La Disparition de Georges Perec : la contrainte oulipienne et ses vertus

Yû Maeyama

▶ **To cite this version:**

Yû Maeyama. La Disparition de Georges Perec : la contrainte oulipienne et ses vertus. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCC129 . tel-02022966

HAL Id: tel-02022966
https://theses.hal.science/tel-02022966

Submitted on 18 Feb 2019

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.

USPC
Université Sorbonne
Paris Cité

PARIS DIDEROT

Thèse de doctorat
de l'Université Sorbonne Paris Cité
Préparée à l'Université Paris Diderot
École Doctorale 131 : Langue, Littérature, Image
CERILAC

La Disparition de Georges Perec :

la contrainte oulipienne et ses vertus

Volume I

par Yû MAEYAMA

Thèse de doctorat des Lettres Modernes

Dirigée par Dominique RABATÉ

Présentée et soutenue à l'Université Paris Diderot
le 13 janvier 2017

Président du jury : M. Claude Burgelin, Professeur émérite à l'Université Lumière-Lyon 2
Rapporteurs : M. Jan Baetens, Professeur à l'Université de Leuven
Mme Christelle Reggiani, Professeur à l'Université Paris Sorbonne-Paris 4
Directeur de thèse : M. Dominique Rabaté, Professeur à l'Université Paris Diderot-Paris 7

Except where otherwise noted, this work is licensed under
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/

Titre : *La Disparition* de Georges Perec : la contrainte oulipienne et ses vertus

Résumé :

Centrée sur la matérialité de la contrainte littéraire en tant que programme heuristique, cette thèse propose une analyse de cinq thèmes majeurs de *La Disparition* de Georges Perec : celui du travail « artisanal » régi par des règles conscientes, s'opposant aux explorations dadaïstes et surréalistes du hasard ou de l'inconscient ; celui de la dignité accordée au ludique, voire au « gratuit », dans le droit fil de la pensée pataphysique ; l'introduction volontaire d'erreurs dans l'application de la contrainte, autrement dit du « *clinamen* », dont il n'est pas juste de faire remonter l'origine, ainsi qu'on le dit souvent, à *La Vie mode d'emploi* ; la genèse de *La Disparition*, éclairant l'élaboration lipogrammatique à partir de l'écriture de soi ; l'application « sociologique » de la contrainte, enfin, dont la fonction heuristique se réoriente vers l'exploration du monde, dans le cadre de nouvelles tentatives de Perec étroitement liées aux recherches alphabétiques du roman sans *e*. Nous établirons ainsi une comparaison entre *La Disparition* et d'autres œuvres ou projets perecquiens, et introduirons une perspective historique fondée sur une réflexion sur plusieurs mouvements d'avant-garde du vingtième-siècle (Dada, Surréalisme, Internationale Situationniste, Tel Quel, etc.), pour démontrer l'originalité de ce roman fondé sur les principes de l'Oulipo.

Mots clefs :

1. Georges Perec ; 2. La Disparition ; 3. Oulipo ; 4. Surréalisme ; 5. Collège de 'Pataphysique ; 6. Raymond Queneau ; 7. Contrainte littéraire ; 8. Manuscrits ; 9. Avant-garde ; 10. Métatextuel

Except where otherwise noted, this work is licensed under
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/

Title : Georges Perec's *A Void* : Oulipian Constraint and Its Virtues

Abstract :

Focusing on materiality of literary constraint as a heuristic program, the following dissertation offers an analysis of five major themes of Georges Perec's A Void: the notion of "craftsmanship" governed by conscious rules, as opposed to Dadaist and surrealist explorations of chance or of the unconscious; the dignity granted to playfulness, even to "gratuitousness", in line with pataphysical thought; the voluntary introduction of errors in the application of constraints, in other words the "clinamen", whose origin is often mistakenly located in Life A User's Manual; the genesis of A Void, whose study will shed new light on the link between lipogrammatic constraint and the writing of the self; lastly, the "sociological" application of constraint, whose heuristic function is reoriented towards the exploration of the world, in the context of Perec's later experiments, which derive from the alphabetical structure of the novel without e. In this way, we will compare A Void with other Perecquian works and projects and introduce a historical perspective based on a reflection on several avant-garde movements of the twentieth century (Dada, Surrealism, Situationist International, Tel Quel, etc.), in order to demonstrate the radical originality of this novel based on the principles of the Oulipo.

Keywords :

1. Georges Perec ; 2. A Void ; 3. Oulipo ; 4. Surrealism ; 5. College of 'Pataphysics ; 6. Raymond Queneau ; 7. Literary constraint ; 8. Manuscripts ; 9. Avant-garde ; 10. Metatextuality

Except where otherwise noted, this work is licensed under
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/

Remerciements

Je tiens à remercier ici mon directeur de thèse, Dominique Rabaté, pour ses conseils et ses encouragements, qui ont soutenu ce travail tout au long de ces six ans.

Je remercie les membres du jury, Jan Baetens, Claude Burgelin, Christelle Reggiani, d'avoir accepté d'évaluer ce travail.

Je remercie les relecteurs des pages qui vont suivre, Raphaël Koenig et Thierry Maré.

Je remercie enfin Ela Bienenfeld et Suzanne Lipinska, qui m'ont autorisé à consulter les documents avant-textuels du Fonds Georges Perec, et les membres de l'Association Georges Perec, Jean-Luc Joly et Raoul Delemazure, qui m'ont facilité l'accès aux archives à la Bibliothèque de l'Arsenal.

Table des matières

Introduction : « Je ferai un reproche à *La Disparition* »....4

Chapitre 1 : La contrainte libératrice....22

1. 1. Oulipo et surréalisme, ou Queneau contre Breton....24
1. 2. Perec et l'« anti-surréalisme »....27
1. 3. Les positions de Queneau sur l' « inspiration » et leurs différences avec celles de Perec....33
1. 4. La contestation du hasard et de l'automatisme par l'Oulipo....46
1. 5. « L'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette »....56
1. 6. Les contraintes oulipiennes, programmes heuristiques....73

Chapitre 2 : La gratuité, signe de la liberté....87

2. 1. L'Oulipo « désœuvré »....88
2. 2. L'Oulipo « dépolitisé »....97
2. 3. La liberté de l'enfant qui joue : Nietzsche et Bataille....104
2. 4. La 'Pataphysique, poursuite de l'inutilité....109
2. 5. Oulipo, le roman *jamais écrit* de Queneau....121
2. 6. Perec pataphysicien ?....130

Chapitre 3 : Le *clinamen*....151

3. 1. Transmission et évolution du concept de *clinamen*....155
3. 2. *La Vie mode d'emploi* a-t-elle été écrite pour surmonter l'échec de *La Disparition* ?....165
3. 3. Le *clinamen* dans *La Disparition*....175
3. 4. Au-delà du désordre avant-gardiste....194

Chapitre 4 : Les notes préparatoires à *La Disparition* 204

4. 1. Quatre séries dans l'avant-texte de *La Disparition* 206
4. 2. Procédé roussellien et manuscrit « annulé » 217
4. 3. L'« Histoire du lipogramme » et *L'Arbre*, deux projets abandonnés 224
4. 4. « Faut-il le dire ou ne pas le dire ? » 231
4. 5. Procédé roussellien (bis) et dactylographie annulée 237
4. 6. « Journal » et saga 252
4. 7. Écrits d'Anton Voyl, écrits sans (atone) voyelle 265
4. 8. Genèse de la sage d'une famille brisée 278

Chapitre 5 : La contrainte, une grille pour le réel 281

5. 1. Perec et le « Nouveau Roman » 284
5. 2. Le réalisme critique : contre la littérature engagée, contre le « Nouveau Roman » 286
5. 3. Le réalisme « citationnel » : contre Robbe-Grillet, à côté de Butor 292
5. 4. L'anti-réalisme : pour un nouveau Nouveau-Roman ? 304
5. 5. L'hyperréalisme 321
5. 6. Les interrogations « sociologiques » 339
5. 7. La contrainte, instrument du « déconditionnement endotique » 359
5. 8. Un double aboutissement 370

Conclusion : L'éthique du jeu 384

Bibliographie 393

Index des noms propres 417

Annexe 1 : Liste de métaplasmes dans *La Disparition* 424

Annexe 2 : Pagination du manuscrit n° 86-5 et du manuscrit « du Moulin » 430

Annexe 3 : Figures du chapitre 4 433

Introduction

« Je ferai un reproche à *La Disparition* »

Pour présenter *La Disparition* de Georges Perec, il n'est pas besoin d'un long discours. C'est un roman écrit sans la lettre *e* : définition laconique et d'autant plus sensationnelle. La réception du livre n'a pourtant pas été si simple, prise dans un mélange de réactions non moins extrêmes qu'opposées.

Quant à la notoriété générale, sans doute n'existe-t-il pas, dans la France d'aujourd'hui, beaucoup d'œuvres littéraires plus connues que *La Disparition*. Un étudiant peut difficilement terminer sa scolarité sans avoir jamais entendu parler de l'extravagante tentative de Perec, quand bien même, comme la plupart des gens, il n'ouvrira jamais ce livre de sa vie. L'exemple le plus heureux se trouve dans cette histoire, en provenance des États-Unis : le jeune Daniel Levin Becker, apprenant d'un de ses professeurs de littérature moderne l'existence du roman lipogrammatique en *e*, obtient finalement d'entrer dans le groupe littéraire Oulipo, où il devient le cadet de Perec. L'expérience primitive est évoquée ainsi : « *That is,* I thought to myself without hyperbole, *one of the five coolest things I have ever heard*[1]. » Cette écriture ludique,

[1] « Voilà, me suis-je dit sans hyperbole, une des cinq choses les plus super que j'aie jamais entendues. » (Je traduis.) Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels: In Prase of Potential Literature*, Cambridge, Harvard University Presse, 2012, p. 11.

excluant volontairement la lettre la plus fréquente de la langue française, attire au moins la curiosité pour son caractère insolite : tentative « héroïquement inutile[2] », ainsi que la qualifie le jeune oulipien.

L'admiration pour une prouesse acrobatique est une chose : c'en est une autre d'apprécier la beauté. Il est facile de taxer l'héroïsme perecquien d'inutilité. De fait, la parution du livre fut accueillie avec mépris ou indifférence. David Bellos le note dans sa biographie de Perec :

> *La Disparition* sortit en librairie au printemps 1969. L'accueil ne fut pas bon. Même des amis de longue date de Perec furent décontenancés, agacés par ce livre ; Roland Barthes refusa de le lire. *Le Nouvel Observateur* ne publia pas la moindre critique[3].

