

Tropiques, communisme et pratiques oulipiennes : les caïmans barbus, plagiaire par contemporanéité de l'Oulipo
Amina Damerdj, Casa de Velázquez-Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Imaginons que Pérec ne soit pas né en 1936 à Paris mais en 1945 à La Havane. Rajeunissons la création de son groupe de six ans. Retardons sa mort de deux ans en conservant sa cause. Imaginons maintenant qu'il soit roux. Pour finir, traduisons très librement son nom en espagnol : on obtiendrait Luis Rogelio Nogueras, surnommé Wichy le Rouge pour sa chevelure et pour le communisme.

Bien qu'apparus à six ans d'intervalle, l'Oulipo et *Le Caimán barbudo* s'insèrent dans des contextes nationaux très différents : le premier est celui de la France d'après guerre, le second le début de la Révolution Cubaine. Cette différence concerne également la structure des champs littéraires français et cubain. En effet, alors que le champ littéraire français, où commence à décliner la figure de l'intellectuel engagé sartrien, est de plus en plus indépendant du champ politique, le champ littéraire cubain est marqué par une confusion de plus en plus grande entre valeur littéraire et positionnement politique hétérodoxe des auteurs. Malgré tout, et contre toute attente, l'esthétique et la structure de ces deux groupes nés dans des contextes si différents se ressemblent de façon frappante. Esthétiquement, c'est un rapport ludique à l'écriture qui les réunit : alors que pour Pérec l'écriture est « un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur » (Pérec, 2003 : 275) son jumeau cubain, Nogueras, publie ses œuvres complètes sous le titre *Il y a bien des façons de jouer*. Même si la question de la contrainte n'a pas été débattue et théorisée de la même manière dans les deux groupes, elle comporte un rôle clef, dans les deux cas, dans la mise en place de cette écriture ludique. Mais ce jeu repose aussi sur un certain type de rapport au lecteur que les deux groupes partagent et qu'on analysera plus loin. Sociologiquement, il s'agit également de deux groupes dont les membres sont très clairement définis. Les caïmans avaient à cœur de publier la liste de leurs membres réactualisée dans la presse culturelle de l'époque. La composition du groupe est d'ailleurs aussi exclusivement masculine, comme l'Oulipo l'a été jusqu'à l'intégration tardive de Michèle Métail. Quant à la structure on trouve dans les deux têtes de groupe un couple d'amis : Queneau et Le Lionnais pour les oulipiens, Nogueras et Rodríguez Rivera, les deux chefs de rédactions de la revue, pour les caïmans. Or les deux groupes d'écrivains n'avaient aucune connaissance l'un de l'autre à l'époque de leur création : des entretiens avec les caïmans et la lecture de leurs archives privées révèlent une méconnaissance d'un

groupe auquel a pourtant appartenu un écrivain né à Cuba, Italo Calvino. Du côté oulipien, on peut penser qu'en connaissant les caïmans, ils auraient sans doute cherché à entrer en contact avec eux. Cette homologie esthétique et sociologique étonnante ne doit toutefois pas masquer la divergence nette dans le rapport au politique des deux groupes, telle qu'on l'a évoquée plus haut. La notion d'engagement, au sens d'une prise de position claire, publique et explicite en faveur d'un « camp » politique, les sépare. Et cette dissemblance est largement façonnée par les différents contextes de production. En effet, quand les caïmans barbus fondent leur revue en 1966, le champ poétique cubain ne possède presque aucune autonomie vis-à-vis du champ politique : l'État possède toutes les maisons d'éditions et toutes les institutions littéraires importantes comme l'Union des Écrivains et Artistes Cubains où se sont rencontrés les caïmans. Par ailleurs, leur revue est elle-même financée par le Parti Communiste Cubain qui fait d'eux ses premiers poètes officiels. C'est dans ce cadre d'allégeance au régime castriste que les caïmans barbus développent des pratiques littéraires proches de celles de l'Oulipo. Voyons donc comment deux aspects oulipiens de l'écriture, tels que la contrainte et ce que Bernard Magné a appelé « le régime métatextuel » fonctionnent dans ce cadre d'adhésion à la révolution communiste cubaine.

