

ALPHABETS

Rappel : il est obligatoire d'utiliser
toutes les lettres pour écrire

Grassa Toro

(Rector Magnífico del Altísimo Instituto de Estudios Pataphysicos
de La Candelaria, Chodes-Bogotá)

(Traduction : Elsa Pierrot)ⁱ

A comme Alphabet

“ Alphabet ” est le nom que l'on donne à plus d'une chose.

Nous allons lui ajouter un nouveau sens : *alphabet* est une contrainte qui oblige l'auteur qui décide de s'y plier à écrire en respectant les conditions suivantes :

- Étant donné un thème, choisir autant de mots que de lettres contenues dans l'abécédaire utilisé dans l'écriture, de telle sorte que chaque mot commence par une lettre différente de cet abécédaire.
- Disposer chacun de ces mots sous forme de titre de chapitre, en suivant l'ordre de l'abécédaire.
- Développer chaque chapitre en le faisant correspondre au titre choisi préalablement.

Une telle contrainte pourrait s'appeler *abécédaire* plutôt qu'*alphabet*, mais l'Oulipo a déjà attribué la dénomination d'*abécédaire* à la contrainte qui produit un “ texte où les initiales des mots successifs suivent l'ordre alphabétique ”

L'*alphabet* tel qu'ici défini n'est pas catalogué comme une contrainte oulipienne ; on pourrait certes le considérer comme une forme de *logo-rallye* ou *parcours obligé*, puisque apparaissent obligatoirement et dans l'ordre une série de mots choisis au préalable.

Cet *alphabet*, nous l'écrivons en italiques pour le distinguer de l'alphabet. À l'oral nous ne pourrions pas en faire autant.

J'ignore qui fut le premier à écrire un *alphabet*. Je sais qu'ont écrit des *alphabets* : Karl Philipp Moritz (sur la condition humaine), Leonardo Sciascia (sur Pirandello), Paul Braffort (sur François Le Lionnais), Bernardo Atxaga (sur les livres, les fantômes, les fous, les malades, les paysages...), Félix Romeo (sur les journaux, les voyageurs, les mémoires, les délits littéraires...) et moi-même (sur l'écriture, la sécheresse, Buñuel, la presse).

Dans mon cas, parmi les quatre qui précèdent celui-ci, un seul avait clairement une visée littéraire ; pour le reste, comme pour ce texte, l'*alphabet* a été une forme me permettant d'écrire quelque chose de proche de l'essai, en entendant par essai ce que propose Max Bense :

“ Un essayiste est un auteur qui expérimente, qui tourne et retourne un problème en tous sens, qui questionne, ausculte, examine, réfléchit, qui aborde son objet sous différents angles : ce qu'il voit ainsi, il le rassemble sous son regard intérieur et il traduit en mots ce que l'objet révèle dans les conditions prévues par l'écriture ”ⁱⁱ.

Je crois que, sans remettre en cause ses capacités à générer de la littérature, l'*alphabet* est surtout recommandable pour le discours des idées.

Proposition : créer un OuEPo (Ouvroir d'Essai Potentiel) ou un OuidéPo (Ouvroir d'Idées Potentielles).

B comme Bernardo

Le Bernardo en question est Bernardo Atxaga.

La majorité des lecteurs, même les plus fidèles d'entre nous, ont perdu le fil des alphabets écrits par Bernardo Atxaga. En 1998, il en réunissait quinze en une anthologieⁱⁱⁱ dans laquelle certains, déjà publiés, ne figuraient pas (comme “ Alphabet sur les fantômes dans lequel seule la lettre M parle de miracles ”^{iv}) et où l'on pouvait en lire d'autres, encore inédits (*Alphabet sur la littérature de jeunesse*^v).

Seul Atxaga peut expliquer comment il utilise l'*alphabet* et il serait intéressant de le lui demander ; pour nous, lecteurs, il ne reste plus qu'à risquer une déduction. La méthode d'Atxaga se rapproche assez de ce qui est l'objet de notre dissertation dans “ Petite leçon sur le plagiat ou alphabet s'arrêtant au P ”^{vi}, dans *Alphabet sur la littérature de jeunesse* ou dans “ Alphabet sur les fantômes dans lequel seule la lettre M parle de miracles ” et s'en éloigne dans d'autres exemples qui, de ce fait, suscitent notre intérêt. Atxaga est un maître de l'utilisation de la

contrainte *canada-dry* telle que nous la présente Jacques Roubaud : “ Un texte en contrainte *canada-dry* a l’air d’être écrit suivant une contrainte ; il ressemble à un texte sous contrainte, il en a le goût et la couleur. Mais il n’y a pas de contrainte ”^{vii}. C’est le cas de “ Bons baisers du Groenland ”^{viii}, où le récit d’une recherche encyclopédique sur Internet et des personnages appelés M, J et Z nous font tourner la tête au point de nous faire croire qu’il y a un *alphabet* là où il n’y en a pas. A moins qu’il y en ait bien un ?