Plusieurs comptes rendus sont emblématiques de cette hostilité. Tous s'accordent à l'unanimité pour critiquer la qualité de l'intrigue, jugée indigente par rapport au tour de force formelle. Dans *Les Échos* (9 mai 1969), un certain A. C. affirme que l'intrigue est « indigeste et lassante ». Anne Villelaur rapporte, dans *Les Lettres françaises* (4 juin 1969), de manière plus détaillée son expérience décevante de lecture : « Lisant les premières pages du roman de Georges Perec : *La Disparition*, j'espérais que cet exercice [...] aurait au moins l'avantage d'être drôle. Il faut dire que ça l'est pendant une petite centaine de pages. [...] peu à peu, on se lasse : l'insolite à haute dose devient monotone [...]. » La déception de Villelaur est provoquée par la

[2] Le propos repris dans *L'Oulipo mode d'emploi*, DVD réalisé par Jean-Claude Guidicelli, Doriane Films, 2010.
[3] David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 452.

différence entre *La Disparition* et les précédentes œuvres de Perec. Pour la critique de l'hebdomadaire communiste, l'écrivain en est venu à s'employer à un exercice purement ludique au détriment des préoccupations « sérieuses » de la société moderne, représentées principalement dans *Les Choses* (1965) :

> Georges Perec nous explique, en post-scriptum, les raisons de cette entreprise. Les seules qui me paraissent évidentes, c'est que, partant d'un pari, il a fait un exercice d'écriture qui dut être fascinant pour lui et qui, en tout cas, l'éloigna de son genre habituel où, à partir de son *moi*, il abordait les problèmes des gens de sa génération de son milieu social. Dommage que cet exercice soit trop long et comporte tant de tunnels.

Roland Barthes partage peut-être ce désappointement, dû au décalage entre les espérances placées dans l'auteur des *Choses*, couronnées par le prix Renaudot, et le jeu lipogrammatique qui paraît les démentir : le critique a porté aux nues le manuscrit dactylographié de ce qui allait devenir *Les Choses*[4], mais refuse de lire *La Disparition*. Quoi qu'il en soit, personne n'a considéré que cet exercice de style ouvrait des horizons nouveaux. Perec restait avant tout l'auteur des *Choses* : le succès de son premier roman avait déjà marginalisé les deux œuvres qui l'avaient suivi, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour* (1966) et *Un homme qui dort* (1967). *La Disparition* allait subir le même destin. En 1969, année de sa parution, Perec ne donne qu'une seule

[4] Selon David Bellos, c'est en décembre 1963 que Perec soumet à Barthes son texte, alors intitulé *La Grande Aventure*. Un mois plus tard, il reçoit une lettre du critique : « Je trouve votre livre *très bien*. [...] Je crois voir tout ce que vous pouvez en attendre de nouveau, un réalisme non du détail mais, selon la meilleure tradition brechtienne, de la situation ; un roman, ou une histoire, sur la pauvreté inextricablement mêlée à l'*image* de la richesse, c'est très beau, très rare aujourd'hui [...]. Je ne sais pas ce que vous voulez reprendre ou rajouter, mais en tout cas finissez vite et publiez... » (Cité par David Bellos, *ibid.*, p. 317.)

interview, toujours centrée sur *Les Choses*, sans que l'intervieweuse ne lui pose aucune question sur le roman qui vient d'être publié[5].

D'autres comptes rendus de *La Disparition* sont une mine d'anecdotes plus ou moins mémorables. Dans *Le Figaro littéraire* (9-15 juin 1969), Maurice Chapelan écrit une critique sévère, elle aussi sans *e* : « Voilà un foutu boulot. Valait-il qu'on s'y collât ? Bibi, l'ayant lu, vous dit non. Pourquoi ? *La Disparition* fait canular, ou plutôt cas nul art. [...] Mais qui la lira jusqu'au bout ? Nul, à mon avis. Trop dur, lassant, crispant, cassant. » Ces invectives forment du moins l'un des premiers textes lipogrammatiques inspirés de Perec, prélude à beaucoup d'autres, rédigés par les oulipiens mais aussi par des écrivains de langue étrangère[6].

Dans *Les Nouvelles littéraires* (22-28 mai 1969), René-Marill Albérès propose un compte rendu devenu légendaire auprès des perecquiens : le critique a lu *La Disparition* sans s'apercevoir qu'il y manquait une lettre. Il ne manque pas de déplorer la faiblesse du contenu par rapport aux *Choses*, ni de blâmer le style « heurté », mais le premier moteur du livre lui échappe. Ce petit « scandale » constitue néanmoins la première ébauche de réponse à une question qu'il est désormais impossible de trancher : s'il est vrai que Perec n'explicite la contrainte lipogrammatique nulle part dans son livre, est-il possible de lire *La Disparition* sans y remarquer l'absence du *e* ? Et si oui, quelle lecture en peut-on faire ? (En l'occurrence, le critique en question suppose que le thème du livre a été inspiré par l'affaire Ben Barka, alors très discutée.) La malheureuse célébrité de l'affaire R.-M. Albérès empêche du coup les perecquiens de prêter attention

[5] « Georges Perec : "J'utilise mon malaise pour inquiéter mes lecteurs" », dans Georges Perec, *Entretiens et conférences,* vol. I, Nantes, Joseph K., 2003.

[6] Pour noter certaines œuvres parues à l'étranger : Tsutsui Yasutaka, *Zanzô ni kuchibeni wo* (*Du rouge sur les images rémanentes*), Tôkyô, Chûô-kôron, 1989 ; Eugen Helmlé, *Im Nachtzug nach Lyon* (*Dans le train de nuit pour Lyon*), Berlin, Edition Plasma, 1995, et *Knall und Fall in Lyon* (*Tout à coup à Lyon*), Berlin, Edition Plasma, 1995 ; Christian Bök, *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001.

à un autre compte rendu de même nature, paru dans *La Libre Belgique* (9 mai 1969) : un nommé P. P. y décrie *La Disparition* sans avoir deviné l'existence du lipogramme (omission d'une omission, par conséquent). Cette lecture fondée sur le manque d'une information préalable permet au critique de ranger le roman dans la catégorie du « pamphlet » littéraire, entassant « des jargons, des enfilades de synonymes, des inversions, des syntaxes à l'allemande, des mots qu[e Perec] déforme, des pastiches, des parodies » pour composer « la plus farfelue des synthèses », et pour « rejoin[dre] par-dessus quatre siècles la technique de Rabelais ».

Un petit nombre de critiques se contenta de constater le tour de force et de souligner, plutôt aimablement, l'humour et la drôlerie qui en découlent[7]. D'autres comptes rendus, non moins minoritaires, discernent certains mérites *au-delà du divertissement*. Dans *L'Express* (28 avril-4 mai 1969), Étienne Lalou pose une question à la fois hardie et cruciale : « Ce jeu est-il tout à fait gratuit ? » Sa présentation de *La Disparition* constitue l'un des rares exemples de référence à la problématique de l'écriture sous contrainte :

> Gide écrivait que « l'art naît de contraintes » : remplacer des conventions anciennes par des conventions nouvelles — la suppression de l'E n'est pas plus arbitraire ni contraignante que la disposition des rimes dans le sonnet — ne conduit-il pas à rajeunir non seulement l'expression, mais aussi le contenu puisque aucun mot ne peut être écrit à la légère, sans être pensé ? [...] En remettant l'outil en question, Perec conteste le support commun à tous les écrivains qui l'ont précédé. [...] D'autre part, en donnant le pas à l'expression

[7] Voir les comptes rendus de *Paris Normandie* (6 juin 1969), de *The Times, Literary Supplement* (London, 10 juillet 1969) et du *Hérisson* (8 août 1969).

> sur la chose à exprimer, il récuse radicalement psychologie, morale et art du récit, qui sont les fondements de plusieurs siècles de roman français. « La Disparition » ne se contente pas de divertir, mais conduit à remettre en question toutes les idées reçues en matière de roman.

Il faut cependant noter que, tout en reconnaissant cet « intérêt théorique » et en recommandant le roman comme « un livre à lire », la conclusion de Lalou reste assez négative quant au résultat de l'exercice : « Un livre qui ouvre des perspectives, mais n'aboutit nulle part. Un livre que son auteur a visiblement écrit, malgré sa difficulté, dans la joie, mais qui ne procure au lecteur que du plaisir, et non cette jubilation inhérente aux grandes œuvres [...] ».

Deux comptes rendus seulement prennent position sans réserve en faveur de *La Disparition*, aussi bien sur le plan théorique que dans sa réalité pratique. Dans *Carrefour* (21 mai 1969), Pascal Pia situe le roman dans la longue histoire du lipogramme, dont il donne un aperçu pour mieux rendre justice à l'originalité de Perec : « autre chose est d'aligner des vers réguliers sans R ou sans O, autre chose de mettre en question, fût-ce en s'amusant, le fait littéraire lui-même, comme se le permet, le romancier de *la Disparition*. » Cet éloge s'appuie notamment sur l'exemple de Raymond Queneau. Selon Pia, le langage réjouissant et savoureux de Perec est représentatif du principe littéraire énoncé par son maître en oulipisme : « L'on n'écrit pas pour emmerder les gens », qui se retrouve dans le roman lui-même sous la forme : « L'on n'inscrit pas pour assombrir la population » (p. 312)[8]. Le panégyrique le plus enthousiaste du jeu perecquien est prononcé par Marcel Bénabou. Ce dernier ne

[8] Les références à *La Disparition* renvoient à la deuxième édition Denoël.

s'intéresse pas aux qualités de charme ludique, non plus qu'au tour de force, mais présente *La Disparition* comme « une des rares œuvres peut-être qui réussisse à réaliser le rêve de tout écrivain : l'absolue adéquation de l'écriture à son objet[9] ». Bénabou souligne l'unité complète entre la forme et le thème : le fait que l'intrigue de *La Disparition* découle de la contrainte lipogrammatique même (principalement développée autour de la disparition des personnages) n'est pas négligé dans d'autres comptes rendus, mais ce caractère du roman est pour Bénabou l'occasion de faire l'éloge d'une écriture « totalement hanté[e] par la nécessité » : « Il n'y a donc rien dans ce livre qui soit in-signifiant. Tout en sauvegardant de la fantaisie, Perec réussit à abolir tout hasard »[10]. Bénabou se différencie d'autant plus des autres critiques qu'il n'hésite pas à affirmer sa préférence pour cette nouvelle tentative littéraire si différente des *Choses* :

> Le renversement qu[e Perec] opère lui permet de dépouiller enfin l'encombrante défroque de sociologue qui lui collait à la peau depuis *les Choses* et de retrouver quelques-unes des plus authentiques qualités de la littérature, qui font le charme de ce livre inclassable [...][11].

Pourtant, il serait imprudent de vanter l'impartialité de ces rares soutiens inconditionnels de la part de deux « confrères », pourrait-on dire, de Perec : Bénabou est un de ses camarades intimes dans le cercle de l'Oulipo et Pia l'un des membres du Collège de 'Pataphysique, dont le groupe était alors une « Co-Commission ». De fait,

---

[9] Marcel Bénabou, « Autour d'une absence », in *Quinzaine littéraire*, 1er-15 mai 1969.
[10] *Ibid*.
[11] *Ibid*.

tous deux présentent le livre en référence aux principes du groupe auquel il appartient : Bénabou renvoie *La Disparition* à la conception oulipienne de l'« anti-hasard » fondée sur la notion de contrainte, tandis que Pia croit retrouver dans l'œuvre une influence de la 'Pataphysique[12]. En dehors des groupes fréquentés par Perec et dans le public indifférent aux principes que ceux-ci défendaient, *La Disparition* n'a reçu qu'un accueil assez froid, disons tiède dans les meilleurs cas. Bref, de manière générale, on était prêt à « ranger le livre au rayon des farces et attrapes littéraires, en marge d'on ne sait quelle littérature prétendument sérieuse », ainsi que le craignait Bénabou[13].