1. Usages révolutionnaires de la contrainte

Christelle Reggiani propose d'expliquer l'attrait pour la contrainte des oulipiens grâce au contexte :

« la reprise de l'écriture contrainte au XXe siècle peut être pensée en relation avec le scandale linguistique né des camps : elle l'indique – reprendre innocemment le fil de la parole paraît impossible – et y répond, en même temps. En ce sens, le problème de l'écriture contrainte n'est pas tant de dire la Shoah que de s'interroger sur la possibilité, la légitimité d'un dire après le désastre » (Reggiani, 1999 : 307)

Mais comment expliquer alors le retour de la contrainte au même moment à Cuba, dans les premières années de la Révolution sur un territoire qui n'a pas été marqué de la même façon par l'horreur des camps ? On distinguera ici la forme fixe de la contrainte en définissant la contrainte comme une forme qui n'a pas encore été fixée par l'histoire littéraire.

1.1 Tabula rasa : réinventer de nouvelles formes

Les différences de contexte entre l'Oulipo et le *Caimán barbudo* excèdent le seul espace politique : il s'agit aussi de deux contextes littéraires assez différents. Malgré un héritage commun – celui des avant-gardes littéraires françaises – qu'ils partagent tous deux avec une certaine distance, les deux groupes ne naissent en effet pas au même endroit de l'histoire de littérature. Au début des années soixante, à Cuba et dans l'ensemble de l'Amérique latine, l'esthétique dominante en poésie est le « conversationnalisme ». Comme son nom l'indique, ce mouvement prône une imitation, par l'écriture poétique, du langage quotidien – voire populaire – de la conversation. Le fait que presque tous les poètes cubains de l'époque aient écrit au moins un poème nommé « conversation » laissent entendre le consensus que rencontre ce mouvement « conversationnaliste ». Or ce mouvement impose une évacuation de toutes les formes fixes héritées de l'histoire littéraire : en effet, comment imiter une conversation de café avec un madrigal ou un sonnet ? Mais la raison de cette évacuation formelle ne réside pas dans le seul souci mimétique. Elle s'appuie en fait, et surtout, sur des critères politiques auxquels le champ littéraire est perméable. La lettre de Guevara *L'homme et le socialisme à Cuba*, publiée en 1965 dans un journal uruguayen, systématise le classement de toutes les valeurs antérieures à la Révolution du côté de la bourgeoisie et de la contre-révolution. La volonté de construire un homme nouveau, libéré des « stigmates des intellectuels formés avant la Révolution » devient une des priorités du régime qui va focaliser tous ses efforts sur les jeunes. L'espace littéraire n'échappe pas à cette volonté de renouveau absolu : l'adjectif « nouveau » se dote du plus haut coefficient révolutionnaire et devient également un indice de consécration littéraire. Dans ce contexte, il est compliqué pour ces jeunes poètes officiels du régime que sont les caïmans barbus de recourir à d'anciennes formes. Mais ils arrivent également à un moment de l'histoire littéraire où le « conversationnalisme » s'essouffle déjà un peu : vont-ils réécrire d'inlassables « conversations » ? Il faut bien en produire quelques-unes pour montrer patte blanche aux aînés qui tiennent toutes les institutions littéraires. Mais pour revigorer une esthétique amollie dans ces pages de vers libres qui s'écoulent au fil de la plume comme les mots quand on ouvre la bouche, les caïmans rénovent l'idée même de contrainte sur un mode non-sérieux. Car peut-on prendre au sérieux ce qui ne l'est pas dans l'espace politique ? Ils inventent alors de nouvelles contraintes à l'usage du groupe et des autres poètes. Le manque de théorisation de cette pratique ne lui a toutefois pas donné toute l'envergure qu'elle a prise chez l'Oulipo. Noguera, le Pérec roux, est en tout