Atxaga est même habile pour ce qui est de manier la contrainte dite de *l’exposé du mathématicien* ou contrainte de *Polya*. Roubaud encore : “ Un texte est annoncé comme composé suivant une contrainte nouvelle A. Il semble respecter un moment (avec des erreurs) la contrainte B, mais passe sans prévenir à la contrainte C, qui est bien connue et pas du tout nouvelle (et d’ailleurs il ne la respecte pas) ”^{ix}. Dans “ Alphabelette. Alphabet français en hommage à Jorge Luis Borges ”^x, Atxaga commence son texte sous la forme d’*alphabet* : A d’Amérique, B de Bronx, C de Causalité^{xi} et il continue ainsi (avec une licence de-ci de-là) et une fois arrivé au E il se met à parler à la lettre, dans un exemple modèle de prosopopée : “ – C’est moi qui ai écrit le poème – me dit la lettre E un peu mystérieusement ”. Atxaga revient à l’*alphabet* avec le F et le G, retourne à la personnification avec le H, et à partir de ce moment, alterne *alphabet* et *personnification* jusqu’à la conclusion, où le X, le Y et le Z retrouvent leur condition de dessin pré-signifiant et sont traités de la sorte : “ Le X est la vertèbre qui soutient la vertèbre Y, qui soutient à son tour le Z, dernière vertèbre zigzagante de cette belette imaginaire nommée Alphabelette ”.

Trois contraintes sont mises en jeu : *alphabet*, *personnification* et une dernière que nous pourrions nommer *pied de la lettre*. Chacune d’elles apparaît à des moments différents de l’histoire de la Rhétorique et répond à des procédés de création bien distincts ; leur faire partager un même espace d’écriture est une de ces tours dont est capable Atxaga, qui paraît spécialement à l’aise dans l’emploi de la *personnification*, au point d’en faire l’argument d’une rhétorique particulière. Dans “ Une histoire pour Violante ”^{xii}, on commande à Atxaga d’écrire une histoire à partir d’une phrase fournie au départ. Il demande de l’aide au diable, qui la lui refuse, il en appelle aux muses, mais Polymnie comme Clio l’abandonnent. Dans cette situation : “ Il faudra que j’en appelle aux lettres de l’alphabet, me répondis-je. Au bout du compte, elles se révélaient plus proches de moi que Dieu, le Diable ou les Muses et elles n’avaient jamais cessé de m’aider, elles étaient pour moi ce que la terre est au paysan, ce que l’eau est au pêcheur, ce que le feu est aux

forgerons. Leur pouvoir était certes bien moindre que celui des différentes divinités que j'avais consultées en premier, mais d'un autre côté mon objectif était assez modeste. Il ne s'agissait pas de concevoir une encyclopédie exemplaire ou un roman de mille pages, mais d'écrire une histoire courte qui commencerait par les mots dictés par Violante ”.

Les lettres comparaissent devant Atxaga et établissent un double dialogue, entre elles et avec l'auteur. Il se crée une équipe d'écriture, les lettres et l'auteur proposent, nuancent, critiquent... On dirait qu'Atxaga veut détourner notre attention de la logique du récit, que les relations ne s'établissent pas entre causes et conséquences, entre hypothèses et vérifications, entre temps passés, présents et futurs ; elles s'établissent parce qu'apparaissent les lettres qui engendrent des mots dans lesquels se déploie le récit.

Il y a récit parce qu'il y a des lettres et des mots ; sans quoi, pas de récit. Ce message est répété vingt-huit fois. Au point que, même quand il n'y a pas d'inspiration, il peut y avoir récit, à condition qu'il y ait des lettres et des mots.

C comme Conférence

Ceci est une conférence.

L'alphabet est recommandé pour les conférences.

La conférence est un genre qui participe en même temps de l'oralité et de l'écriture et qui a à voir avec la définition de la *performance* selon Paul Zumthor : “ l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant ”^{xiii}.