Dans la même année 1969, Perec publie également un article, « Histoire du lipogramme[14] ». Cette présentation et défense du genre lance un défi à la « méconnaissance critique aussi tenace que méprisante[15] », dont est traditionnellement l'objet la littérature ludique et expérimentale :

> Uniquement préoccupée de ses grandes majuscules (l'Œuvre, le Style, l'Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc.), l'histoire littéraire semble délibérément ignorer l'écriture comme pratique, comme travail, comme jeu. [...]
>
> La majorité de ceux qui, lexicographes, bibliophiles, ou historiens, ont

[12] « Science du particulier et science des solutions imaginaires, la pataphysique, chère à M. Queneau, imprègne l'ouvrage de M. Perec. La variété de connaissances qu'impliquaient les opinions du docteur Faustroll se retrouve dans *la Disparition*, dont l'auteur brasse des notions de pathologie, de vénerie, de cavalerie, d'armurerie, de mode ou de rhétorique [...]. » Pascal Pia, « Un roman lipogrammatique », in *Carrefour, op. cit.* Nous reviendrons plus longuement sur le Collège de 'Pataphysique dans le deuxième chapitre.

[13] Marcel Bénabou, « Autour d'une absence », in *Quinzaine littéraire*, *op. cit.*

[14] Publié dans *Les Lettres nouvelles*, juin 1969. Repris dans Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973. Nous nous référons désormais à l'édition coll. « Folio essais », 2007.

[15] *Ibid.*, p. 75.

parlé du lipogramme, l'ont généralement décrit comme : « un jeu puéril », « un tour de force », « une manière de niaiser », « une triste sottise », « a misplaced ingenuity », « ein geistlöse Spielerei »[16].

Cet article a des allures de prédiction, non seulement parce que Perec y décrit les reproches mêmes qu'essuiera son propre lipogramme, mais aussi parce qu'il préfigure l'attitude qui, plus tard, deviendra la sienne et qu'il dénonce chez la plupart des lipogrammatistes : « les œuvres qu[e les contraintes] suscitent [sont] enfermées, une fois pour toutes et sans appel, et souvent *par leurs auteurs eux-mêmes*, dans leur prouesse et leur habileté[17] ». On pourrait y lire une critique de *La Disparition* par Perec lui-même. Cet éloignement vis-à-vis de l'œuvre se manifestera surtout dans certaines interviews postérieures à *La Vie mode d'emploi* (1978), Prix Médicis et deuxième succès public après *Les Choses*. De cette nouvelle œuvre, l'écrivain affirme qu'elle réalise la conjonction entre un système complexe de contraintes et le plaisir de lecture, contrairement au lipogramme qui, selon son auteur, n'est plus guère qu'« un exercice, ce que l'on appelle un tour de force[18] ». Et Perec d'ajouter : « je ferai un reproche à *La Disparition* » :

[*La Disparition*] est trop systématique. L'artifice formel sur lequel se fonde le livre, la disparition du « e », permet de raconter l'histoire mais est frustrant par rapport au bon lecteur. On peut toujours dire : « Oui, c'est un livre sans "e" » ;

[16] *Ibid*., pp. 75-76,
[17] *Ibid*., p. 75. Je souligne. Un tel exemple d'« auto-critique » se trouve dans l'introduction à *Gadsby : A Story of Over 50000 Words Without Using the Letter "E"* d'Ernest Vincent Wright (Los Angels, Wetzel Publishing Co., 1939) : « this story was written, not through any attempt to attain literary merit, but a somewhat a balky nature » (p. 6).
[18] Georges Perec, « Discussion sur la poésie », dans *Entretiens et conférences,* vol. II, *op. cit*, p. 63.

« Ah ! bon, c'est une farce. »

> Le lecteur peut avoir l'impression qu'on se joue plus de lui qu'on ne joue avec lui. [...] dans *La Disparition*, le procédé était affiché et ça créait, d'une certaine manière, une barrière. [...] D'une certaine manière, ça a surtout joué au niveau de la critique : pour *La Disparition*, on ne parlait plus du livre mais du système : c'était un livre sans « e », il était épuisé dans cette définition[19].

La présente étude se propose de rendre décisivement caduc un reproche adressé à *La Disparition*, que ce soit par les critiques ou par l'auteur lui-même, et de montrer les vertus de l'écriture à contrainte telles que ce roman les manifeste pleinement.

Plusieurs travaux antérieurs ont déjà contribué à rétablir l'honneur du lipogramme perecquien, autour de trois problématiques principales : celles de l'allusion métatextuelle, du réseau intertextuel et de la signification autobiographique. Cette triple question implique de retracer brièvement l'histoire des études sur le texte, à partir d'un débat autour de la notion de réflexivité. Analysant les effets de la disparition alphabétique sur l'intrigue de *La Disparition*, Jacques Roubaud a formulé la théorie oulipienne de l'autoréférence des textes à contrainte. Cette formule est désormais connue en tant que « principe de Roubaud » :

Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte :

[19] Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », dans *ibid.*, p. 63.

Exemple 1. : *La Disparition* de Georges Perec raconte la disparition du « e »[20].

Hors de l'Oulipo, Jean Ricardou a longtemps travaillé à l'étude d'un procédé cher au Nouveau Roman, qu'il désigne par le terme d'« autoreprésentation » : « Nous appelons [...] autoreprésentation, l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres. [...] pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction[21]. » En référence aux pistes dégagées par Jean Ricardou, Lucien Dällenbach s'est engagé dans la systématisation d'un certain nombre de pratiques autoreprésentatives rassemblées sous le nom de « mise en abyme »[22]. Bernard Magné a introduit ces recherches dans ses propres travaux sur Perec, englobant le concept d'« autoreprésentation » dans la notion de « métatextuel » :

> le métatextuel, défini comme l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent. Dans cet ensemble, l'autoreprésentation équivaut au métatextuel connotatif [...][23].

Dans le sillage de Magné, Marc Parayre a étudié systématiquement le mécanisme métatextuel de *La Disparition*. Sa thèse de doctorat, *Lire* la Disparition *de*

[20] Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 90.
[21] *Nouveux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1977, p. 104.
[22] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
[23] Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », dans *Perecollages*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1998, p. 33. Pour une explication plus détaillée de ces débats, voir Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », in *Protée*, vol. 14, Chicoutimi, Université du Québec, printemps-été 1986, et Angelo Schiavetta, « Perec et la contrainte comme signe », dans *Formules*, vol. 6, Paris, Noesis, 2002.

Georges Perec[24], a également éclairé le réseau intertextuel du roman, composé de citations d'une centaine d'œuvres. Le caractère implicite du métatextuel ainsi que des citations demande un « décodage » de la part du lecteur, ce qui conduit à réviser l'image conventionnelle du lipogramme chez Perec : il ne s'agit plus d'un simple tour de force ni d'un exercice solitaire, mais d'un jeu partagé entre auteur et lecteur. Ce jeu à deux a toujours été revendiqué par Perec en tant qu'essence du roman. Malgré la moindre estime dans laquelle ce livre a fini par être tenu par son auteur lui-même, *La Disparition* peut désormais être considérée comme une des plus nettes incarnations d'une telle ambition romanesque.

La perspective ouverte sur la métatextualité et l'intertextualité a par ailleurs posé d'épineux problèmes à ceux qui entreprenaient la traduction de l'ouvrage : comment transporter le lipogramme dans une autre langue sans en détériorer l'abondance de signification ? Assez tôt, en collaboration avec Perec lui-même, Eugen Helmlé avait commencé une traduction allemande sans *e*, qu'il a publiée après la mort de l'écrivain sous le titre d'*Anton Voyls Fortgang* (*Le départ d'Anton Voyl*)[25]. Le titre de cette première traduction manifeste d'emblée le double paradoxe d'une entreprise de ce genre. D'une part, la fidélité à la contrainte originale empêche d'être fidèle au signifié du texte : l'équivalent allemand du mot « disparition », *Erlöschen* ou *Verschwinden*, étant inutilisable, force est de recourir à un synonyme imparfait, *Fortgang* (départ). D'autre côté, la fidélité au signifiant fait obstacle à l'intelligibilité des allusions : la transposition littérale du nom Voyl en allemand n'en reproduit nullement l'effet métatextuel, fondé sur le mot français « voyelle » dépouillé de ses *e*[26].

[24] Thèse sous la direction de Bernard Magné, Université de Toulouse le Mirail, 1992.
[25] Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1986. À propos des relations entre Perec et Helmlé, voir Ralph Schok, « Une amitié à travers les langues », in *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012.
[26] S'agirait-il d'un problème technique insurmontable ? Le mot allemand « Vokal », qui signifie

D'où controverse : qu'est-ce qu'une « bonne » traduction de *La Disparition* ? Dans la difficulté à préserver à la fois règle, signifiant et signification, et après la parution d'une traduction allemande où l'effacement du *e* se voulait plutôt « apparent », les débats se sont radicalisés à l'occasion d'une nouvelle tentative de traduction anglaise : David Bellos a proposé d'oublier la contrainte[27] ; Harry Mathews a réclamé qu'on cesse de traduire le livre[28] ; John Lee a présenté une traduction lipogrammatique encore inédite, dans laquelle le respect scrupuleux des effets métatextuels aboutit à déformer considérablement le texte[29] ; Gilbert Adair a publié son propre travail, toujours sans *e*, mais intensément critiqué pour son manque de fidélité à la fois au texte original et aux allusions qu'il contient[30].

Les traductions postérieures dans de nombreuses langues reprennent en général les principes de John Lee et accordent plus d'importance à la reconstitution du tissu allusif qu'à la transposition littérale. La traduction espagnole[31], sans *a*, de l'équipe dirigée par Marc Parayre, constitue le modèle d'une telle adaptation. Elle est aussi la première à avoir changé la lettre interdite, pour reproduire en espagnol, non la contrainte originale, mais sa difficulté. Lui ont succédé la traduction russe sans *o* de Valéry Kislov[32] et la traduction japonaise sans *i* de Shiotsuka Shûichirô[33]. Ces

---

« voyelle », est naturellement lipogrammatique et ne peut donc afficher l'absence du *e*.

[27] Cf. John Lee, « *La Disparition* : problèmes de traduction », in *Parcours Perec*. *Colloque de Londres - mars 1988*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 119, et Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, p. 70, note 5.

[28] Voir Harry Mathews, « Vanishing point », dans *The Case of The Persevering Maltese : Collected Essays*, Illinois, Dalkey Archive Press, 2003.

[29] Cette traduction, intitulée *Vanish'd !*, est consultable dans l'Association de Georges Perec.

[30] Voir Mireille Ribière, « *La Dispariton* / *A Void* : deux temps, deux histoires », in *Georges Perec et l'histoire*, Actes du colloque international Université de Copenhague du 30 avril au 1er mai 1998, *Études Romanes*, n° 46, 2000 ; Sara Greaves, « Une traduction non plausible ? », et John Lee, « *La Disparition* : Problem Translation. The Rough and the Smooth », tous repris dans *Palimpsestes*, n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

[31] *El Secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997.

[32] *Исчезание*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Ivana Limbakha, 2005.