cas le champion de cette discipline. Au sein de toutes les contraintes inventées (le quiz poétique, le poème-puzzle, la devinette métaphorique, la métamorphose onomastique, l'« éternelretournographe » etc), ce fut l'une des contraintes noguériennes qui eut le plus de succès. Il s'agit de la « devinette hypotextuelle » qui régit une section entière de son premier recueil ironiquement intitulé *Poil de carotte*. C'est un jeu de piste où l'indice est souvent le titre et souvent le nom d'un poète mort. Au lecteur ensuite de retrouver les citations de cet auteur caché dans le texte. La forme sera reprise, avec quelques modifications, par Guillermo Rodríguez Rivera dans son poème sur Dante ou par Félix Contreras dans son poème « Comme Robinso Crusoe » (Contreras, 1967 : 93) ou « Eluard » (Contreras, 1967 : 98). La devinette hypotextuelle trouvera son expression la plus radicale près de vingt ans plus tard dans *Le Dernier cas de l'inspecteur*, recueil de Noguerras entièrement régi selon ce principe. Ce recueil contient des biographies d'auteurs fictifs accompagnées d'un poème imaginaire de cet auteur. La contrainte consiste à écrire le poème qui puisse correspondre à la biographie, elle-même inventée. Le lecteur pourra alors chercher des indices de la vie dans le texte. La radicalisation de ces devinettes hypotextuelles « à hypotexte fictif » vingt ans après l'invention de la contrainte montre la pérennité des contraintes des caïmans au sein du groupe.

Pour inventer leurs contraintes, les caïmans puisent également dans d'autres formes de discours extra-littéraires qu'ils importent dans l'espace poétique. Les journalistes du groupe portèrent ce genre de contrainte « importées ». « L'avis » par exemple, forme de notification émaillant les journaux est importé par Félix Contreras qui est le premier à l'utiliser dans son recueil *Un certain temps*. Il s'agit de reprendre tous les codes de « l'avis » journalistique : brièveté, précision factuelle et datation. Au sein de ces contraintes on trouve également « l'autocritique » mais également le « quiz » qui est sans doute la forme à contrainte la plus populaire chez les caïmans. Inspirée des enquêtes au lecteur régulièrement publiées dans la presse culturelle, il s'agit d'interroger le lecteur de différentes façons et de lui donner la réponse soit au bas de la page soit dans le corps du texte dans une typographie différente. La contrainte formelle peut paraître plus lâche que celle très calibrée des oulipiens mais dans le contexte poétique des années soixante à Cuba la simple imposition d'une forme préétablie apparaît déjà comme un carcan. Ces contraintes importées sont un peu différentes des contraintes inventées mentionnées plus haut. Il s'agit plus d'une conversion que d'une invention : convertir une forme fixe extra-littéraire en une forme fixe littéraire. Pourquoi vont-ils ainsi piocher dans d'autres types de discours, et surtout dans le discours journalistique ? Cela tient d'abord à certaines

origines du « conversationnalisme » qui avait d'abord disloqué le vers en collant dans le poème des passages de la presse. Aller chercher de nouvelles contraintes dans la matière même qui avait justifié la libération de toute contrainte est alors une façon pour ces jeunes poètes de renouveler leur écriture sans rompre avec le mouvement poétique dominant. Cela tient sans doute aussi au statut de la presse, entièrement nationalisée et bénéficiaire de moyens tout à fait inédits à Cuba. Reflet rapide de l'effervescence politique du pays, la presse devient vite un mode de communication hégémonique. Ce n'est pas par hasard si de nombreux groupes littéraires se forment autour de revues ou journaux. Aussi l'importation de formes journalistiques dans l'espace littéraire permet-elle de légitimer la production poétique des caïmans. L'enjeu est de montrer une continuité entre la poésie et le reste de la société, un des objectifs déclarés officiellement par les politiques littéraires.