La conférence n'est pas toujours écrite et, lorsqu'elle est écrite, ce n'est pas pour que d'autres la lisent. Les autres écoutent.

La conférence est scénique.

La conférence est dramatique.

La conférence, dès son commencement, se dirige vers sa fin, comme l'abécédaire.

La conférence présente un problème à résoudre.

Le succès de la conférence n'est pas seulement le succès de ce qui est dit, mais de la *performance* qui est mise en jeu dans le dire.

Je ne sais si nous oserons inclure la conférence dans le champ du littéraire.

Proposition : créer un OuCoPo (Ouvroir de Conférences Potentielles).

Apostille : Noël Arnaud affirmait que Paul Zumthor était ami de l'Oulipo^{xiv}.

Ch comme Choix

Pour écrire un *alphabet* il faut choisir vingt-huit mots. Ensuite il faut choisir le reste. Pour écrire un autre texte, il suffit de choisir le reste.

On ne peut pas confondre le choix avec la liberté.

Proposition : écrire un *alphabet* sur un thème donné ; une fois terminé, réécrire un *alphabet* différent sur le même thème. Pour cette deuxième opération, appliquer la leçon de Raymond Queneau dans ses entretiens avec Georges Charbonnier : “ Quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante ”^{xv}.

D comme Dictionnaire

Tous les abécédaires sont enclins à engendrer des dictionnaires. L'*alphabet* peut se laisser glisser sur la pente de l'Encyclopédie, même s'il s'agit d'une Encyclopédie personnelle, cependant il n'est pas obligé de le faire car, lorsqu'apparaît un vocable dans un alphabet, un mot-vedette, on ne demande pas au texte d'être une définition, ni une note informative : au contraire, nous écrivons des *alphabets* pour écrire n'importe quoi.

Il m'arrive d'écrire un titre de l'*alphabet* de mémoire, comme si je psychoalphabétisais ; il m'arrive aussi de déambuler à travers les pages du dictionnaire, je cherche le mot qui y était et qui n'y est plus, j'en trouve un qui est toujours celui que je cherchais, parce qu'autrement je ne le trouverais pas et, finalement, j'écris le titre de mémoire. Nous écrivons toujours de mémoire. La mémoire du dictionnaire et ma mémoire appartiennent à une seule et même mémoire.

Pour écrire un *alphabet* en compagnie d'un dictionnaire, celui-ci doit être livre.

E comme Écoute

Pourquoi Roubaud dit-il : “ La littérature oulipienne n’est ni moderne, ni post-moderne, mais est ce que j’appellerai une littérature traditionnelle d’après les traditions (d’où vient, en particulier pour les textes poétiques ou proches du conte, de la fable, la grande parenté qu’elle entretient avec la poésie orale, traditionnelle ou contemporaine) ”^{xvi} ?

Pourquoi avons-nous appris à réciter l’alphabet de mémoire ?

Pourquoi ne l’avons-nous pas oublié ?

Vous souvenez-vous quel mot donnait son titre au B de cette conférence ?

Et quel mot correspondait au Ch ? Au D ?

F comme Fragmentation

Dire qu’un *alphabet* est un discours fragmenté est aussi révélateur que d’affirmer qu’un *alphabet* est écrit avec des lettres. Cependant, il me faut dire qu’un *alphabet* est un discours fragmenté.

Il n’est pas facile de trouver des discours dont la spécificité serait de montrer de manière spectaculaire leur fragmentation. L’*alphabet* affiche sa fragmentation, comme les journaux, les dictionnaires, quelques romans et – pourquoi pas ? – les sonnets.

Qu’apporte la fragmentation générée par l’*alphabet* ?

Un *alphabet*, par le seul fait de disposer de l’abécédaire comme axe vertébral, inspire une certaine idée de totalité et, de ce fait, de perfection, dans le sens de quelque chose de fini, d’unitaire, de fermé. Alors que la plupart des discours de pensée se voient obligés de développer toute sorte de processus syntaxiques pour s’assurer que toutes les parties contribuent à l’unité du discours, l’unité du discours dans le cas de l’*alphabet* n’est pas un point d’arrivée, un objectif, quelque chose à atteindre ; mais le point de départ : tout *alphabet* est un discours unitaire par le simple fait d’être *alphabet*, indépendamment du fait que chacune des vingt-sept, vingt-huit ou vingt-neuf vedettes élabore son propre discours.