[33] *Enmetsu*, Tôkyô, Suiseisha, 2010.

tentatives variées, formant autant de « réécritures » du lipogramme perecquien, introduisent à la problématique de la traduction des textes à contrainte[34], et notamment au dilemme exprimé par Kislov, revenant sur son propre travail :

> [...] cette traduction ne traduit pas toujours ou ne traduit que très rarement. [...] Notre but, ou au moins ce que nous croyons être notre but [...] est tout de suite remis en doute. Celui qui dit être fidèle à la contrainte de l'œuvre, à quoi serait-il fidèle exactement : à cette contrainte dans l'œuvre ou bien à cette œuvre écrite sous la contrainte ? Être fidèle à l'histoire, à ses mots, à ses lettres ou à ses sons ? [...] Dans la traduction y a-t-il une limite à la fidélité formelle au-delà de laquelle le résultat n'est plus une version de l'original en une langue étrangère, mais une nouvelle œuvre tout à fait étrangère à l'original, malgré la similitude des thèmes, des situations et des personnages ? Autrement dit, à quel moment la fidélité devient *littéralement* la trahison ? [...]
>
> Nous remplaçons les termes, nous périphrasons les énoncés entiers, nous modifions tout le texte, nous altérons les détails, nous déplaçons les accents, nous changeons de nom et de titres, nous introduisons des personnages, des villes et des œuvres nouveaux, nous enlevons, nous rajoutons, nous archaïsons : qu'est-ce qu'il reste de l'œuvre d'origine ? Nous avons pastiché, parodié, transféré, transgressé, transposé, faussé, violé, défiguré, dénaturé : qu'est-ce que nous n'avons pas encore fait pour rester fidèle ?[35]

[34] Voir surtout *Traduire la contrainte*, in *Formules*, n° 2, 1998, y compris l'article de Parayre : « *La Disparition* : Ah, le livre sans E ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans A ? ».
[35] Valéry Kislov, « Traduire *La Disparition* de Perec en russe », in *Formules*, n° 10, mai 2006, pp. 306-307.

À côté de ces préoccupations pour les aspects formels de *La Disparition*, les recherches sur la signification autobiographique du lipogramme permettent d'« humaniser » le mécanisme de contrainte et de rendre l'œuvre plus « admissible » pour un travail universitaire. Ce changement de réception a été concomitant au développement des études perecquiennes. Dans la première moitié des années 1980, *La Vie mode d'emploi* et ses traits formels étaient au centre des recherches mais, désormais, les tentatives autobiographiques de Perec, en particulier *W ou le souvenir d'enfance*, se sont imposées comme un autre pôle[36]. La dédicace de *W* a joué un rôle décisif pour intégrer *La Disparition* dans cette nouvelle problématique : « Pour E ». Ce petit syntagme a suffi à établir un lien entre la disparition du *e* et celle des parents de l'auteur, la disparition d'« eux », dont est hantée toute écriture de soi chez Perec. Le roman lipogrammatique ne raconte-t-il pas l'histoire d'une famille brisée dont les membres disparaissent l'un après l'autre, situation qui rappelle celle de la famille juive de l'écrivain pendant la guerre ? Le *Georges Perec* de Claude Burgelin[37] et *La Lettre fantôme* d'Ali Magoudi[38] ont mis en lumière la portée de cette signification autobiographique dans *La Disparition* et l'ont liée à la question de la judéité de Perec. Ainsi est-il dorénavant impossible de considérer le roman comme un exercice purement ludique : la contrainte lipogrammatique crée une ouverture vers la question existentielle.

Dans cette étude, qui reconnaît sa dette envers toutes celles qui l'ont précédée pour envisager la dimension sémantique du texte achevé, je voudrais plutôt m'attacher

[36] Le deuxième numéro des *Cahiers Georges Perec* (*Textuel*, n° 21, L'Université Paris 7, 1988) est consacré à *W ou le souvenir d'enfance*, et Philippe Lejeune synthétise, dans *La Mémoire et l'oblique : Perec autobiographe* (Paris, P.O.L, 1991), ses travaux sur cette œuvre et sur d'autres projets autobiographiques.
[37] Paris, Seuil, 1988.
[38] Paris, Minuit, 1996.

au processus de l'acte créateur soumis à la contrainte. Si celle-ci peut engendrer un texte particulier et produire des significations impossibles à atteindre par d'autres moyens, comment l'auteur a-t-il été conduit aux conceptions permettant cette élaboration ? Il s'agit donc ici d'analyser le système de contrainte formelle en tant qu'il est vers la découverte, autrement dit d'en étudier la fonction *heuristique*.

Dans cet objectif, il conviendra non seulement de se référer aux théories oulipiennes de la contrainte, mais aussi d'en fournir une sorte de vision d'ensemble : occupés à créer de nouvelles règles littéraires et à les appliquer, les oulipiens se soucient beaucoup moins d'établir un tableau théorique de leur activité. *Rhétoriques de la contrainte* de Christelle Reggiani [39] contient une analyse globale des pratiques oulipiennes, dont les caractéristiques sont replacées au sein de l'histoire littéraire. Dans *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, Camille Bloomfield retrace le cheminement du groupe sur cinquante ans, ainsi que ses traits sociaux[40]. Dans le sillage de ces travaux fondamentaux, il convient maintenant d'établir une synthèse théorique des vertus créatives de la contrainte oulipienne en elle-même. Je voudrais également souligner la singularité de l'Oulipo dans l'histoire littéraire et artistique et, finalement, mettre en relief l'originalité de Perec à l'intérieur d'un cadre oulipien qu'il finit par déborder.

Centré sur la matérialité de la contrainte en tant que programme heuristique, ce travail a aussi l'ambition d'introduire une perspective historique développée à travers une réflexion sur plusieurs mouvements d'avant-garde du vingtième siècle, en particulier Dada, le surréalisme et l'Internationale Situationniste, dont la quête d'un renouvellement des connaissances et de la perception peut être mise en parallèle avec

[39] Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999.
[40] Thèse de doctorat sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université Paris 8, 2011.

les recherches oulipiennes et avec celles de Perec. Le Collège de 'Pataphysique, organisation mère de l'Oulipo, tiendra également sa place dans ce questionnement généalogique.

J'ai choisi *La Disparition* pour objet d'étude principal en raison de son caractère d'œuvre à contrainte exemplaire, permettant d'induire l'essence même des principes oulipiens et d'établir une comparaison avec les autres œuvres ou projets de Perec. Ce texte lipogrammatique embrasse et articule ainsi divers thèmes que nous envisagerons l'un après l'autre dans les cinq chapitres suivants : celui du travail « artisanal » régi par des règles conscientes, s'opposant aux explorations dadaïstes et surréalistes du hasard ou de l'inconscient ; celui de la dignité accordée au ludique, voire au « gratuit », dans le droit fil de la pensée pataphysique ; l'intervention d'erreurs portant volontairement sur la contrainte, autrement dit du « *clinamen* », dont il n'est pas juste de faire remonter l'origine, ainsi qu'on le dit souvent, à *La Vie mode d'emploi* ; la genèse de *La Disparition*, éclairant l'élaboration lipogrammatique à partir de l'écriture de soi ; l'application « sociologique » de la contrainte, enfin, dont la fonction heuristique se réoriente vers l'exploration du monde[41], nouvelles tentatives de Perec étroitement liées aux recherches alphabétiques de *La Disparition*.

Ces interconnexions, autour de la notion de contrainte, du ludique, du romanesque, de l'autobiographique et du sociologique sont à eux seuls la preuve du rôle novateur de Perec dans l'histoire littéraire de la seconde moitié du vingtième siècle. Cette œuvre marque le dépassement du courant formaliste constitué par le Nouveau

[41] À ce propos, nous nous appuyons sur le développement au vingt-et-unième siècle des études sur l'activité sociologique de Perec : parmi lesquelles Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006 ; Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012 ; Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, traduit de l'anglais par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2013.

Roman ou par Tel Quel dans les années 1950-1970 et restitue à la littérature la capacité de questionner le moi et le monde, ainsi que l'a souligné Dominique Rabaté à maintes reprises[42]. Cette union de plusieurs perspectives littéraires ne relève pas d'un simple accommodement, encore moins d'une sorte d'éclectisme. L'enjeu de Perec consiste à pousser jusqu'au bout la recherche formelle afin d'atteindre une nouvelle reconnaissance de la réalité, qu'il serait impossible d'obtenir sans ce mécanisme rigoureux. Force est de constater qu'un tel dépassement du formalisme est proprement le fruit paradoxal d'une poursuite drastiquement formaliste. Dans la mesure où *La Disparition* m'apparaît être le point nodal d'où prolifère l'ensemble des projets perecquiens dans toute sa variété, et pour réfuter le « reproche » que l'auteur lui-même adressait à son roman, il m'est agréable de rappeler une autre déclaration, dans laquelle ce dernier reconnaissait (fût-ce provisoirement) combien cette tentative lipogrammatique avait ouvert son horizon : « dans la mesure (pour moi évidente) où *La Disparition* m'a débloqué et fait faire quelques pas en avant, c'est maintenant ou jamais que je peux envisager sans trop de frayeur un projet de quelque envergure[43] ».

[42] Voir Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 45, 1998, surtout pp. 118-121 ; « Perec et le paradigme de la disparition », in *Cahiers Georges Perec, 11*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011 ; « "Comme tout le monde, je suppose" : L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », in *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012.

[43] Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^{e} siècle », pp. 57-58.

Chapitre 1

La contrainte libératrice

— Je me donne des règles pour être totalement libre[1].

« Ce repère, Perec » — Tel est l'hommage qu'au moment de sa mort lui ont rendu Luc Étienne et Italo Calvino, en convoquant deux contraintes formelles chères à l'écrivain, le palindrome et le lipogramme (qui n'autorise ici d'utiliser que les lettres de son patronyme)[2]. Georges Perec constitue en effet une référence permanente pour l'Oulipo. Jacques Jouet trahit un certain sentiment de rivalité envers ce pionnier, lorsqu'il raconte avoir dû, dès son adhésion au groupe, se poser les questions suivantes : « Qu'est-ce que Georges n'avait pas eu l'intention de faire ? Qu'est-ce qui n'était pas dans ses projets ? Qu'est-ce qui lui aurait échappé ?[3] ». Tant il est vrai que Perec a inventé, proposé et pratiqué de nombreuses contraintes formelles, fournissant de la sorte un fondement pratique à l'Oulipo même.

Parmi les œuvres dues aux explorations perecquiennes, *La Disparition*

[1] Georges Perec, « Georges Perec : des règles pour être libre », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 208.
[2] Cf. Oulipo, « À Georges Perec », dans *La Bibliothèque oulipienne*, vol. II, Paris, Ramsay, 1987, pp. 111-113.
[3] Oulipo, *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 84.

constitue un moment fondateur, celui du premier grand roman oulipien. Selon Jacques Roubaud, ce livre serait même « le premier et, à mon sens, *le seul vrai exemple de livre d'un auteur oulipien*[4] ». L'objectif du présent chapitre est de constater l'importance, et même le caractère exceptionnel, de cette œuvre dans le cadre de l'histoire du groupe.