1.2 Liquider les vieilles formes fixes

Mais alors que faire des vieilles formes fixes ? Les caïmans les plus dogmatiques, tel que Raúl Rivero avant son emprisonnement, choisirent d'écarter complètement la possibilité d'utiliser d'anciennes formes fixes. Ce dernier octroie même au Che le pouvoir de « briser les frontières du sonnet » et sa « beauté carcélaire » (Rivero, 1982 : 34) : la nouvelle liberté politique a rendu caduque ces vieilles chaînes poétiques. Toutefois, la question de la reprise de ces contraintes héritées scinde le groupe des caïmans barbus. Certains, les plus dotés culturellement en général, refusent d'y renoncer. Certes, on l'a vu plus haut, les reprendre telles quelles seraient une faute de goût et de stratégie dans le contexte poétique cubain d'alors. La notion de clinamen, définie par le Collège de Pataphysique comme une « violation intentionnelle de la contrainte », décrit bien la façon dont certains caïmans reprennent les formes fixes héritées. Víctor Casaús (plagiaire éhonté et par anticipation de Roubaud pour son usage du blanc typographique), écrit une « pratique du sonnet avec thème médiéval, traitement nocturne et, bien sûr, accompagné de cordes » (Casaús, 1984 : 102) dédié au chanteur de *Nueva Trova* Silvio Rodríguez dont le rythme l'emporte ici sur la versification classique du sonnet. Nogueras quant à lui écrit un « grand zoonet » (Nogueras, 1984 : 177) où la structure du sonnet est dynamitée de l'intérieur par le passage de barreaux – figurés par des majuscules et des parenthèses – qui viennent mimer ceux des cages de zoo. Le sonnet et le madrigal sont sans doute les formes fixes les plus reprises par les caïmans. Or, à chaque fois, la forme fixe reprise est

explicitement mentionnée et en général dès le titre, avant d'être subvertie. Cette pratique d'un clinamen explicite rejoint la définition du texte à contrainte proposée par Jacques Roubaud : « Un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte. » (Oulipo, 1988 : 90) Les titres des deux poèmes cités plus haut pourraient vérifier cette définition. Ainsi pourrait-on définir comme texte à contrainte la page blanche qui suit le titre « vers blancs » de Nogueras (Nogueras, 1984 : 99) où, comme l'écrit Dominique Moncond'huy, « le clinamen constitue [...] une entorse au pacte de lecture » (Moncond'huy, 2014 : 97). Là où l'on s'attendait à ne pas trouver de rimes on ne trouve pas du tout de vers, l'expression vers blanc ayant trouvé son expression la plus chromatique. Cette écriture du clinamen permet de rendre acceptable le recours aux anciennes formes fixes. Par ailleurs, ce refus de renoncer aux formes fixes héritées de la tradition littéraire pourrait être une façon d'imposer des valeurs propres à l'espace littéraire à un moment où les critères politiques l'envahissent. Rappeler les vieilles règles de la littérature, même si c'est pour les subvertir, participe d'une stratégie d'autonomie du champ littéraire à un moment où cette autonomie est fortement menacée. Dans le contexte de cette Révolution socialiste, la contrainte serait alors pour les écrivains une garantie d'autonomie.

2. Éclosion du régime métatextuel en terre socialiste

Les oulipiens et les caïmans partagent un autre point commun étonnant : la mise en place d'un « régime métatextuel ». L'expression est de Bernard Magné qui a remarqué qu'une des caractéristiques des œuvres oulipiennes – et plus spécifiquement pérecquiennes – consiste à émailler le texte d'indices de leur propre confection. Magné définit plus précisément le métatextuel comme les moyens dont un texte dispose « pour assurer *dans son corps même* la désignation de tout ou d'une partie de ses mécanismes constitutifs » (Magné, 1986 : 77). Cette pratique relève selon lui d'une forme de pédagogie « lectorale » et « scripturale » : en donnant des indices sur l'écriture du texte on donne au lecteur la possibilité de le lire mais aussi de reprendre ces techniques pour écrire à son tour. Or, la question de la pédagogie trouve une expression particulière dans le contexte d'une Révolution qui lance de grandes campagnes d'alphabétisation et soutient la création d'ateliers d'écriture populaires. Les caïmans racontent dans leur revue ces mois d'été passés à sillonner l'île, dispensant sur leur passage des cours de lecture et d'écriture. Quelle résonance particulière trouve le régime métatextuel dans le contexte

de la Révolution cubaine ? Par souci de clarté, examinons séparément « la pédagogie lectorale autonome » et « la pédagogie scripturale ».