Cette sécurité qu’apporte l’unité du discours libère le texte des mécanismes de relation classiques : narrations, démonstrations,

réfutations, conclusions, etc. et sert peut-être à proposer une nouvelle rhétorique où, dans la disposition du discours, les relations de juxtaposition prennent la même importance, sinon plus, que celle qu'ont eue jusqu'à maintenant les relations de coordination et de subordination.

Il est un peu tôt pour savoir si ce changement est favorable à la connaissance ou non. Mais il est certain que le quantitatif se reflète dans le qualitatif et que ce n'est pas la même chose d'élaborer vingt-huit discours sur un thème qu'un seul.

G comme Genre

L'alphabet peut devenir un genre.

Chacun des vingt-huit fragments de *l'alphabet* peut répondre à un genre différent.

L'alphabet serait le genre des genres.

H comme Homomorphisme

Principe général : produire un texte qui ait la même structure qu'un texte source.

À deux reprises j'ai utilisé l'homomorphisme comme structure génératrice. Je raconte le premier des cas : je suis parti d'un texte de Jacques Roubaud, publié dans *Poésie, etcetera : ménage*, dans lequel il définit la poésie, et j'ai remplacé chaque apparition du mot " poésie " par le syntagme nominal " le cinéma de Buñuel ", et le mot " langue " par le mot " cinéma ". Le reste est demeuré intact, ce qui nous permettrait de parler d'un Isomorphisme si nous n'étions pas à la lettre H. J'ai présenté consécutivement le texte source et le texte transformé.

À quoi cela m'a-t-il servi ?

À rapprocher deux concepts jusqu'à les faire coïncider. À établir un syllogisme : si la poésie est 1, 2, 3, 4, 5... jusqu'aux dix-sept propositions que formule Roubaud, alors le cinéma de Buñuel est, de la même manière, 1, 2, 3, 4, 5... Le cinéma de Buñuel est poésie.

Cela m'a servi à penser ; non pas pour exprimer du pensé, mais pour penser.

Cela m'a-t-il servi à autre chose ?

Oui, à inclure un texte sur la poésie dans une conférence sur le cinéma.

Oui, à exécuter (nous revenons à la *performance*) une répétition avec variante, chose essentielle dans le discours oral.

Oui, à inclure un acteur de plus dans le spectacle : Jacques Roubaud.

I comme Inspiration

L'inspiration se refuse à abandonner le dictionnaire.

J comme Joug

Règle, contrainte, restriction, obstacle, consigne. Pourquoi pas joug ?

Le joug oblige lui aussi à obéir et l'emploi de ce mot nous rappellerait les relations entre l'écriture et l'utilisation de la charrue.

K comme Ka

“ Ka ” est un mot, un substantif féminin, c'est le nom de la lettre *k*. En espagnol les lettres portent un nom. Je cherche dans mon maigre dictionnaire de français et je ne trouve rien de tel.

Tout ce qui porte un nom a les conditions requises pour être sujet et, par conséquent, appelle la prédication. Par l'exemple.

En espagnol, le Ch s'appelle Che.

L comme Latis

C'est Latis qui dessine le premier logo de l'Oulipo, ainsi que le second.

C'est Latis qui affirme, à la réunion de l'Oulipo du 26 juin 1961, qu'“ il n'existe pas d'alexandrins en latin ”.

C'est Latis qui se charge de la première publication des Travaux de l'Oulipo dans le *Dossier 17* de la revue *Viridis Candela*, publication du Collège de Pataphysique.

C'est Latis qui juge que la présentation des travaux oulipiens n'a d'intérêt que si la méthode utilisée est parfaitement définie dès le début.

C'est Latis qui qualifie de parfaite la communication de Jean Lescure à propos du S+7 et c'est Latis qui propose à deux Régents du Collège d'appliquer la méthode à des textes extraits de la Bible.

C'est Latis qui demande : " Qu'est-ce que la pensée artificielle ? Quelles différences faites-vous entre elle et la pensée vécue ? ".

Tous les éléments cités précédemment sont répertoriés dans les comptes rendus des réunions tenues par l'Oulipo entre 1960 et 1963, rassemblés et rendus publics par Jacques Bens^{xvii}.

On sait bien qui est Latis. Pourquoi continuer à s'interroger sur son identité ?