Comme l'a fréquemment rappelé Roubaud, l'intérêt capital de *La Disparition* réside dans l'innovation apportée par Perec aux pratiques oulipiennes, à savoir l'introduction de la réflexivité dans l'écriture à contraintes[5]. Avant d'examiner ce renouvellement qui marque, encore selon Roubaud, le « début de l'Oulipo perecquien[6] », nous commencerons par nous interroger sur la portée du roman du point de vue rétrospectif. Si elle ouvre une nouvelle phase, *La Disparition* ne subit-elle pas également l'influence de l'histoire antérieure du groupe et de sa figure principale à cette période, Raymond Queneau : auquel cas elle constituerait ainsi le *point d'arrivée de l'Oulipo quenien* ? En d'autres termes, comment le roman de Perec se fonde-t-il sur les principes de l'Oulipo, eux-mêmes fortement influencés par les critiques formulées par Queneau à l'égard du surréalisme ?

Nous nous demanderons également en quoi l'activité de l'Oulipo peut être qualifiée d'« anti-surréaliste ». Un tel antagonisme n'est peut-être pas radical : les pratiques oulipiennes à contraintes pourraient en effet être considérées comme une tentative pour dépasser les expériences du mouvement surréaliste et d'autres courants d'avant-garde, tout en poursuivant la même ligne et en répondant en dernière analyse au même impératif : la revendication d'une liberté artistique totale. Ainsi Perec et son

[4] Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien », in *L'Auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel Contat, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 88. Je souligne.
[5] Pour ce concept oulipien de réflexivité entraînant ce que l'on appelle le « principe de Roubaud », voir l'introduction de cette thèse.
[6] Jacques Roubaud, « Perecquian Oulipo », traduit du français par Jean-Jacques Poucel (le texte français est inédit), in *Yale French Studies*, n° 105, Yales University Press, 2004, p. 102. Je traduis.

roman sans *e* constituent-ils un « repère » non seulement pour l'Oulipo, mais aussi pour toutes les quêtes littéraires et artistiques appelant à cette libération.

1. 1. Oulipo et surréalisme, ou Queneau contre Breton

Selon Daniel Levin Becker, l'Oulipo a tendance à se définir en se fondant moins sur « ce qu'il est » que sur « ce qu'il n'est pas » (« ce n'est pas un mouvement », « ce n'est pas une école », etc.)[7]. Ainsi, le plus jeune des oulipiens précise-t-il : l'Oulipo « is most definitely not an offshoot of Surrealism[8] ». Le propos de Jacques Roubaud n'est pas moins déterminé : « Il s'agit bien là, au moins au début, d'un *anti-surréalisme* de principe[9]. » C'est également pourquoi Gérard Genette a été violemment critiqué par les oulipiens pour avoir affirmé percevoir la présence de l'« héritage surréaliste » dans les travaux oulipiens et prétendu que « l'oulipisme est une variante du cadavre exquis[10] ».

Nous reviendrons sur cette question et sur la légitimité du jugement de Genette ; rappelons d'abord que la critique oulipienne du mouvement surréaliste (qui ne va pas toujours jusqu'à l'affrontement direct) est liée à un profond désaccord entre leurs fondateurs respectifs, Raymond Queneau et André Breton.

Queneau évite, non moins que Breton, de parler ouvertement de cette rupture.

---

[7] Voir Daniel Levin Becker, *Many subtle channels*, *op. cit.*, pp. 6-7. Une telle auto-identification éliminatoire de l'Oulipo trouve son origine dans la première conférence de Queneau sur le groupe. Voir Raymond Queneau, « Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 321-322.

[8] « [l'Oulipo] n'est le plus déterminément pas une ramification du surréalisme » (Je traduis). Daniel Levin Becker, *Many subtle channels*, *op. cit.*, p. 7.

[9] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera ; ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 208. Je souligne.

[10] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, p. 68.

À l'époque de l'Oulipo surtout, ce désaccord était soigneusement présenté comme relevant de « motifs strictement personnels[11] ». Ceux-ci renvoient sans aucun doute à l'expérience surréaliste de Queneau entre 1924 et 1929 et aux oppositions, divisions et exclusions successives, ayant précédé son propre départ définitif, à la suite d'une affaire bien connue : le divorce de Breton avec Simone Kahn, sœur de la femme de Queneau, suivi de l'interdiction de revoir cette dernière intimée à tout son entourage, ce à quoi son beau-frère refuse de se conformer. En prétendant que les causes de son conflit avec Breton sont uniquement d'ordre personnel, l'oulipien Queneau semble ainsi établir une distinction entre le *groupe surréaliste* et le *surréalisme*, dont il remet seulement en question la nature sociale à travers le premier[12].

Pourtant, comme l'affirme Noël Arnaud, deuxième président de l'Oulipo et ancien membre, lui aussi, du groupe surréaliste, l'origine de ces tensions doit au bout du compte tenir à l'incompatibilité des théories littéraires et artistiques propres aux deux écrivains[13]. C'est du reste ce que suggèrent plusieurs textes de Queneau datant des années 1930, immédiatement après la rupture avec Breton : d'une part avec *Odile*, roman aussi autobiographique que sarcastique et qui, selon son auteur, « manifeste un refus total de toute l'atmosphère surréaliste[14] », et, d'autre part, dans un certain nombre d'essais repris dans *Le Voyage en Grèce* et dans *Bâtons, chiffres et lettres*[15]. Certes,

---

[11] Les propos de Queneau cités par Jacques Duchateau dans la préface consacrée aux comptes-rendus de l'Oulipo édités par Jacques Bens : *Genèse de L'Oulipo : 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005, p. 13.

[12] Paul Fournel hérite cette attitude : « On n'est pas "contre" le surréalisme. Que Queneau ait été contre le fonctionnement d'André Breton dans le groupe surréaliste, c'est une chose, ça n'entache en rien la qualité du surréalisme et ses vertus. » (« Généalogie oulipienne », table ronde avec Camille Bloomfield, Frédéric Forte et Hervé Le Tellier, in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Paris, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012, p. 118.)

[13] Cf. Noël Arnaud, « Un Queneau honteux ? », in *Europe*, n^{os} 650-651, juin-juillet 1983, p. 127.

[14] Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 38.

[15] Voici un exemple d'attaque directe de Queneau : « M. Thierry Maulnier, dans la Préface à son *Introduction à la Poésie française*, s'exerce aussi à la démolition du surréalisme. Pour m'y être

dans son interview de 1939 avec Georges Ribemont-Dessaignes, Queneau avouait déjà : « Maintenant je reconnais l'importance du surréalisme, pour les autres comme pour moi-même, l'importance de son influence, tant en profondeur qu'en étendue. Et je ne m'en affecte plus[16]. » Il n'en reste pas moins que les valeurs littéraires défendues par Queneau dans sa critique des théories surréalistes sont celles que reprendra l'Oulipo. Dès la formation du groupe, les oulipiens y verront une sorte de « canon quenien », même si Queneau lui-même évite alors soigneusement d'attaquer publiquement et directement le surréalisme. L'article « Qu'est-ce que l'art ? » (1938), entre autres, résume — à l'instar du « plagiat par anticipation » — les futurs principes oulipiens, en remettant en cause les quatre notions chères au surréalisme : l'inspiration, l'inconscient, le hasard et l'automatisme :

> Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, *cette* inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est

---

peut-être un peu trop livré moi-même, avouerai-je que je commence à trouver cet exercice fastidieux ? Après l'excellent article de M. Raymond Schwab « Liquidation du surréalisme » dans *Ygdrasill*, ne pourrait-on pas tirer l'échelle ? [...] mais on a aussitôt le regret de voir Thierry Maulnier tomber dans le piège tendu par le surréalisme et considérer cette école comme une étape nécessaire dans le développement de la poésie, un des méandres du cours tourmenté de la poésie française, alors que, à mon sens, ce n'est qu'un canal de dérivation qui va se perdre dans un champ d'épandage. » Raymond Queneau, « Vers la réalité, mais quelle réalité ? », dans *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 198.

[16] Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 38.

l'esclave d'autres règles qu'il ignore[17].

Il s'agit de défendre une conception concertée, maîtrisée et intentionnelle de la littérature, visant en principe à une liberté volontaire et clairement opposée aux théories de Breton qui, dans les manifestes du surréalisme, proclame sa confiance dans l'automatisme, défini comme « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison[18] », ainsi qu'à l'inspiration, indépendante de « l'intérêt, [de] l'intelligence discursive et [du] talent qui s'acquiert par le travail[19] ». Ce contraste mériterait d'être envisagé dans un contexte historique large, qui remonte aux stéréotypes romantiques du poète attendant (« bouche bée », ajouterait Queneau[20]) le moment où l'inspiration descend du ciel, envoyée par des Muses capricieuses, indifférentes aux artifices et techniques terrestres. Toutefois, seuls les surréalistes, parmi les mouvements artistiques antérieurs, font pour l'Oulipo office de contre-modèle voire même, selon l'expression de certains oulipiens, de repoussoir[21].

1. 2. Perec et l'« anti-surréalisme »

Tiré des textes queniens des années 1930, cet « anti-surréalisme », jamais militant mais néanmoins constant chez tous les oulipiens, dicte également l'opinion de

[17] Raymond Queneau, « Qu'est-ce que l'art ? », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 94.
[18] André Breton, « Manifeste du Surréalisme », dans *Œuvres complètes*, *I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1988, p. 328.
[19] André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », dans *ibid.*, p. 809.
[20] Raymond Queneau, « Qu'est-ce que l'art ? », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 92.
[21] Cf. Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera ; ménage*, *op. cit.*, p. 199 ; Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 24 ; Paul Fournel, Frédéric Forte et Hervé Le Tellier, « Généalogie oulipienne », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50*, *op. cit.*, p. 118.

Georges Perec. S'il est rare que celui-ci mentionne le surréalisme, il en parle pourtant d'une manière exceptionnellement développée dans deux de ses interviews. Dans la première, il critique la soumission du groupe surréaliste vis-à-vis du hasard et de l'automatisme, en conformité avec l'essai de Queneau, « Technique du roman[22] » (1937), auquel il se réfère, affirmant que la création littéraire doit relever d'un processus conscient et maîtrisé :

> [...] le surréalisme a été un mouvement très important dans les années vingt mais, au niveau du texte — dans la production romanesque ou poétique — il a été limité par [...] le hasard. Il a choisi le hasard comme moyen d'écriture — comme dans l'écriture automatique par exemple — et nous, nous avons choisi de nous dégager le plus, le plus possible, du hasard. Nous voulons prévoir ce que nous faisons. Raymond Queneau a dit un jour que n'importe qui peut pousser devant soi les personnages d'un roman comme s'il s'agissait d'un troupeau de moutons [...]. Il disait aussi ne pas pouvoir supporter l'idée de procéder uniquement de cette façon. Il voulait que le nombre de personnages et les relations entre les personnages soient gouvernés par une structure[23].

Dans la seconde interview, Perec reprend un autre article de Queneau, déjà cité plus haut, « Qu'est-ce que l'art ? », qui semble avoir directement influencé son discours sur la notion de subconscient et sur l'importance des contraintes formelles :

---

[22] Repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*

[23] Georges Perec, « La fiction et son faire », traduit de l'anglais par Mireille Ribière, dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.* p. 255.