2.1 Pédagogie lectorale

Bernard Magné définit le métatextuel comme « une pédagogie lectorale autonome » (Magné, 1982 : 72) qui balise le chemin du lecteur et l'aide ainsi à se passer du critique littéraire, autrement dit du savant. Grâce à cette pédagogie lectorale intégrée à l'écriture même, le texte pourrait devenir directement accessible aux profanes qui n'ont pas étudié la littérature. Or la question de l'accessibilité d'un texte est très discutée dans les milieux littéraires cubains des années soixante. Au cours de ces débats, l'hermétisme devient vite une valeur contre-révolutionnaire, bourgeoise et élitiste contre laquelle les caïmans eux-mêmes prennent position dans leur premier manifeste. Aussi la volonté de pédagogie devient-elle une valeur positive dans l'espace littéraire et reprise à leur compte par les caïmans. Au-delà de ce régime métatextuel extrêmement prégnant dans la production caïmane on trouve des mentions explicites d'essai de pédagogie. Nogueras fait de ses « poèmes pédagogiques » une section entière de son recueil *Las Quince mil vidas del caminante* ou bien intitule un des ses poèmes « Leçon de dialectique » (Nogueras, 1984 : 65). On trouve chez Víctor Casaús de très nombreuses « leçons » (de géographie, d'histoire), un « traité sur les métaux » chez Sigifredo Álvarez Conesa (Conesa, 1972 : 7) et Raúl Rivero écrit aussi un poème intitulé « poème pédagogique » dans son premier recueil *Papel de hombre*. Ces quelques exemples sont des indices de l'importance que revêt la pédagogie dans leur écriture.

Or cette pédagogie s'appuie sur un véritable « jeu métatextuel ». Le poème « Pour être un poète social, choisis entre les formules suivantes » (Rodríguez Rivera, 2004 : 86) de Guillermo Rodríguez Rivera est sans doute l'exemple le plus abouti de cette « pédagogie lectorale autonome » et métatextuelle. Lui-même professeur de lettres à l'Université de La Havane, Guillermo Rodríguez Rivera reprend dans ce texte les codes de l'exercice scolaire pour faire comprendre au lecteur les rouages esthétiques de son écriture. Le poème se divise en deux étapes : la première énonce, en les classant, les différentes options esthétiques en vigueur à cette époque.

- a) la poésie métaphorique légitime, reconnue et prestigieuse (...)
- b) la poésie conversationnelle, élégante, moderne et personnelle (...)
- c) l'antipoésie orthodoxe, rebelle, juvénile, novatrice et attractive (...)

Chaque énoncé est alors suivi d'un exemple d'application par l'auteur. Puis dans une seconde étape, le poète reprend les trois exercices en les mêlant, créant ainsi un texte hybride et original. Pour comprendre l'originalité du texte, il faut auparavant connaître les différentes écoles poétiques. Ce mélange des esthétiques devient ici compréhensible parce qu'il a été explicité auparavant, pour un lecteur étranger aux normes de l'espace poétique. « On obtient alors une meilleure opérativité – si l'on a pour objectif l'apprentissage de certaines pratiques d'écriture, par exemple en atelier –, et une meilleure lisibilité – si l'on a pour objectif l'amélioration de la lecture de son propre texte ou des textes d'autrui. » (Magné, 1982 : 71) Là semble bien être l'objectif de Guillermo Rodríguez Rivera dans ce poème.

2.2 Pédagogie scripturale

Il arrive souvent que les caïmans laissent dans leurs textes des espaces blancs à compléter par le lecteur. Ces invitations à écrire prennent sens dans une esthétique tournée vers la mise à l'écrit du lecteur, une mise à l'écriture qui est aussi efficace qu'elle est ludique. Les poèmes-puzzles inventés par Nogueras semblent adhérer à la doctrine du *docere sed placere*. L'exemple de « Madrigal confus » (Nogueras, 1977 : 101) de Nogueras est intéressant à cet égard. Dans ce poème, le désordre des sens produit par la femme désirée donne lieu à un puzzle poétique. Les expressions lexicalisées sont ainsi désossées jusqu'à l'absurde : « Elle sourit à point fermé / me regarde à voix basse ». Ce désordre incite le lecteur à redistribuer les compléments pour les faire correspondre au verbe auquel ils sont habituellement associés. En éventrant la première partie du poème, le lecteur aboutirait à cet état de jeu :