Hervé Le Tellier, membre de l'Oulipo, assure dans : "<http://www.oulipo.net/>" que Latis est le pseudonyme d'Emmanuel Peillet, tout comme Sandomir et Jean-Hugues Sainmont. L'affirmation est dépourvue de tout intérêt : il n'en irait pas de même si Hervé Le Tellier était capable d'aligner les preuves pour l'appuyer, entreprise qui hésiterait entre l'héroïque et le mythique et qui nous nous tiendrait occupés, en tant que lecteurs, pendant un bon bout de temps. En attendant cet événement, nous récupérons un fragment de la dissertation signée par le jeune étudiant Jean-Marie-Emmanuel Peillet le 5 avril 1933 : " Le passé est le domaine du passionné, il le reconstruit à sa guise selon son système ; il le voit à travers son présent, il l'interprète [...] Quand on discute avec le fanatique, il a toujours quelque fait ou quelque texte à vous fournir sur tel ou tel point [...] Toute histoire est fataliste et aussi fanatique "^{xviii}.

LL comme Le Lionnais

Si, avant de lire ce nom, nous avons le temps de le regarder, nous voyons le double L. Parfois, nous regardons au lieu de lire ; mais très rarement : cela demande un effort.

Autre effort : de nouveau prendre en compte l'affirmation de François Le Lionnais : " Il faut (re)préciser la notion de structure qui, pour nous, n'est pas ce qu'elle est pour de fort honnêtes gens non

oulipiens. Il faut entendre par structure à la fois : 1° la structure au sens mathématique du mot ; 2° toute contrainte que l'on s'imposerait ; et 3° tout algorithme que l'on se fixerait de même". Et le commentaire immédiat de Latis à ce propos : " Je crois en effet que ce qu'on pourrait appeler les structures éminentes, celles-là il se peut qu'on les connaisse déjà toutes avant nous "xix.

M comme Mémoire

On imagine aisément que l'allusion d'Atxaga aux *Alphabeta exemplorum* à la première page de son livre consacré aux alphabets ait incité plus d'un internaute à vouloir en savoir plus. Google se mord la queue, et les premières entrées pour *Alphabeta exemplorum* nous ramènent à Atxaga.

Les *Alphabeta exemplorum* étaient des recueils d'*exempla* ordonnés alphabétiquement. Les *exempla* pouvaient être des contes, des fables, des anecdotes, des bons mots, etc., tout ce qui pouvait servir d'exemple à ceux qui ont besoin de les utiliser, essentiellement des prédicateurs.

En espagnol, nous disposons d'un ouvrage exceptionnel, le *Livre des Exemples selon l'ABC*^{xx}, écrit par Clemente Sánchez de Vercial, probablement entre 1400 et 1421. Un tel titre provoque l'envie de lire chez n'importe quel passionné de l'abécédaire. Le livre ne déçoit pas, son énorme anthologie d'*exempla* (presque tous des contes) est délectable. La surprise annoncée par A., B. et C. est contenue dans un processus d'organisation consistant à ordonner les récits selon la première lettre de la morale qui, écrite en latin, commence chacun d'eux. Ainsi se succèdent Abbés, Adultères, Amis, Avocats... jusqu'à arriver à Ypocrisie qui met fin au livre.

Pas grand-chose à voir avec notre *alphabet*. Ou plutôt si.

Si les recueils d'*exempla* ordonnés alphabétiquement triomphent au Moyen-Âge, la Renaissance connaît la prolifération des alphabets visuels. Ils se présentent sous forme de planches où l'on fait coïncider chaque lettre avec le dessin d'un objet formellement très semblable, ou avec un objet, un animal ou une personne dont le nom, connu de tous, commence par cette lettre ; on peut aussi bien trouver le A près du dessin d'un compas ouvert qu'à côté d'un aigle menaçant. En dehors des classiques, Jacopo Publicio, Johannes Romberch, Ludovico Dolce,

l'alphabet de Fray Diego Valadés, publié dans sa *Rhetorica Christiana*^{xxi}, intéressera les amoureux de la traduction.

Quand Fray Diego Valadés déposa à l'imprimerie de Pérouse, Italie, en 1579, cette *Rhetorica Christiana*, il avait passé une bonne partie de sa vie en Nouvelle-Espagne à évangéliser les indigènes qui, non seulement ne connaissaient pas l'espagnol, mais ignoraient également le latin ; pour eux il parvint à dessiner et graver une planche sur laquelle chaque lettre correspond à un dessin dans lequel, selon ses propres mots, " on essaiera de disposer peu à peu les choses des indiens qui servent à représenter les lettres ", en affirmant clairement, pour la première fois dans l'histoire des alphabets visuels, que tous les chrétiens ne parlaient pas en langue chrétienne.

