon laquelle le lecteur, tenu en estime par l'auteur, est invité à « manipuler l'objet de sa lecture, et sa lecture elle-même, qui le manipulait²⁰³ » ? Autrement dit,

201 *Ibid.*, p. 52 (souligné dans le texte).

202 Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, op. cit., p. 91, cité in *Ibid.*, p. 52

203 *Ibid.*, p. 53.

Queneau ne s'érige pas en maître à penser, il n'oriente la lecture que pour mieux l'« ouvrir », au sens de l'Ouvroir. Il aide, peut-être, son lecteur à « supporter ces pertes, ces frustrations, ces mutilations perpétuelles que la vie multiplie », et plus sûrement à développer sa « *capacité de réparation*, c'est-à-dire, finalement, à la confiance qu'a acquise le sujet en sa propre créativité²⁰⁴ ». Il faut s'entendre sur le fait que, bien qu'il s'agisse d'une structuration du sujet, « la question d'une réparation de l'objet ou du sujet demeure dans le jeu secondaire²⁰⁵ ». De même, disons-le une dernière fois, Queneau ne concevait aucunement la portée de son recueil en ces termes, dont nous jugeons ici la pertinence rétrospectivement.

Nous pourrions, comme cela, cheminer vers une explication fonctionnelle de la lecture plus aboutie, permettant de souligner toujours davantage en quoi Queneau semble faire plus que proposer un jeu inoffensif²⁰⁶. À titre indicatif, nous pouvons mentionner le rôle de l'aire transitionnelle telle que le conçoit Winnicott, puisque nous lui avons accordé un certain crédit. Cet espace du jeu, du partage, mis en avant dans les *Cent mille milliards de poèmes* mais présent dans chaque texte en puissance, serait « un lieu pour la sublimation²⁰⁷ ». Dans la même veine, l'humour est un moyen d'acceptation par valorisation des sentiments qui, *a priori*, pourraient être rejetés – refoulés, dans cette perspective psychanalytique. La lecture opère alors comme « l'intériorisation et l'intégration d'un objet restauré, auquel le lecteur est parvenu confusément dans le jeu littéraire à rendre une intégrité qui s'avère simultanément être la sienne propre²⁰⁸ [...] ». Il ne paraît pas absurde d'avancer, pour conclure ce dernier moment de notre étude, que le dispositif quenien permet à tout lecteur non seulement de projeter²⁰⁹ son intégrité, mais aussi de la contempler à l'œuvre, et en dernier ressort de pouvoir la questionner.

204 *Ibid.*, p. 52.

205 *Ibid.*, p. 56 (souligné dans le texte).

206 Nous repensons bien entendu à la formule de Salacrou, pointant le caractère « terrifiant » du recueil quenien ; mais aussi à celle de Bachelard : « de la dynamite déguisée en barbe à papa ».

207 Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, *op. cit.*, pp. 146-147, cité in *Ibid.*, p. 57.

208 *Ibid.*, p. 56.

209 Au sens où « toute lecture implique une forte activité projective de la part de l'interprète » (Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 47 (souligné dans le texte)).

CONCLUSION

François Cusset se demande si l'on peut, comme le propose Yves Citton, « jouer en même temps au casseur et au lecteur¹ ». Les sonnets de notre corpus, eux, sont déjà « cassés », car déconstruits pour partie. L'ambition quenienne n'égalé peut-être que partiellement celle décrite par Yves Citton à propos de l'apprentissage de la lecture littéraire : « l'ambition de tirer de l'« infinitésimal » littéraire les plus vastes questions qu'on pût poser à l'être-ensemble² ». Mais la « révolution » que la littérature serait à même d'amorcer *via* le geste interprétatif (au sens entendu dans la démonstration d'Yves Citton), est en quelque sorte pré-vue par Queneau. C'est en cela que le potentiel novateur du corpus exhale, et tout son intérêt dans notre étude. Au delà d'un regard ironique porté sur le monde, les *Cent mille milliards de poèmes* n'ont pas de visée esthétique affirmée. Ils définissent avec panache, et par exemplarité, les tenants de la littérature potentielle. Ici, le petit alexandrin non-fixé est le constituant d'une somme astronomique de poèmes, dont le sens passe au second plan pour un auteur soucieux de formes littéraires, tandis que le lecteur n'a plus qu'à s'en amuser. Pour l'auteur, ce dernier a même plutôt intérêt à y trouver tel plaisir. La perspective de l'humour fait à la fois partie des approches potentielles, mais elle est fortement suggérée, *via* les figures textuelles et leur compréhension contextuelle ; *via* aussi la forme du dispositif, qui demeure sans conclusion. Elle est enfin véhiculée par la connaissance du contexte de création propre à ce corpus. Une telle perspective nous a, de fait, permis d'entrer pleinement dans le jeu quenien, pour en développer toute la matière.