Elle sourit	à point fermé
Elle me regarde	à voix basse
Elle montre	de façon provocante les cheveux
Elle se brosse	doucement les genoux
Elle entrouvre	sensuellement dans son sac
Pendant qu'elle cherche	les paupières
Un poudrier en argent	

Quand on réunit les compléments aux bons verbes, on s'aperçoit que les deux premiers vers restent orphelins. Ce sera donc au lecteur de trouver les pièces manquantes du puzzle en complétant les expressions lexicalisées « dormir à point fermé » et « parler à voix basse ». Mais il faudra encore trouver deux autres compléments de manière : l'un pour compléter « Elle sourit » et l'autre pour « Elle me regarde ». Jouer au puzzle poétique est alors aussi une activité d'écriture : c'est, en somme, se faire poète. Or cette mise à l'écriture du lecteur s'opère grâce au désengagement du je poétique qui achève son poème en prenant le lecteur à témoin de son impuissance: « Vous voyez / Je ne sais plus ce que je dis ». Cet effacement de l'auteur devant le lecteur s'appuie sur une conception de l'écriture non romantique. Pour les caïmans, l'écrivain est *faber*, un artisan dont le travail n'émane pas d'une mystérieuse inspiration mais de l'apprentissage de techniques et de recettes qui se transmettent. Cette vision de l'écriture est en adéquation avec la pensée matérialiste dominante à Cuba. Les oulipiens, malgré un rapport à la politique très différent, partagent eux aussi cette conception de l'écrivain comme *faber* dont les savoirs se transmettent et qui peut même signer collectivement. C'est en ce sens que Camille Bloomfield voit dans la conception d'auteur collectif de l'Oulipo « ce que l'on pourrait appeler une volonté de communisme en écriture : mais il s'agit encore de littérature » (Bloomfield, 2011 : 809).

À nous alors de nous demander, après ce détour par le cas des caïmans barbus, ce que serait devenu l'Oulipo dans le contexte de la Révolution cubaine. Cette volonté de communisme en écriture aurait-elle rencontré une volonté de communisme en politique ? L'Oulipo serait-il devenu un organe littéraire officiel du régime ? Une sorte d'avant-garde institutionnalisée comme le furent un temps les caïmans ? Auraient-ils politisé leurs contraintes ou bien auraient-ils affirmé davantage l'apolitisme du groupe au risque d'être mis au ban de l'espace littéraire ? Est-ce que cette position politique de l'Oulipo n'a pas tout à voir avec la situation de forte autonomie du champ littéraire français ? Et que seraient devenus les caïmans s'ils avaient été à Paris ? S'ils avaient connu l'Oulipo ? Autant de questions auxquelles seule l'histoire contre-factuelle permettrait de répondre. Laissons donc la suite aux historiens.

Bibliographie :

Bloomfield, Camille, 2011, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, Thèse pour le doctorat de docteur en Littérature Générale, Paris, Université de Paris 8

- Casaús Víctor, 1966, *Todos los días del mundo*, La Havane, Cuadernos de poesía de la Tertulia
- Casaús Víctor, 1984, *De un tiempo a esta parte*, La Havane, Letras Cubanas
- Contreras, Félix, 1969, *El Fulano tiempo*, La Havane, Unión
- Pérec, Georges, 2003, *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Joseph K
- Moncond'huy, Dominique, 2014, « Qu'est-ce que la contrainte ? » in Bloomfield, Camille, Lesage, Claire (éds), *Oulipo*, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Gallimard
- Magné, Bernard, 1982, « Le puzzle mode d'emploi : petite propédeutique pour une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* » in *Texte*, n°1, Toronto p. 72
- Magné, Bernard, 1986, « Métatextuel et lisibilité » in *Protée*, XIV, n°1-2, Chicoutimi, Université du Québec
- Nogueras, Luis Rogelio, 1967, *Cabeza de zanahoria*, La Havane, Unión
- Nogueras, Luis Rogelio, 1977, *Las Quince mil vidas del caminante*, La Havane, Letras Cubanas
- Nogueras, Luis Rogelio, 1984, *Hay muchos modos de jugar*, La Havane, Letras Cubanas
- Oulipo, 1988 [1981], *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard
- Reggiani, Christelle, 1999, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec et l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont Éd. Interuniversitaires
- Rivero, Raúl, 1968, *Papel de hombre*, La Havane, Unión
- Rivero, Raúl, 1982, *Poesía pública*, La Havane, Unión
- Rodríguez Rivera, Guillermo, 2004, *Canta. Antología poética*, La Havane, Letras Cubanas
- Toutes les traductions sont de l'auteur.