Pas grand-chose à voir avec notre alphabet. Ou plutôt si ?

Peut-être bien que oui.

Les *Alphabeta exemplorum*, comme les alphabets visuels, sont destinés à emmagasiner dans la mémoire des contenus qui pourront en être extraits à l'occasion.

Je n'écris pas des *alphabets* pour que l'auditoire ou le lecteur retienne plus facilement vingt-huit concepts ou noms propres qui, à leur tour, lui évoqueront ce qu'il a entendu ou lu en eux, mais il est vrai que la majorité d'entre vous n'oubliera pas qu'avec Ch on écrit *choix*, de même que ceux qui ont assisté aux précédentes conférences se souviennent qu'avec Ch on écrit aussi *charabia* et *cha-cha-cha*.

N comme Nouveauté

Malgré la datation séculaire de l'Oulipo et les efforts qu'Eric Beaumatin et Pablo Moíño ont consacrés à démontrer le contraire, la littérature potentielle débarque toujours avec un petit air de nouvelle venue.

Ñ comme Ñaña

Ñaña est un adjectif quechua qui dénote un excès de cajolerie.

La *ñ* espagnole connaît actuellement son heure de gloire en raison de sa rareté ; argument absurde que la valeur de la rareté car, porté à

l'extrême, il nous obligerait à applaudir et à préserver le dernier homme mauvais ou le venin distillé à petites doses.

La ñ ne vaut ni plus ni moins que toute autre lettre mais elle sert à beaucoup moins de choses que la plupart d'entre elles, pour ne pas dire franchement qu'elle pose un certain nombre de problèmes. Celui de la traduction d'*alphabets* n'est pas le moindre. Je vous demande un peu ce que l'on pourra bien faire de cette *ñaña* le jour où quelqu'un cherchera à traduire ces pages en français.

O comme Ouvroir

L'*ornatus* de la rhétorique classique doit sa définition aux préparatifs pour la décoration de la table du banquet, comme le rappelle Lausberg^{xxii}.

En Espagne, l'usage populaire reconnaît aujourd'hui encore pour ouvroir l'endroit où sont fabriqués pâtisseries, tartes et gâteaux.

P comme 'Pataphysique

2. L'Oulipo a été fondé au sein du Collège de 'Pataphysique. Tout rapport de filiation écarté, il est plus approprié de se référer à cette fondation comme à un état de contagion. L'Oulipo a été fondé par contagion.

3. Le Collège de 'Pataphysique existait déjà quand a été fondé l'Oulipo, vous-mêmes avez pu le déduire de la première proposition du § 2.

4. La 'Pataphysique existait déjà quand a été fondé le Collège de 'Pataphysique et, comme l'a dit son fondateur, Sa Magnificence le Docteur Irénée-Louis Sandomir, elle n'avait pas besoin de ce dernier pour continuer d'exister.

Dans ce P j'ai copié quelques lignes d'un texte écrit par moi et déjà publié^{xxiii}, parce que je ne voulais pas laisser passer l'occasion de parler de plagiat.

Q

Dans n'importe quelle autre conférence " alphabétique ", le public attend avec gourmandise l'apparition des lettres peu porteuses et s'amuse à reconstituer les difficultés rencontrées par le conférencier imprudemment embarqué dans cette galère, tout en anticipant pour lui-même une solution réfléchie ou, du moins, ingénieuse pour se sortir de l'imbroglio.

Ce n'est pas le cas pour une conférence qui survole l'univers de la littérature potentielle : le Q de Queneau est là pour éliminer toute surprise.

Un des principes du pataphysicien, et le Transcendant Satrape Boris Vian nous le rappelait, est de penser aux choses auxquelles on pense que les autres ne penseront pas, raison suffisante pour que ce Q soit le Q de Queval.

Queval est, à l'Oulipo et dans la littérature potentielle, l'incarnation de l'hétérodoxie de l'hétérodoxie, qui n'est pas l'orthodoxie.

R comme Rhétorique

L'Oulipo ne propose pas une rhétorique, mais il pourrait le faire.

L'Oulipo ne propose pas une poétique, mais il l'a fait.

S comme Surréalisme

Un jour nous saurons ce qu'est le surréalisme et nous n'aurons plus à l'ignorer, le mépriser, l'attaquer.