Les rapports étroits que tissent la contrainte combinatoire et la potentialité demeurent pourtant non exclusifs. Il est évident que la potentialité d'un texte, voire d'un jeu textuel, ne doit pas tout à la mise en place d'une ou de plusieurs contraintes formelles. Pourtant, sans elles, le système qui les constitue ne tiendrait pas. Nous le répétons, les contraintes sélectionnées par l'auteur (celles du sonnet fixe et celles de la combinatoire entre les vers) sont des éléments structurants. Lorsque nous avons, à plusieurs reprises, tenté d'élaborer des stratégies herméneutiques en nous prenant au jeu, ces contraintes formelles se sont vues conjuguées à d'autres, à d'autres niveaux. Les premières sont aisément identifiables, puisqu'en partie décrites par l'auteur lui-même, qui ne rechigne pas à livrer certains secrets de fabrication³. Les autres, celles

1 Yves Citton, cité par François Cusset, Préface in *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 Pensons par exemple à la contrainte adoptée par Queneau visant à maximiser la variété, aux plans syntaxique et lexical. Des « rimes » aux « structures grammaticales » en passant par le choix des « mots », rien n'a été

que le lecteur peut ressentir lorsqu'il crée l'un de ces poèmes, en sont le corollaire. Celles-là sont d'ordre sémantique, et notre approche a pu *de facto* soulever des questionnements sur la détermination du sens chez le sujet lecteur. Pourtant, nous avons pu observer la non-correspondance directe de ces différents niveaux de contraintes. Une forme restrictive, sur le plan syntaxique, ne l'est pas toujours directement sur le plan sémantique. La modalité ludique propre à toute lecture crée un enchevêtrement de logiques, et le principe du partage dont elle est porteuse lui confère une complexité supérieure, d'autant plus lorsqu'elle est rendue saillante. Cette complexité, liée à la complicité d'avec le lecteur, est propice à l'élargissement des potentialités.

Le jeu quénien, tant par la posture intellectuelle que par l'implication individuelle qu'il implique, nous rappelle à une conscience de notre propre situation. Certes, il entend ouvrir un espace de littérature potentielle, à vocation en partie symbolique. Mais il nous ramène enfin à une modestie primordiale, nous faisant accepter – toujours sous la houlette du plaisir – l'aspect dérisoire de notre activité, et par là nous rappelle à notre condition humaine. Caillois décrit très bien cet espace humain, éprouvé et développé dans le jeu, qui consacre la liberté cependant qu'il lui confère ses bornes. « Le jeu consiste dans la nécessité de trouver, d'inventer immédiatement une réponse *qui est libre dans la limite des règles*⁴ ». Jacques Derrida quant à lui désigne cela comme un « champ » de « substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini⁵ », et l'on reconnaît sans peine ici la visée même du dispositif des *Cent mille*. Cependant, nous avons pu voir que le phénomène de la lecture, en lui-même, n'est pas des moins complexes. Au regard de la récence des théories que nous avons évoqué pour le décrire, il cache simplement, semble-t-il, bien son « jeu ». La lecture des *Cent mille milliards de poèmes* – « hyperlecture » d'un « hypertexte » avant l'heure – nous a fait prendre conscience de l'importance de toute une conception du jeu littéraire comme espace de structuration individuelle. Et comme le synthétise très bien Charles Mauron, il s'agit sans doute également d'appivoiser la temporalité.

En imagination, l'âme qui se construit se joue et se rejoue sa propre histoire, mêlant souvenir et projet comme intérieur et extérieur. Très tôt d'ailleurs, l'âme ne se construit pas seulement, elle se répare [...].
Apprentissage et restauration se mêlent dans les activités ludiques qui se présentent aussitôt comme des

laissé au hasard, pour ainsi dire. Cela est explicité dans Raymond Queneau, Mode d'emploi, *Cent mille milliards de poèmes* in Œuvres complètes I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

4 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, rééd « Idées », 1967, p. 39, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., p. 50 (souligné dans le texte).