Résumé en français :

En 1966, six après la formation de l'OULIPO et dans le contexte fort différent de la Révolution cubaine, un groupe de 14 poètes se réunit autour de la revue *Le Caïman barbu*, supplément culturel du journal de l'Union des Jeunes Communistes. Ce qui les caractérise alors, tant dans leurs textes que dans leurs mises en scènes sociales, est une propension sans borne pour le jeu. Que cette jeunesse poétique « officielle » place le jeu au coeur de ses pratiques paraît paradoxal. N'attendrait-on pas du sérieux chez les chantres de la Révolution? Je propose deux clefs de compréhension de ce paradoxe. En envisageant d'abord leurs jeux de règles (fondés sur des contraintes formelles fortes) comme une réponse au dérèglement d'une part du champ littéraire en pleine (re)construction, et d'autre part, au dérèglement métrique qui définit le colloquialisme, le mouvement poétique alors dominant en Amérique Latine. Ma deuxième hypothèse concerne le type d'interactions que ces jeux instaurent avec le lecteur : la saturation de citations et références à des hypotextes littéraires ou politiques sous forme de jeux (devinettes, puzzles, pastiches) façonnent un horizon d'attente chez le lecteur qui se mue alors en chercheur d'indices. Je m'appuierai ici sur la théorie du métatextuel de Bernard Magné définie comme une « pédagogie lectorale autonome » et une « pédagogie scripturale », qui prend son sens dans la perspective d'ateliers d'écriture par exemple et d'une volonté plus globalement éducatrice propre au programme de la Révolution cubaine. Mon étude envisagera aussi des parentés de structures entre le groupe oulipien et les caïmans barbus. Elle se polarisera sur l'étude des textes de Luis Rogelio Nogueras, le Pérec cubain roux, auteur le plus important du groupe.

mots-clefs : poésie, comparatisme, communisme, jeu

Résumé en anglais : « Tropic, communism and oulipian writting : the bearded caimans, Oulipo's contemporary plagiarist »

In 1966, six years after the formation of the Oulipo group and in the very different context of Cuban Revolution, a 14 poets group gathered together around a journal, *The Bearded Caiman*, the cultural supplement of Young Communist Union's journal. What characterizes them both in their texts and in their social fabrication is a propensity in the game without border. The fact that this official poetic youth puts the game at the hearth of her practices may appear to be paradoxical. Don't we expect more gravity in the case of the bards of the Revolution ? I propose two keys of understanding of this paradox. By considering at first their games of rules (based on strong constraints) as an answer to the disturbance on one hand of the literary field in full reconstruction, and, on the other hand, to the metric disturbance which define the colloquialism, the dominant poetic movement in Latin America then. My second hypothesis concerns the type of interaction that these games institute with the reader : the saturation of quotation and references to literary or political hypotexts in the form of games (riddles, puzzles, pastiches) shape a horizon of expectation at the reader who moved then in researcher of indications. I shall lean here on the metatextuel theory of Bernard Magné defined as a « autonomous reading pedagogy » and « writing pedagogy » which take its sense with the prospect of writing workshops for example and of a will more globally educative peculiar to the program of the Cuban Revolution. My study will also envisage kinships of structures between the oulipian group and the bearded caimans. It will polarize on the study of the texts of Luis Rogelio Nogueras, Cuban Pérec red-haired person, the most important author of the group.

Key words : poetry, comparatism, communism, play