T comme Temps

L'implacable progression de l'abécédaire : a, b, c..., indique précisément à quel point l'on se trouve, ce que l'on a laissé derrière soi

et ce qu'il reste à parcourir, offrant ainsi à l'auditoire une idée assez précise du temps passé et, surtout, du temps qui doit encore s'écouler.

Cette conscience du temps du discours permet d'ajuster notre temps vécu et d'accorder ces deux temps, pour en profiter pleinement.

Si, au contraire, l'on assiste à une séance dont on ignore la durée, cela provoque une tension entre le temps subjectif et le temps de l'objet de perception, ce qui aura raison des nerfs du plus convaincu. Souvenez-vous combien peuvent sembler insupportables les monologues qui n'offrent aucune indication sur leur achèvement, qu'ils se veuillent spectacles humoristiques ou péréoraisons académiques.

U comme Oulipo

Le *u* de Oulipo a été inséré par Latis dans la toute première dénomination du groupe, Olipo. Ce fut son premier acte de membre fondateur : ajouter une lettre à un sigle. En français, il n'y a pas beaucoup de mots qui commencent par *ou*, en revanche, nombreux sont ceux qui commencent par *o*. Le *u* de Latis vise la distinction.

Ce *u* d'Oulipo s'adresse aux lecteurs qui écoutent lorsqu'ils lisent. Les autres, ceux qui s'entêtent à regarder, devront le comprendre comme l'expression d'un clinamen.

V comme Vertu

Les Grecs et les Latins chiffraient la vertu du discours en fonction de sa conformité aux normes établies, tenaient pour vicieux le fait de leur tourner le dos par défaut ou par excès, et n'admettaient de licence que si le bénéfice de ce vice était supérieur au respect de la vertu ou si l'autorité de l'auteur le justifiait.

C'est cette licence qui permet la littérature.

L'écrivain de littérature potentielle définit les limites de son écriture dans l'espace de cette licence, et y établit de nouvelles normes qui lui permettent de considérer comme vertu leur observance et comme vice tout manquement.

Le grand apport de l'Oulipo, révélant en cela sa condition pataphysique, est d'avoir compris que le cas unique (toutes les

productions littéraires sont des cas uniques) est aussi une question administrative.

W comme Web

Si je ne change pas de dictionnaire, la possibilité d'écrire des *alphabets* sans répéter de mots-vedettes est égale à douze, exactement le nombre de vocables que consigne l'Académie espagnole dans l'édition de 1992 de son dictionnaire, pour la lettre *w*. Cette année-là *Web* n'apparaissait pas : cela en fait déjà treize. *Wikipédia* non plus : quatorze.

Nous, écrivains d'*alphabets* en espagnol, avons un urgent besoin de mots qui commencent par *w* !

A défaut, nous aurons recours à des mots étrangers, quoiqu'il en coûte à la ñ.

X comme Xérophile

Chaque fois que j'écris un nouvel *alphabet*, je m'efforce de ne répéter aucun des mots utilisés dans les précédents. Règle que je n'ai pas respectée avec " xérophile ", qui est déjà apparu dans deux de mes textes et qui réapparaît ici.

J'ai fait usage la première fois de " xérophile " pour le *x* dans un *alphabet* intitulé *Buñuel est un œil parce qu'il te voit*^{xxiv}. Je le reprends aujourd'hui comme exemple de la vertu de la forme de l'*alphabet*, car elle procure non seulement un fil conducteur différent de tous ceux que nous avons l'habitude d'utiliser par écrit, mais elle finit aussi, devant l'obligation implacable de chercher vingt-huit titres, par nous révéler dans l'un d'eux l'essence de l'objet de notre attention.

C'est ce qui est arrivé : sans recourir à l'*alphabet*, il m'aurait été très difficile, ou peut-être n'aurais-je jamais réalisé que Buñuel, comme la xérophile, est la plante qui survit parce qu'elle est capable de s'adapter à un milieu sec.

Y comme Youpala

L'alphabet avance comme l'enfant dans son youpala, pas à pas, jusqu'à arriver au bout.

Z comme Zaragoza

Félix Romeo a pour habitude de terminer ses *alphabets* par le Z de Zaragoza. Moi, je ne l'ai jamais fait.

Félix Romeo est un grand écrivain d'*alphabets*, pour la radio, pour la presse, pour des conférences...

Félix Romeo est né à Zaragoza. Moi aussi.