5 Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, pp. 410-423, cité in *Ibid.*, p. 255. En termes philosophiques, la potentialité oulipienne se traduirait alors ainsi : « [l]e mouvement du jeu permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine, est le mouvement de la supplémentarité. » (*Ibid.*).

projets de comportements futurs, tantôt comme la jouissance d'une maîtrise d'anciennes angoisses⁶.

L'assimilation de la lecture à la dynamique ludique est rendue explicite par Raymond Queneau, qui complexifie son recueil de poèmes jusqu'à atteindre la structure d'un « hypertexte ». Avec Gérard Genette, nous nous rappelons qu'il s'agit d'une sorte de bricolage ; « toujours un jeu »⁷. La mise en abyme est totale, puisque ce constat s'étend enfin à ce que Youri Lotman désigne comme le propre de l'art.

En créant pour l'homme une possibilité conventionnelle de parler avec lui-même dans différents langages, en codant différemment son propre « moi », l'art aide l'homme à résoudre une des questions psychologiques les plus importantes : la détermination de son être propre⁸.

C'est pour cette raison qu'il nous a paru indispensable de prendre un tel recul sur la perspective proposée par Queneau. En proposant de dépasser le phénomène de la lecture, en grossissant le trait « combinatoire » de notre langage vivant et en insistant sur l'investissement du texte par le lecteur, il attire l'attention de tout un chacun sur la nature synthétique du phénomène de la lecture – et de l'art⁹. La créativité, voire la « capacité de réparation¹⁰ » que le lecteur peut stimuler à l'approche du dispositif des *Cent mille* est d'autant plus enrichissante qu'il ne s'agit jamais d'une pratique solipsiste. Car « [l]e texte, jouet complexe, est ce qui fait surgir l'altérité¹¹ ». Pour vaste que soit le champ des possibles, la rencontre avec Queneau y demeure incontournable. Ce dernier ne livre-t-il pas, avec les *Cent mille*, un « outil » (au sens mécanicien¹²), un moyen par lequel lui-même, ainsi que son lecteur, trouveront une résolution possible au fameux problème du « hasard » surréaliste¹³ ? Car « [l]a vie est un jeu de hasard, où il est impossible de reprendre ses

6 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, pp. 108-109, cité in *Ibid.*, pp. 102-103.

7 Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, op. cit., p. 452, cité in *Ibid.*, p. 245 (souligné dans le texte).

8 Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret, J. Yong, dir. H. Meschonnic, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 108, cité in *Ibid.*, p. 93.

9 Nous retrouvons ici cette définition de Mauron. « L'art a pour but biologique de *projeter* autour de nous les manifestations, les images et les preuves d'un pouvoir de *synthèse* qui se confond avec la vie même. » (Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p. 239, cité in *Ibid.*, p. 27 (nous soulignons)).

10 Au sens psychanalytique, entendu par Mélanie Klein (*Ibid.*, p. 52).

11 *Ibid.*, p. 153.

12 Nous renvoyons à la formule de Jacques Bens. « L'humour de Queneau est d'essence mécanicienne : il sert à démonter le monde où nous vivons pour en montrer, toutes pièces étalées sur la table, la vanité, la sottise, l'absurdité » (Jacques Bens, *Queneau*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1962, p. 59).

13 Hasard conduisant la confection du « cadavre exquis » ; « Hasard Objectif » développé par André Breton, dans *Nadja*, notamment (André Breton, *Nadja* in Œuvres complètes I, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la

coups. Le jeu de l'art permet la répétition dans la différence¹⁴. »,

À l'étude de la forme ludique du corpus, c'est la faculté d'adaptabilité qui nous est apparue, de toutes, la plus partagée. Le texte, dans sa plasticité, et le lecteur, selon sa disposition, opèrent chacun des concessions à l'autre. Le lecteur assouplit ponctuellement sa perception du texte (notamment en l'aménageant par les procédés figuraux, « figures de proue » de toute poésie), tandis que le texte reste ouvert à plusieurs niveaux de lecture. Là réside la véritable part « amusante » du recueil Quenien, car non seulement cent mille milliards de poèmes résident en puissance dans ces cent quarante vers, mais un nombre encore bien supérieur d'interprétations possibles et de manières de « jouer le jeu » sont concrètement envisageables. L'on peut, comme nous avons essayé de le faire, concevoir des éléments limitatifs à ces dynamiques exponentielles. Mais l'on ne pourra, au delà des principes formels, jamais leur concevoir de limite véritable. Il n'y aurait, peut être, d'autre obstacle que cette capacité du lecteur que nous avons décrite, à « jouer », opérer une « lecture littéraire », exploiter l'« aire transitionnelle », etc... l'art, comme l'humour, n'est pas sans frontières sur le plan culturel, cela va sans dire. Mais la modalité ludique, elle, n'est-elle pas le propre de l'homme ? Dans ce très juste passage de son essai, que nous choisissons de livrer tel quel, Johan Huizinga évoque l'attraction irrésistible de l'esprit humain vers une attitude ludique.