> Si on se livre pieds et poings liés au subconscient, comme dans l'écriture automatique du surréalisme, je crois qu'on va finalement être victime d'un certain nombre de censures et d'un certain nombre de tabous et d'un certain nombre de refoulements que l'on ne peut pas, que l'on ne pourra pas affronter, mais si l'on se donne au départ un certain nombre de règles ou même de carcans, en fait, cette règle, ces règles-là vont jouer un rôle libérateur par rapport à ces censures. Je pense que c'est en cela que l'Oulipo est un instrument très enrichissant pour l'écrivain, une technique très enrichissante pour l'écrivain[24].

Une telle conception « volontariste » de la création, on le sait par ailleurs, constitue pour Perec un principe littéraire fondamental et dépasse la seule problématique de l'opposition au surréalisme. Dans ses entretiens et dans ses conférences, Perec revient souvent sur cette idée, sans référence particulière au surréalisme, à part éventuellement une remarque incidente : « je n'aime pas le mot surréaliste[25] » ou « surréalistes... je ne sais pas très bien[26] ». Ce mouvement inscrit dans une génération antérieure a évidemment moins d'importance pour lui qu'il n'en avait pour le Queneau des années 1930, ou même pour d'autres oulipiens plus intéressés par le développement historique des théories de l'Oulipo. Des œuvres de son maître Queneau, l'enseignement principal tiré par Perec consiste dans un ensemble de théories à appliquer, plutôt que dans une liste d'ennemis à combattre.

En ce sens, Perec hérite directement des critiques de Queneau contre le

[24] Georges Perec, « Discussion sur la poésie », dans *ibid.*, p. 292.
[25] Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », dans *ibid.*, p. 176.
[26] Georges Perec, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », dans *ibid*., p. 189.

surréalisme sans pour autant procéder lui-même à une critique systématique du mouvement. C'est cette transmission partielle, puisqu'elle fait abstraction de la partie adverse, qui l'amène à formuler les fondements théoriques de *La Disparition*. Dans l'« Histoire du lipogramme », l'horizon de Perec n'est plus réduit à un mouvement artistique et littéraire en particulier mais s'élargit à l'histoire de la littérature dans son ensemble. Le primat de la notion d'inspiration y est contesté au profit de « l'écriture comme pratique, comme travail, comme jeu », « maniérismes formels » et « artifices systématiques » [27] : principes représentés par l'écriture lipogrammatique, qui poursuivent le volontarisme littéraire de Queneau.

Rappelons aussi que la contrainte lipogrammatique appartient elle-même à l'héritage de Queneau, qui l'a proposée dans certaines des premières réunions de l'Oulipo[28] ainsi que dans sa première conférence consacrée au groupe[29], avant de la pratiquer dans l'un de ses *Exercices de style* [30] ou comme contribution à *La Disparition*[31]. Selon Jacques Roubaud, « Cette contrainte, qui remonte à la plus haute antiquité, présente au plus haut point les caractères revendiqués par Queneau pour les travaux oulipiens [...] : naïveté, être amusant, artisanat » et surtout caractère « simple[32] », par lequel Perec tient la suppression de la lettre pour le « degré zéro de la contrainte[33] ».

De la sorte, le lipogramme témoigne de l'influence décisive Queneau sur

---

[27] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 75.
[28] Cf. Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 46 et p. 168.
[29] Cf. Raymond Queneau, « Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, pp. 323-326.
[30] Dans Raymond Queneau, *Œuvres complètes, III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 48.
[31] Il s'agit des deux textes insérés dans les pages 269-270 et 296 de *La Disparition.*
[32] Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit*, p. 54.
[33] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 88.

Perec[34]. Le roman lipogrammatique le suggère d'ailleurs lui-même, non seulement par quelques allusions au nom du grand aîné (sous la forme de « Raymond Quinault » ou celle de « Ramun Quayno »), mais par l'exposition de conceptions littéraires appartenant à ce dernier. Dans un dialogue entre Amaury Conson et Althur Wilburg Savorgnan, les personnages condamnent en ces termes l'idée d'une obéissance aveugle au hasard et à l'inspiration :

> Mais, quoiqu'à tout instant nous sachions qu'il n'y a dans nos actions, dans nos propos qu'obligations, qu'il n'y a pas un mot fortuit, car tout y a, illico, sa justification, donc sa signification, on croirait parcourir un roman à tiroirs, un roman noir [...], où l'imagination sans confins ni conflits d'un scribouillard [...] produit un fil narratif dont l'affabulation paraît sortir du sillon cortical tout à fait ramolli d'un doux dingo aux stravagants dadas, tant y surgit à tout instant un hasard divaguant puisant, dirait-on, son inspiration dans un choix aussi discontinu qu'inconstant, aussi gratuit qu'instinctif !
>
> Oui, approuva à son tour Arthur Wilburg Savorgnan, d'aucuns diront « voilà qui paraît paradoxal ! » mais ça m'a l'air si vrai qu'il y a là, pour moi, quasi la loi du roman d'aujourd'hui : pour avoir l'intuition d'un pouvoir imaginatif sans limitation [...], il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard, au tran-tran, au soi-disant naïf, au radotant, mais, qu'a contrario tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis

[34] Voir « Queneau et après », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 149 : « [...] toujours dans le sillage de l'Oulipo, j'ai appris l'existence des lipogrammes, je me suis mis à écrire sans "e", etc. Mon héritage de Queneau n'est donc pas direct. Il est passé par l'Oulipo. C'est parce que j'ai rencontré Queneau à l'Oulipo, c'est à travers Queneau et le travail qu'il faisait dans l'Oulipo, à travers le travail que faisait l'Oulipo, que je me considère comme son petit cousin. »

contraignant, sous la sommation d'un canon absolu ! (p. 217)

La narration mentionne également, quoique d'une manière aussi métatextuelle que métaphorique, l'impuissance du hasard et de l'inspiration à sauver Anton Voyl, l'homme qui ne dort jamais :

> Parfois, il s'habillait, sortait, traînait, passait la nuit dans un bar, ou à son club, ou, montant dans son auto (quoiqu'il conduisit plutôt mal), allait au *hasard*, par-ci ou par-là, suivant son *inspiration* : à Chantilly ou à Aulnay-sous-Bois, à Limours ou au Raincy, à Dourdan, à Orly. Un soir, il poussa jusqu'à Saint-Malo : il y passa trois jours, mais il n'y dormit pas plus. (p. 21, c'est moi qui souligne.)

Enfin, dans son « Post-scriptum », le « Scriptor » se revendique de façon succincte et indubitable comme quelqu'un — « qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration !) » (p. 310).

Revenons à notre question initiale : si elle constitue le « début de l'Oulipo perecquien », *La Disparition* n'est-elle pas aussi le « point d'arrivée de l'Oulipo quenien », marquant ainsi la charnière entre les deux périodes du groupe ? Il nous semble possible d'y répondre par l'affirmative, en insistant pourtant sur le fait que la critique directe du surréalisme n'est plus du tout une priorité pour Perec. En d'autres termes : *La Disparition* met en application et fait fructifier l'anti-surréalisme théorique de Queneau, sans indiquer une seule fois le nom du mouvement antagoniste — ou bien

faudrait-il attribuer cette évacuation à la contrainte lipogrammatique elle-même ?

Il convient donc de s'interroger sur la réalité de l'opposition binaire établie entre Oulipo et surréalisme. En quoi les conceptions volontaristes de Queneau sur la littérature sont-elles éloignées de leur application par Perec ? En quoi les idées « anti-surréalistes » de Queneau et d'autres oulipiens peuvent-elles constituer une antithèse effective au surréalisme ? Nous examinerons cette question en nous penchant successivement sur chacun des quatre concepts clés de ce débat : inspiration, hasard, automatisme, et inconscient.

1. 3. Les positions de Queneau sur l'« inspiration » et leurs différences avec celles de Perec

Dans la précédente citation du « Post-scriptum » de *La Disparition*, le « Scriptor » exprime le rejet le plus ferme du concept d'inspiration, manne prétendument tombée du ciel. Perec en parle avec plus d'éloquence encore dans une conférence qui suit de peu son adhésion à l'Oulipo :

> [...] entre le réel que je vise et le livre que je produis, [...] il y a seulement l'écriture. [...] la vision du monde, ce qu'on appelle la *Weltanschauung*, ce n'est pas un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots. C'est-à-dire qu'en somme, *il n'y a pas d'écriture naturelle, il n'y a pas d'inspiration, il n'y a rien qui m'aide, qui se trouve au-dessus de ma tête et qui m'aide à produire du langage*. L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. [...] lorsque

> j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé. Alors, cette idée en amène encore une autre, à savoir que tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains[35].

Les études perecquiennes ont tendance à voir dans ces propos la preuve des préoccupations intertextuelles de l'écrivain. Dans notre contexte, il convient pourtant de mettre l'accent sur la négation de l'idée d'inspiration. Le don divin est remplacé par un acte culturel, donc artificiel, appuyé sur l'ensemble des précurseurs. Cette conscience historique de Perec entre en résonnance avec les principes de l'Oulipo, dont la tâche essentielle, au moins pour la première génération du groupe, consiste à découvrir les contraintes du passé et à les présenter au sein d'un répertoire d'outils destinés aux écrivains contemporains et futurs[36]. Est ainsi supposée l'existence d'une lignée, d'un réseau tissé de façon ininterrompue dans l'histoire littéraire par la transmission, la diversification en rameau et l'évolution des formes et des procédés, sans qu'il soit besoin de convoquer l'opération du Saint-Esprit. Ces idées sont également proches de celles de Queneau, exprimées dans un éloge du « classique », qu'il voudrait bien s'appliquer à lui-même[37]. Dans l'article « Joyce, auteur classique », Queneau loue l'auteur d'*Ulysses* et de *Finnegans Wake* (alors intitulé *Work in Progress*) pour avoir

[35] Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. 1, *op. cit.*, p. 81. Je souligne.
[36] Voir Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 27 : « Les premiers travaux marquèrent aussitôt le souci d'inscrire l'Oulipo dans une histoire. L'Oulipo ne prétendait pas innover à tout prix. Les premières communications portèrent sur des œuvres anciennes, présentant toutes le caractère de pouvoir servir d'ancêtres, sinon toujours de modèles, aux travaux que nous souhaitions mettre en train. Ce qui nous amena à envisager d'accorder une bonne partie de nos soins à une H.L.E ou Histoire des littératures expérimentales. »
[37] Cf. Jacques Duchateau, préface à Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 13.

cherché « la coïncidence entre le vouloir et la réalisation » ainsi que la « parfaite conscience de ses buts et de ses moyens », lui accordant le titre de « classique véritable », par opposition avec les « néo-classiques » :

> Le classique véritable n'a pas besoin d'être néo pour être classique. Son sens même est d'être une nouveauté continuelle : renouvellement constant, de générations en générations, des œuvres anciennes ; originalité réelle des œuvres nouvelles. Et cette originalité repose toujours sur une connaissance de la tradition et des œuvres anciennes ; l'imitation en est toujours la source. Imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à hauteur des anciens et de son époque. [...] Victor Hugo est un classique parce qu'il a beaucoup imité ; et parce qu'il a donc beaucoup innové[38].