Nous, natifs de Washington, Yalta et Zaragoza, avons la tâche facile quand nous arrivons aux trois lettres maudites. Je ne crois pas que Félix Romeo recoure au Z de Zaragoza par facilité, de la même manière que je ne l'évite pas uniquement parce que cela me paraîtrait trop facile.

Félix choisit Zaragoza parce qu'il en a envie. De la même manière, je ne la choisis pas parce j'en ai envie. Je la choisis aujourd'hui parce que je voulais parler de Félix et de ses magnifiques *alphabets* et parce que je rêve d'une entrée sur Wikipédia au XXII^{ème} siècle, où l'on puisse lire : "*Alphabet* : contrainte inventée à Zaragoza à la fin du XX^{ème} siècle par l'écrivain français Bernardo Atxaga et cultivée avec une finesse remarquable entre autres par l'écrivain aragonais Félix Romeo et l'écrivaine latino-américaine Grassa Toro".

Compte tenu des difficultés inhérentes à la traduction d'un alphabet espagnol en français, il a fallu faire des choix et appliquer au texte quelques modifications. Pour ne rien perdre des articles écrits par l'auteur, on a pris le parti de conserver les entrées " Ch ", " Ñ " et " LL " dans la traduction française. On a par ailleurs procédé à des permutations entre quatre des articles du texte, comme suit : Ch (*Chano chano* 'pas à pas') devient " Choix " ; E (*Elección* 'choix') devient " Écoute " ; J (*Juglar* 'jongleur', 'ménestrel', 'troubadour') devient " Joug " ; Y (*Yugo* 'joug') devient " Youpala " (*N.d.T.*).

ⁱⁱ Max Bense : " Über den Essay und seiner Prosa ", *Merkur*, n° 3 (1947). Trad.fr. P. Rusch,

" L'essai et sa prose " (*Trafic*, n° 20, Paris : P.O.L, automne-hiver 1996), p. 137.

ⁱⁱⁱ Bernardo Atxaga, *Lista de locos y otros alfabetos* (Madrid : Siruela, 1998).

^{iv} " Alfabeto sobre fantasmas en el que sólo la M habla de milagros " *A punto* (n° 1,

Bordeaux : Université Michel de Montaigne, mars 1993).

^v *Alfabeto sobre la literatura infantil* (Valencia : Media Vaca, 1994).

^{vi} Bernardo Atxaga, " Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P ", in *Lista de locos y otros alfabetos*.

^{vii} Jacques Roubaud, " Écrit sous la contrainte ", *Poésie, etcetera : ménage* (Paris : Stock [" Versus "], 1995), p. 218.

^{viii} B. Atxaga, *Lista de locos...*

^{ix} J. Roubaud, *op. cit.*, p. 218-219.

^x Bernardo Atxaga, " Alphabelette. Alfabeto francés en honor de Jorge Luis Borges ", in *Lista de locos...*

^{xi} En français dans le texte (*N.d.T.*)

^{xii} Bernardo Atxaga, " Un cuento para Violante ", in *Lista de locos...*

^{xiii} ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale* (Paris : Seuil [" Poétique "], 1983).

^{xiv} Noël Arnaud, " Préface " à *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 3 (Paris : Seghers, 1990).

^{xv} Jacques Jouet, *Raymond Queneau* (Paris : La Manufacture [" Qui êtes-vous ? "], 1988), p. 92.

-
- ^{xvi} J. Roubaud, *op.cit*, p. 206.
- ^{xvii} Jacques Bens, *Ou li po 1960-1963* (Paris : Christian Bourgois, 1980).
- ^{xviii} Ruy Launoir, *Gestes & Opinions de quelques Pataphysiciens illustres. Emmanuel Peillet, Jean-Hugues Sainmont, Latis, etc.* (Paris : L’Hexaèdre, 2007), p. 44.
- ^{xix} Noël Arnaud, “ Le dernier compte rendu (inédit) ”, in *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 3 (Paris : Seghers, 1990).
- ^{xx} Clemente Sánchez de Vercial, *Libro de los exenplos por A.B.C.* (Madrid : CSIC, 1961).
- ^{xxi} Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana* (México : FCE, 2003).
- ^{xxii} Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik : eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (Stuttgart : Steiner, 1990).
- ^{xxiii} Grassa Toro, “ Escribir en el Collège de ‘Pataphysique antes del Oulipo ”, *Revista de Erudición y Crítica* (nº 6. Madrid : Castalia, 2008).
- ^{xxiv} Buñuel es ojo porque te ve (*N.d.T.*).