Qui ne se surprend pas à interpellier un objet inanimé, un bouton de col récalcitrant par exemple, en lui adressant avec le plus grand sérieux des épithètes purement humaines sous forme de reproches de rébellion, d'injures pour son mauvais vouloir ? Ce faisant, néanmoins, on ne professe pas sa croyance dans le bouton de col en tant qu'être, ni même en tant qu'idée. On verse seulement malgré soi dans l'attitude ludique¹⁵.

La question de la posture oulipienne en la matière – ou quenienne – a pu révéler des éléments utiles à la compréhension de certaines prédispositions dans le geste d'approche du lecteur. S'il fallait n'en retenir qu'une chose, ce serait sans doute le secret même de la longévité de l'Ouvroir. Il s'agit là de jouer, et non pas d'asséner une quelconque *doxa*¹⁶. Le sens du terme « jouer » ne doit

Pléiade », 1988)...

14 Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970, rééd. Galilée, 1985, p. 161, cité in Michel Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., p. 106.

15 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, « Tel », 1988, p. 198.

16 « Aussitôt que sont réunies sous la bannière d'une école dix ou quinze personnes, soyez persuadés que leur entente cesse au bout de trois ou cinq ans. Si l'Oulipo existe encore, c'est que justement il n'est pas une école. » (Noël Arnaud, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006, p. 15).

donc pas être pris à la légère. S'il a encore tendance à décrédibiliser tout discours, il ne sous-entend pas moins une posture très forte. L'OuLiPo a fait vœu de promouvoir l'ouverture de champs littéraires et intellectuels, et non de se replier sur l'un d'entre eux. La dynamique du jeu n'est autre que le vecteur le plus sûr, le plus archaïque peut-être, de la découverte, de la prise de risque. Elle permet de faire advenir des erreurs, tout en les soustrayant à toute gravité conséquente. Elle met, enfin, le plaisir au service du partage et de l'ouverture sur le monde. Dans les *Cent mille milliards de poèmes*, le lecteur ordinaire comme l'analyste se trouvent pris dans cet élan caractéristique, de naïveté envers soi-même. Car, bien plus qu'une « atmosphère » humoristique, c'est la modalité ludique, propre à ce dispositif, qui nous a révélé sa productivité. Admettons avec François Caradec que si l'OuLiPo est une école, « c'est une crèche¹⁷ ».

Les jeux font plus qu'impliquer le lecteur. Ils l'imprègnent et s'imprègnent de lui. L'humour dans les *Cent mille milliards de poèmes* émerge donc en tant qu'il est une réponse synthétique, une activité projective opérée par le lecteur, répondant à la duplicité des jeux auxquels il s'adonne (en simultané). L'humour serait ici compris comme lecture de « plusieurs textes dans un seul texte », restitution par le lecteur de la nature (structurelle) double du texte dans une réponse (sémantique) chargée de duplicité.

Le pari quenien, en somme, n'est pas loin d'avoir abouti à la résolution d'un questionnement historique de taille. « Comme l'a bien dit Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, non par un¹⁸. » Un propos rapporté avec facétie de la part de Raymond Queneau, en conclusion de son *Mode d'emploi*. La référence à Ducasse demeure omniprésente dans les réflexions sur le contexte littéraire jusque dans les années 1970, et ce n'est pas un hasard. Un point de bascule central dans la littérature de l'époque contemporaine de la création de l'OuLiPo pourrait s'expliquer dans les termes suivants.

Écrire, c'est désormais *s'inscrire à l'intérieur d'un texte infini* où toute propriété se trouve abolie, où parle seule la parole tissant en écho toute la mémoire des littératures, où toute individualité se défait pour qu'advienne le sujet. Ce que chaque texte conserve d'irréductiblement singulier (patronyme inscrit sur une couverture, matériau de la mémoire, spécificités du désir) n'est plus considéré que comme « reste ». L'expérience de l'écriture est à entreprendre par chacun puisque, enfin, la poésie, selon le vœu de Ducasse, est faite par tous¹⁹.