Motivé par la continuité de la tradition et la volonté de s'y inclure, un tel refus de l'inspiration paraît fidèle aux conceptions de Queneau. Ce n'est pourtant pas tout à fait le cas. À la différence de son disciple, le maître ne congédie pas entièrement la notion d'inspiration : il n'est pour lui question que de la modifier.

La position de Queneau est formulée dans une fameuse phrase d'*Odile* : « Le véritable inspiré n'est jamais inspiré : il l'est toujours[39]. » L'inspiration est donc considérée comme un état constant de l'esprit, maintenu actif par des recherches techniques conscientes. Queneau tente ainsi de transformer la nature du concept romantique traditionnel, connotant ordinairement l'accident, le discontinu et l'imprévu,

[38] Raymond Queneau, « James Joyce, auteur classique », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 134.
[39] Raymond Queneau, « Odile », dans *Œuvres complètes*, *II*, *op. cit.*, p. 600.

quelque « chose qui vous tombe dessus comme foudre sur arbre en forêt[40] ». Dans ce roman surtout, il s'agit de récuser la conception surréaliste exprimée par le personnage d'Anglarès, avatar de Breton : « Il faut pour cela que la raison se taise et que l'intelligence s'obscurcisse, il faut se laisser couler dans les abîmes de l'infrapsychisme[41] ». Délivrer le moi de la logique pour ouvrir de nouveaux horizons de l'art, voire de la vie, tel est le principe de liberté pour les surréalistes, quand Queneau n'y voit au contraire qu'un « esclavage », simple asservissement à « des tics et des automatismes »[42]. Pour lui, la liberté relève exclusivement de la conscience de soi : elle se fonde sur une maîtrise volontaire. Dès lors, cette problématique touche à l'éthique, chez Queneau, renvoyant tout acte artistique et littéraire à la responsabilité du sujet :

> Oui, rudes et longs les efforts pour devenir et pour être un poète. Vous qui vous prétendez maintenant poètes, humiliez-vous devant ce que vous devriez être. Il vous est facile et agréable d'utiliser vos talents naturels et de rester les *sujets* passifs d'une inspiration aveugle qui vous mène. Lorsque vous aurez renoncé à ce laisser-aller, lorsque vous aurez vaincu vos faiblesses individuelles qui passent, à tort, pour *ce* talent poétique, lorsque vous aurez maîtrisé cette prétendue inspiration — alors, et alors seulement, vous serez *libres* et vous pourrez vous avancer vainqueurs vers les puissances créatrices[43].

---

[40] Raymond Queneau, « Le plus et le moins », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 126.
[41] Raymond Queneau, « Odile », dans *Œuvres complètes*, *II*, *op. cit.*, p. 550.
[42] *Ibid.*, p. 600.
[43] Raymond Queneau, « Le plus et le moins », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 129. Cette portée éthique s'impose également chez Perec : « [...] le statut social de l'écrivain était d'être un mage inspiré, irresponsable ; je pense que, enfin, ce statut social dans la bourgeoisie... je pense qu'à partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, c'est-à-dire comme un monsieur siégeant dans les cieux et faisant descendre son inspiration jusqu'à terre [...], en revendiquant seulement sa spontanéité, enfin, le privilège de l'écriture, quand il abandonne ce privilège et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense

Queneau ne vise pas tant à « exorciser » l'inspiration poétique, qu'à promouvoir un autre type d'inspiration, qui ne serait plus subordonné aux talents naturels ou à quelque grâce surnaturelle mais permettrait le jaillissement aussi bien que l'ordonnance des idées, en harmonie avec la tradition et la culture[44]. Remarquons toutefois que cette transformation de la notion elle-même n'implique en aucun le refus de l'imprévu ni de ses « trouvailles ». Queneau ne répugne pas à évoquer, parfois, un « don divin », qui ne peut cependant advenir que grâce au nécessaire travail poétique. S'il souligne « l'erreur moderne d'avoir transposé dans le domaine artistique et littéraire toutes les hérésies concernant la grâce, et de n'avoir attribué de valeur qu'à l'involontaire, à l'inconscient et à l'inspiration », il n'en continue pas moins d'affirmer que « *la grâce existe aussi* »[45]. Il critique le poète attendant que « l'inspiration lui tombe du ciel comme des ortolans tout rôtis », pour en promouvoir un autre type, qui « pratique l'incontestable proverbe "aide-toi, le ciel t'aidera"[46] ». De ce point de vue, Queneau partage la tradition des partisans de l'artisanat, tel Paul Valéry, qui « ne déprise pas le don éblouissant[47] », ou comme Michel Butor concédant : « Je pense qu'il

---

qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation. » (« Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 87.)

[44] Ainsi, Queneau parle-t-il rarement d'« inspiration » tout court, à propos de l'inspiration romantique et surréaliste, préférant l'affecter d'intonations négatives : « cette prétendue inspiration » (*ibid.*), « *cette* inspiration » (« Qu'est-ce que l'art ? », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 94), « ce qu'on appelle l'inspiration » (*Entretiens avec Charbonnier*, *op. cit.*, p. 154), « ce qui apparaît aux autres comme inspiration » (« Le plus et le moins », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 126) », etc.

[45] Raymond Queneau, « James Joyce, auteur classique », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 132.

[46] Raymond Queneau, « Le plus et le moins », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 126.

[47] Voir Paul Valéry, « Au sujet d'Adonis », dans *Œuvres*, *I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 481 : « Je ne dis pas que le "délice sans chemin" ne soit le principe et le but même de l'art des poètes. Je ne déprise pas le don éblouissement que fait notre vie à notre conscience, quand elle jette brusquement dans le brasier mille souvenirs d'un seul coup. [...] Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consoner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un

ne faut pas chasser l'idée d'inspiration[48] ». Tradition que François Le Lionnais maintient, sous réserve d'inventaire, dans le premier manifeste de l'Oulipo : « Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes[49]. »

L'opinion de Perec paraît d'une radicalité plus grande, avec l'affirmation selon laquelle, ainsi que nous l'avons vu, « il n'y a pas d'inspiration, il n'y a rien qui m'aide, qui se trouve au-dessus de ma tête et qui m'aide à produire du langage ». S'agirait-il seulement d'une différence de formulation ? On peut supposer que non, dans la mesure où l'adhésion de Perec aux notions de volontarisme et de règles formelles semble être considérablement plus rigide que celle de Queneau.

Ce volontarisme perecquien se laisse apercevoir dans certaines différences terminologiques : là où Queneau attribue le jaillissement des idées à l'« inspiration », Perec préfère employer le mot d'« imagination » ; Queneau qualifie les contraintes de « soutiens de l'inspiration[50] », tandis que Perec parle de « pompe à imagination[51] ». Ces

---

don. »

[48] Voir l'entretien de Butor avec Georges Charbonnier : « Toutes ces organisations qu'on va pouvoir apporter sont là pour aider l'inspiration, pour provoquer l'inspiration. C'est un défi, en quelque sorte, que l'écrivain se donne à lui-même pour que l'inspiration soit une véritable inspiration, pour que l'inspiration sorte des chemins habituels, pour qu'elle évite de prendre un certain nombre de voies dans lesquelles on s'enliserait. / Il y a inspiration dès l'origine. Il y a inspiration dès qu'il y a prise de conscience d'une certaine région à explorer, et en même temps d'une certaine possibilité matérielle pour l'explorer. [...] / Il n'y a pas d'opposition entre la technique et l'inspiration, il y a une raison opératoire qui est dès l'origine destinée à provoquer l'inspiration, et, dès que l'inspiration apparaît, une réaction opératoire de devenir elle-même inspirée, et ainsi de suite. » *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 113-115.

[49] François Le Lionnais, « La LiPo. Le premier Manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 16.

[50] Raymond Queneau, « Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 341.

[51] *Entretiens et conférences*, vol. 1, *op. cit.*, p. 243. On voit l'emploi du mot se généraliser dans les

nuances d'expression ne sont pas anodines. Le verbe « inspirer » implique l'altérité, admet la possibilité d'une sorte d'intervention incontrôlable, dont le sujet serait différent de moi-même : il faut qu'il existe un Autre pour « inspirer » le moi. La notion d'« imagination » supprime ce rapport de dépendance en restituant au moi la position de sujet dans l'acte d'imaginer. Ainsi disparaît chez Perec le dernier vestige de la passivité romantique et surréaliste.

Notons une seule exception dans laquelle cet écrivain drastiquement « athée » évoque le soutien d'une force inconcevable qu'il ne cherche pas à expliquer. Encore une fois il est question du lipogramme. Osant affirmer que *La Disparition* a été « Le livre le plus facile à écrire[52] », Perec en évoque en ces termes la rédaction dans son entretien avec Bernard Noël :

> [...] j'ai décidé d'écrire tant de lignes par heure, et tant d'heures par jour et, *sans aucun plan, sans aucune histoire simplement la narration est venue*, est montée, j'ai écrit ce livre dans un état de jubilation[53].

L'élaboration du roman sans *e*, qui aurait dû exiger de l'auteur un travail acharné et concerté, se trouverait donc avoir été d'une facilité proprement miraculeuse. Il est toutefois permis de douter de ce prétendu prodige. Les recherches génétiques sur l'œuvre nous permettent de suivre pas à pas les différentes étapes du travail de Perec,

---

entretiens et les conférences de Perec, aussi bien que dans *La Disparition* : « Ainsi surgit l'affirmation s'opposant à l'omission. Ainsi durcit l'affranchi issu du contraint. Ainsi s'ourdit l'*imagination*. Ainsi du plus obscur aboutit-on au plus clair. » (p. 196. Je souligne.)

[52] Georges Perec, « Entretiens Georges Perec / Bernard Pous », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit*., p. 184. Je souligne.

[53] Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, Production André Dimanche/INA, 1997, p. 26.

témoignant de son caractère progressif ainsi que de l'existence de plusieurs projets préalables[54]. Ce « mensonge » ou cette exagération, remarquons-le au passage, ne sont pas motivés par un quelconque désir de renouer avec la notion d'inspiration : bien plutôt, ils visent à chanter les vertus de la contrainte formelle[55]. C'est celle-ci qui plonge l'écrivain dans la « jubilation » en fournissant un déclencheur au travail d'écriture, lequel relève toujours de l'artisanat. Perec en compare le processus au geste du maçon, « quelqu'un qui pose une brique, qui met du ciment, qui pose une autre brique, et puis, chaque geste, ça fait une maison[56] ».

Le volontarisme perecquien paraît dès lors prendre un aspect paradoxal : toute volontaire qu'elle soit, la création demeure pourtant *dépendante* de dispositifs auxiliaires, formant ce que l'écrivain appelle une « pompe à imagination ». Le recours aux contraintes est beaucoup plus systématique chez Perec que chez Queneau, dont l'écriture est loin d'être constamment subordonnée à des règles formelles, à plus forte raison aux contraintes oulipiennes[57] : ce qui conduisit certains oulipiens à le soupçonner

---

[54] Voir le quatrième chapitre de la présente étude, consacré à l'analyse des documents avant-textuels de *La Disparition*.