17 Propos tenus dans une émission de France Culture portant sur l'OuLiPo, disponible à l'écoute à l'adresse suivante: <https://www.franceculture.fr/emissions/des-papous-dans-la-tete/dimanche-4-decembre-2005> (consulté le 10/02/20).

18 Raymond Queneau, *Mode d'emploi*, *Cent mille milliards de poèmes* in Œuvres complètes I, *op. cit.*, p. 334.

19 Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 247 (nous

Philippe Forest exprime ici, décrivant le contexte suivant de quelques années la parution des *Cent mille milliards de poèmes*, à quel point la littérature contemporaine tendait à épouser ce paradigme nouveau. Paradigme d'après lequel, au fond, les *Champs Magnétiques* seraient aux surréalistes ce que les *Cent Mille Milliards de Poèmes* seraient à l'OuLiPo : un lieu où la parole (infinie) se déploierait selon « quelque chose de plus » que la simple volonté auctoriale²⁰. Loin du paradigme romantique et de toutes les mystifications que pouvaient revêtir le discours de Ducasse dans son contexte (au XIX^e siècle), l'auteur met bien plutôt l'accent sur le désenchantement optimiste qui caractérise les travaux de l'OuLiPo, avec ce qu'il implique d'ironie. Ainsi que le caractérise bien Jean-Marie Gleize, l'OuLiPo

participe d'un mouvement moderne, post- et anti-romantique, de démythologisation de la pratique littéraire. Et se présente plus ou moins explicitement comme seul à pouvoir fournir quelque contenu concret à la proposition suivante, vainement sollicitée par les avant-gardes historiques : la poésie sera faite par tous²¹.

Queneau est sans conteste parvenu à un tour de force avec son ouvrage, ouvrant à la fois sur le vaste monde de la potentialité, tout en faisant explicitement participer un lecteur, amené à prendre conscience de sa situation – dérisoire, mais productive – dans le monde. Ainsi de l'« éthique » de l'humour, qui valide le mouvement vital en conscience de sa propre fragilité.

soulignons).

20 Il est clair que ce « quelque chose » n'est pas comparable d'un groupe à l'autre ; et l'interprétation de la formule de Ducasse non plus. Nous souhaitons précisément souligner à quel point Queneau tente, particulièrement au commencement de l'OuLiPo, de se réapproprier cet héritage. « Si d'une manière générale [dans l'œuvre de Queneau] la thématique adoucit les angles, en revanche les idéologies recréent un climat passionnel qui, lui, est bien l'héritier du surréalisme » (Claude Debon, « Raymond Queneau et le surréalisme : perspectives critiques. » *Oeuvres et Critiques*, XVIII 1-2, Treize ans d'études sur le surréalisme, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993, cité in Claude Debon, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998).

21 Jean-Marie Gleize, article « Oulipo » in Emmanuel Waresquiel (dir.), *Le siècle rebelle*, « dictionnaire de la contestation au XX^e siècle », Paris, Larousse, 1999, cité par Hervé Le Tellier in *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

I. Texte à l'étude

Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961 (édition originale).

Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 (édition utilisée pour cette étude).

II. Sources complémentaires

Arnaud Noël, *L'Œcuménisme de Raymond Queneau*, petite bibliothèque quenienne, Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond-Queneau, Limoges, 1995.

Badiou Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1970, réed. « Points », 1976.

Baudelaire Charles, Lettre à Armand Fraisse (1860) in *Correspondance*, Claude Pichois et Jérôme Thélot (éd.), Paris Gallimard, « Folio Classique », 2000.

Bayard Pierre, *Comment parler des livres qu'on a pas lus ?*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007.

Bens Jacques, *Queneau*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1962.

Bergens Andrée (dir.), Raymond Queneau. Cahier de l'Herne n°29, Paris, 1975, réed. L'Herne/Fayard, 1999.

Bergson Henri, *Le Rire* (1900), Paris, Flammarion, 2013.

Blanchot Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, réed. « Idées-Gallimard », 1971.

Blavier André, *Le Don d'ubiquité*, Bruxelles, Didier Devillez (éd.), 1997.

Borgès Jorge Luis, *Enquêtes*, Gallimard, « Folio Essais », 1992.

Borgès Jorge Luis & Sabato Ernesto, *Conversations à Buenos Aires*, Paris, Éditions du rocher, 2001.

Breton André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (éd.), 1966.

Breton André, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

Breton André, *Nadja* in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade »,

1988.

Caillois Roger, *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, rééd « Idées », 1967.

Calvino Italo, « Définitions et territoires: le comique », in *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984.

Cambron Micheline, *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005.

Catonné Jean-Marie, *Queneau*, Paris, Belfond, 1992, édition numérique de la BNF disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4802818s/> (consulté le 07/05/2020).

Chambers Ross, « Le texte difficile et son lecteur », *Problèmes actuels de la lecture*, colloque de Cerisy (1979), Paris, Éditions Clancier-Guénau, 1982.

Citton Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.

Debon Claude, *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

De Magny Olivier, *Les derniers jours*, Lausanne, Rencontre, 1965.

Derrida Jacques, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.

Eco Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle (éd.), 1985.

Eco Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, « Poche essais », 1992.

Forest Philippe, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.

Ferry Luc, Renaut Alain, *La pensée 68*, Paris, Gallimard, 1985.

Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Idées », 1983.

Fish Stanley, *Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980.

Fournel Paul, « Le collège de pataphysique et l'Oulipo », *Clés pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972.

Gadamer Hans-Georg, *Vérité et méthode*, trad. De P. Fruchon, J.Groncin et G. Merlio, Paris, Seuil, 1996.

Gendre André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

- Genette Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Grauer Victor, « Towards a Unified Theory of the Arts », *Music Theory Online*, 1996, article en ligne: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.6/mto.96.2.6.grauer.html> (consulté le 12/03/2019).
- Green André, « La déliaison », *Littérature* 3, octobre 1971.
- Gutton Philippe, *Le jeu chez l'enfant – Essai psychanalytique*, Paris, Larousse-Université, 1973.
- Hamon Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* 31, septembre 1977.
- Hay Louis, « « Le texte n'existe pas. » Réflexions sur la critique génétique », in *Poétique*, vol. XVI (62), 1985.
- Henriot Jacques, *Le jeu*, Paris, PUF, « Initiation philosophique », 1969.
- Huizinga Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, « Tel », 1988.
- Jenny Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Texte* 1, Toronto, Trinity College, 1982.
- Kofman Sarah, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970, réed. Galilée, 1985.
- Kristeva Julia, « Le texte clos » in *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lazlo Pierre, « *Le Chant du styrène* », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org (consulté le 10/10/2018).
- Le Grand Jeu*, n° 1 à 4, 1928-1932, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1977.
- Le Tellier Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006.
- Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret, J. Yong, dir. H. Meschonnic, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1973.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.
- Mazaleyrat Jean, *Éléments de métrique française* (8^e éd.), Paris, Armand Colin, 2011.
- Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1981.
- Oulipo, *La Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 1973.

- Perec Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.
- Perec Georges, Préambule in *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- Perrin Jean-François, « L'art de ces Messieurs : Rousseau et la question herméneutique », in *Rousseau et les philosophes*, M. O'Dea (dir.), SVEC, 2012.
- Pestureau Gilbert, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », *Temps mêlés*, n°150 +25-26-27-28 mai 1985.
- Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- Prieto Luis J., *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Paris, Minuit, 1975.
- Queneau Anne-Isabelle, *Album Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002.
- Queneau Raymond, *Anthologie des jeunes auteurs*, dir. Jean Pierre Rosnay, Paris, Éditions J.A.R., 1957.
- Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1965 (réed. 1994).
- Queneau Raymond, *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, Paris, Hermann, 1963.
- Queneau Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.
- Queneau Raymond, *Exercices de style* (1947), Paris, Gallimard, 1982.
- Queneau Raymond, *Odile*, Paris, Gallimard, rééd. L'imaginaire, 1937.
- Queneau Raymond, *Zazie dans le métro* (1959), Paris, Gallimard, « Folio », 2009.
- Rancière Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rapetti Rodolphe, *Le symbolisme*, Paris, Flammarion, 2016.
- Rastier François, « Rhétorique et interprétation – ou le miroir et les larmes », article paru in Ballabriga, M. (éd.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse : Editions universitaires du sud, 1998, disponible en ligne à l'adresse: http://www.revue-texto.net/Lettre/Rastier_Rhetorique.html (consulté le 26/04/19).
- Rastier François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- Resnais Alain, *Le chant du styrène*, 1959, court métrage disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/14154663> (consulté le 10/02/2019).
- Roubaud Jacques, *Animaux de tout le monde*, Paris, Éditions Ramsay, 1983.

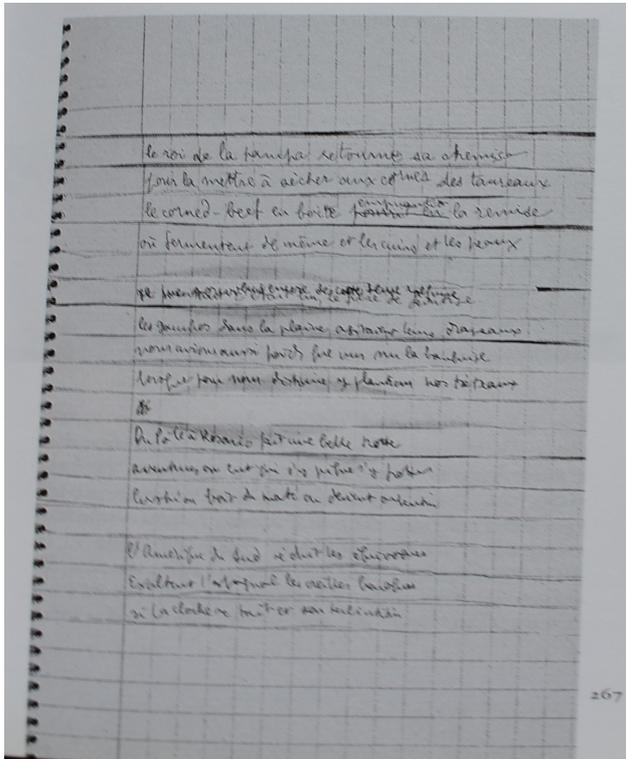
- Roubaud Jacques, *L'Oulipo et les Lumières*, Paris-Tübingen, Le Divan, Isèle (éd.), 2001.
- Roubaud Jacques, *Poétique. Remarques, Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, 2016.
- Roudinesco Elisabeth, « *La bataille de cent ans* ». *Histoire de la psychanalyse en France.2 (1925-1985)*, Paris, Seuil, 1986.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, (1948), réed. « Idées », 1969.
- Simonnet Claude, *Queneau déchiffré*, Paris, Julliard, 1962.
- Soller Philippe, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, « Premier cycle », 2001.
- Starobinski Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1971.
- Stierle Karlheinz, *Poétique* 39, Paris, Seuil, septembre 1979.
- Valéry Paul, *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1957.
- Valéry Paul, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936.
- Waresquiel Emmanuel (dir.), *Le siècle rebelle*, « dictionnaire de la contestation au XX^e siècle », Paris, Larousse, 1999.
- Warning Rainer, « Le discours ironique et son lecteur », *Problèmes actuels de la lecture*, colloque de Cerisy (1979), Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1982.
- Winnicott Donald W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, trad. C. Monod et J-B Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1971.

ANNEXE 1



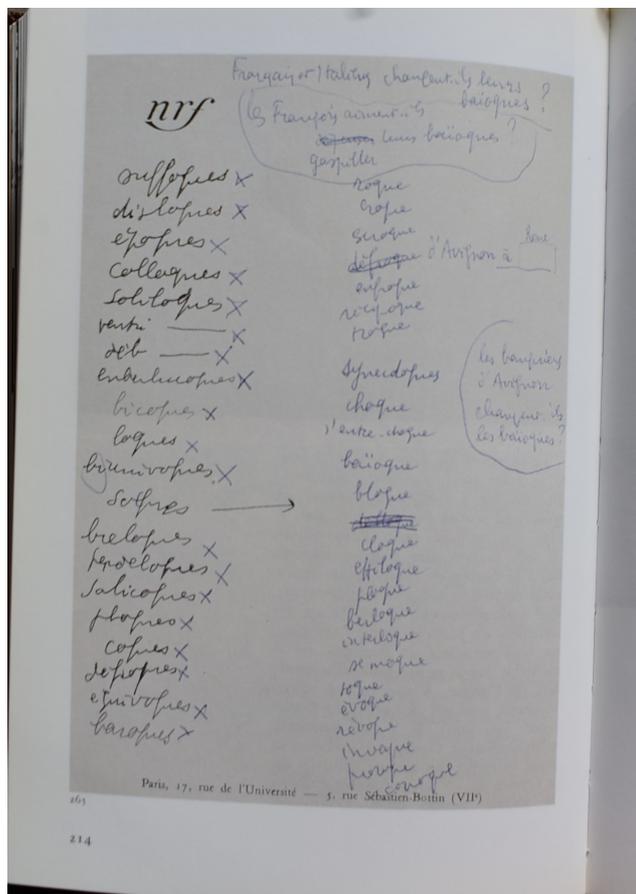
Heads, Bodies & Legs par Denis Wirth-Miller et Richard Chopping (Penguin Books, 1946) qui figurait dans la bibliothèque de Queneau. (Anne-Isabelle Queneau, *Album Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 215).

ANNEXE 2



Essai de disposition en lamelles indépendantes, découpées sur un cahier d'écolier à spirale, des quatorze vers d'un sonnet des *Cent mille milliards de poèmes*. (Anne-Isabelle Queneau, *Album Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 215).

ANNEXE 3



Liste des rimes en [oque] pour les sonnets initiaux des *Cent mille milliards de poèmes*. (Anne-Isabelle Queneau, *Album Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 214).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	5
I – Trois contraintes à l'œuvre en poésie combinatoire	19
I. 1 – Des contraintes textuelles	20
I.1.1 – Une systématisation nécessaire : syntaxe et poésie combinatoire	21
I.1.2 – Description d'une syntaxe en mouvement	27
I.1.3 – Déjouer la contrainte en syntaxe : tendances queniennes	34
I.2 – Des contraintes sémantiques	35
I.2.1 – La potentialité en sémantique à partir de vers inter-actifs	37
I.2.2 – Thématiques queniennes et affabulations	43
I.2.3 – Des effets de circonscription sémantique ? La <i>volta</i> et la pointe	48
I. 3 – Des contraintes esthétiques	52
I.3.1 – Irradiation d'une « harmonie oulipienne » ?	53
I.3.2 – La main de l'auteur	55
I.3.3 – Les limitations esthétiques d'un dispositif complexe	59
I.3.4 – Pour un enthousiasme autour de la poésie combinatoire	65
II – Un humour « atmosphérique »	71
II.1 – Fonctionnalité des vers individuels	72
II.1.1 – L'humour : un effet de contagion ?	73
II.1.2 – Figuralité et potentialité : un équilibre	80
II.2 – Oulipianisme, communautarisme	88
II.2.1 – Principe d'intelligence d'un jeu oulipien : vers une esthétique de réception du texte	89
II.2.2 – La poésie à hauteur d'homme : vers un lecteur oulipien	92
II.2.3 – Queneau et la « bonne humeur » (Jean Sareil)	96

II.2.4 – La parodie du sonnet : de l'intime à l'épique	101
III – Le double jeu : esthétique d'une « hyperlecture »	105
III.1 – Définir le dispositif comme jeu	105
III.1.1 – Le jeu de la poésie, jeu de langue	107
III.1.2 – Le jeu de la lecture	116
III.1.3 – Imbrications structurelles : le lecteur et son jeu	124
III.1.4 – Duplicité de l'humour et double jeu	130
III.2 – Vers une « hyperlecture ». Lecture de soi, lecture conditionnelle	136
III.2.1 – Seule une machine peut-elle apprécier les <i>Cent mille milliards de poèmes</i> ?	138
III.2.2 – Quelles approches pour un « hypertexte » avant l'heure ?	149
III.2.3 – Qui est lu ? ou comment le sujet-lecteur peut-il se reconnaître à sa lecture singulière des <i>Cent mille milliards de poèmes</i>	155
CONCLUSION	165
BIBLIOGRAPHIE	171
ANNEXE	177
<i>Abstract</i>	183

Abstract

Cent mille milliards de poèmes was signed by Raymond Queneau in 1961. This device particularly requires the reader's involvement in the conception of the text, since it is "combinatorial poetry". Nonetheless, a constant sense of humour seems to pervade the text. How can we detect this permanent feature in a text where the boundaries between the author and the reader are disrupted? In this dissertation, that problematic is an opening to question both the very act of reading (of conceiving texts from the reader's perspective) and the modalities for humour to exist and spread.

Fundamental and structural constraints apply to this specific poetic device (textual, semantic, esthetical). Studying the way this game's dynamic articulates these structures of constraints make us consider the reception as an esthetical concern.

We focused on the characterisation of humour in the device, which takes its origin in the way the reader is invited to approach the text. Elements of textual fixity, combined with potential knowledge about the *OuLiPo*, create a "humoristic atmosphere".

By enhancing the reading process in his device, Raymond Queneau invites us to see the very act of reading as a "game". *Cent mille milliards de poèmes*, as a prototypical "hypertext", invites us to a synthetic way of reading ("hyper-reading"). The reader elaborates a relation with the text opening to an infinity of possibilities. He sees his creativity stimulated through a sharing dimension and finally can become aware of the way he reads. Potentiality meets humour since this way of reading is a way of organising reality. It is therefore based on one simple mechanism: the conciling of different perspectives.

Queneau is never concluding, always operating through humour's constructive prism.