[55] Harry Mathews résume ainsi la productivité de la contrainte dont l'explication est selon lui due à Jacques Roubaud : « [...] constrictive form has three effects: it defines the way a text is to be written; it supplies the mechanism that enables the text to proliferate; ultimately, it gives that text its meaning. » (« [...] la forme constructive a trois effets : elle définit la manière dont on écrit un texte ; elle fournit le mécanisme qui permet le texte de proliférer ; enfin, elle donne au texte son sens ». (Je traduis.) Harry Mathews, « Vanishing Point », dans *The Case of The Persevering Maltese*, *op. cit.*, p. 282.

[56] Voir l'entretien de Perec avec Bernard Noël : « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op. cit.*, p. 26.

[57] Il est surtout question de son écriture poétique. Selon Claude Debon, « En dehors de cette réalisation spectaculaire [des *Cent mille milliards de poèmes*], l'utilisation des principes oulipiens dans l'œuvre poétique de Queneau reste discrète, si l'on excepte la contrainte fondamentale qui préside aux "Morales élémentaires III", et des exemples isolés. » (Introduction à Raymond Queneau, *Œuvres complètes*, *I*, *op. cit.*, p. XXX.)

Jacques Jouet parle de la même question : « Queneau, c'est très mystérieux... Il y a quelque chose d'étrange. Par exemple, dans son premier texte sur l'Oulipo (dans *Bâtons, chiffres, et lettres*), il fait l'éloge de formes comme la sextine, le pantoum. Or il n'y a aucune sextine ni aucun pantoum dans son œuvre, alors qu'il a fait énormément de choses, il essayait plein de choses. Pour moi, c'est une énigme complète. » « L'entretien avec Jacques Jouet », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 167.

d'être *indifférent* aux travaux du groupe[58]. Sur ce point, l'œuvre de Perec semble donc être diamétralement opposée à celle de Queneau : comme le dit Jacques Jouet dans son entretien avec Camille Bloomfield, « Queneau, quand il a fait son œuvre, il n'avait pas besoin de l'Oulipo, mais Perec, pour faire la sienne, a eu besoin de l'Oulipo[59]. » Perec l'atteste lui-même, encore qu'avec un peu d'exagération :

> Je ne me considère pas comme héritier de Queneau, mais je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo. C'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture[60].

Les travaux artisanaux engagés par des préoccupations formelles ne sont chez Queneau qu'une condition préalable au travail littéraire à proprement parler. Ils ne sont jamais censés remplacer le talent naturel mais le mettre à profit. Chez Perec, le système de contrainte est au contraire présenté comme une sorte de panacée présidant à l'ensemble du processus créatif. C'est à plus forte raison le cas pour l'écriture poétique, que ce romancier ne peut envisager que comme soumise à un ensemble de contraintes strictes :

> Je n'envisage pas pour l'instant d'écrire de poésie autrement qu'en m'imposant de telles contraintes [...]. L'intense difficulté que pose ce genre de production et

[58] Voir chapitre 2.
[59] Cf. Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*,, p. 166.
[60] Georges Perec, « Queneau et après », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 148-149.

la patience [...] ne me semble rien comparées à la terreur que serait pour moi d'écrire « de la poésie » librement[61].

Cette importance cruciale de la contrainte aux yeux de Perec renvoie donc non seulement à une différence majeure entre son œuvre et celle de son aîné mais, aussi, à une forme de tension explicitement formulée entre les deux écrivains, Queneau allant jusqu'à évoquer le « risque » que constituerait un usage trop systématique de la contrainte. Dans son entretien avec Camille Bloomfield, Jacques Jouet attribue à Queneau la remarque suivante : « Je me demande si l'Oulipo n'est pas en train d'abîmer des écrivains comme Roubaud ou Perec[62] ». *L'Album Raymond Queneau* présente également un passage exprimant la même idée : « À l'Oulipo Roubaud a lu un très joli conte de Noël et Perec a encore accouché d'un travail monstrueux, une performance égale à son palindrome. Un de mes sujets de réflexion, c'est le danger que fait courir l'Oulipo à des jeunes écrivains...[63] ». À quel risque Queneau pense-t-il ? Si les propos demeurent vagues, on peut néanmoins trouver sur ce sujet quelques indices supplémentaires dans l'entretien avec Georges Charbonnier :

---

[61] Georges Perec, « Entretien : Perec / Jean-Marie Le Sidaner », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 99. Voir aussi : « Pour l'instant, je n'ai été capable de produire qu'un seul poème sans contrainte. La poésie est une chose qui provoque chez moi une panique telle que je ne peux travailler que sous des contraintes que j'amollis de plus en plus » (« Ce qui stimule ma racontouze... », dans *ibid.*, p. 171). Il existe exceptionnellement deux poèmes de Perec écrits sans contrainte : « Un poème » (dans *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1980) et *L'Éternité* (Malakoff, Orange Export Ltd., 1981).

[62] Cf. « L'entretien avec Jacques Jouet », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 185.

[63] *L'Album Raymond Queneau*, iconographie choisie et commentée par Anne-Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, coll. « Albums de la Pléiade », 2002, pp. 263-264. Dans *Moments oulipiens* (*op. cit.*, p. 22), Jacques Roubaud raconte avoir ressenti un certain découragement après avoir découvert cette note de Queneau, et précise que le travail perecquien en question est le poème hétérogrammatique « Ulcérations ».

G. C : Vous engagerez obligatoirement un certain nombre d'esprits à ne considérer que la combinatoire des règles et à retenir comme essentielle cette combinatoire ?

R. Q. : Oui, mais cela arrive tout le temps. Il y a toujours des accrocs, je veux dire qu'il y a des gens...

G. C : Mais c'est peut-être générateur de littérature ?

R. Q. : Oui. Cela, c'est un risque[64].

Affirmant que « l'intention de l'Oulipo, c'est de proposer des structures nouvelles[65] », Queneau fait montre d'une certaine prudence :

C. G. — [...] Vous n'attachez pas quand même une importance déterminante à cette structure même.

R. Q. — Eh bien ! je pense que non, qu'il ne faut pas...

C. G. — Il ne faut pas considérer que l'emploi de la structure sera suffisant pour engendrer des œuvres littéraires ?

R. Q. — Ah non ! on n'a jamais prétendu cela !

G. C. — Et vous ne pensez pas que c'est au bout des idées qui mènent vos travaux actuellement ? Vous ne pensez pas que c'est une conséquence logique ? L'idée qu'une opératoire [*sic*] sur les mots est suffisante pour constituer la littérature ?

R. Q. — Je crains que ce ne soit pas une idée commune, que ce ne soit pas le résultat de l'intersection de ce que nous pensons à l'Oulipo. Non. Je ne pense

[64] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 154.
[65] *Ibid*.

pas. C'est beaucoup plus modeste. Nous ne prétendons pas modifier les règles de la création littéraire d'aujourd'hui ou même de demain. Il me semble que, là, je peux parler au nom de l'Oulipo : ce n'est pas l'intention dernière[66].

Ce principe est en effet partagé par d'autres oulipiens : la contrainte en elle-même n'est pas créatrice de texte et ne constitue pas une valeur littéraire. Jacques Duchateau le formule ainsi : « La qualité opératoire d'une structure ne peut en rien permettre de préjuger de la qualité de l'œuvre qui en résultera[67]. » En quelle mesure l'attitude plus radicale de Perec s'écarte-t-elle de l'« intersection » évoquée par Queneau entre les conceptions des différents membres du groupe ? Certes, Perec ne dit nulle part qu'une contrainte suffise pour écrire une œuvre, à plus forte raison une *bonne* œuvre. Néanmoins, son enthousiasme vis-à-vis de l'écriture à contrainte fait de lui l'oulipien le plus proche de l'attitude « risquée » condamnée par Queneau. Selon Perec, c'est l'usage de la contrainte qui lui aurait permis de sortir d'une période de totale stérilité artistique. Rappelons à cet égard la façon dont, après coup, Perec a décrit l'écriture de ses *Alphabets*, pour lesquels la contrainte formelle est censée avoir dicté le choix de mots de façon presque automatique : « c'était plus facile parce qu'il y avait moins de choix, parfois il n'y avait qu'une possibilité[68] ». Nous pourrions également évoquer les nombreux textes, certains dus à des oulipiens de la génération suivante,

[66] *Ibid*., pp. 149-150.

[67] « Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cerisy-la-Salle », in Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit*., p. 254. Dans la même perspective, David Roberts montre un bel exemple dans la musique de Peter Maxwell Davies : « il n'y a rien de magique dans l'emploi d'un carré magique pour s'aider à composer. Dans le cas de *A Mirror of Whitening Light*, l'utilisation de la matrice du carré magique de Mercure [...] contribue à la réalisation de l'une des meilleures œuvres de ce compositeur ; dans le cas de *Westerling*, la même matrice n'empêche pas l'œuvre d'être l'une des plus décevantes de Davies. » David Roberts, « Reviews of Davies Scores », in *Contact*, n° 23, hiver 1981, p. 28, traduit et cité par Gabriel Josipovici, « À propos de *La Vie mode d'emploi* », in *Europe*, n° 993/994, *op. cit*., pp. 102-104.

[68] Cf. Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op. cit*., p. 26.

rendant à Perec un hommage plus ou moins « suiviste », qui ressemblent aux manifestations d'un masochisme d'autant plus satisfait que les restrictions ont été plus sévères : tel est ce qu'on appelle la « virtuosité », dont la production et la qualité sont exclusivement définies par la contrainte.

Pour apprécier l'œuvre de Perec à sa juste valeur, il convient de prendre une certaine distance par rapport aux descriptions qu'en a données l'écrivain lui-même, ainsi que du processus créatif qui a présidé à son élaboration. Si les propos de Perec semblent parfois faire de la contrainte, en quelque sorte, le premier et unique moteur de l'écriture, certaines des œuvres récusent une conception aussi simplement formaliste. Le lipogramme de *La Disparition*, entre autres, en ce qu'il permet d'évoquer la disparition des parents de l'auteur, conduit à constater qu'au lieu de constituer l'unique moteur de la création, la contrainte a seulement proposé une forme jugée apte à recevoir un contenu éminemment personnel. Les oulipiens appellent « littérature potentielle » l'ensemble des travaux consacrés à l'écriture sous contraintes mais en l'occurrence la potentialité ne réside pas dans la contrainte elle-même : c'est à l'écrivain d'utiliser cette contrainte pour l'extraire. Il s'agit d'ouvrir à la possibilité de la création littéraire elle-même, dont la contrainte ne constitue en dernière analyse qu'un instrument. La contrainte libère l'écrivain, mais sans libérer celui-ci de sa propre quête. Cette dimension du volontarisme perecquien est plus aisément discernable dans l'œuvre elle-même que dans les explications fournies par l'auteur sur son propre processus créatif.

Dans sa réalité pratique, le processus créatif perecquien ne contrevient donc pas aux principes édictés par Queneau. Sur le plan théorique, en revanche, Perec tend à promouvoir sans aucune réserve des notions telles que le volontarisme artistique ou le

recours aux divers dispositifs techniques. Définir la contrainte comme premier et unique moteur reviendrait à reléguer l'écrivain au rôle d'un médiateur chargé de mettre en œuvre un ensemble de règles : le volontarisme aboutirait alors à une forme d'automatisme, horreur aux yeux de certains oulipiens, dont Perec lui-même.

De fait, la question de l'automatisme, cruciale pour les surréalistes, semble particulièrement épineuse pour les oulipiens, en ce qu'elle implique la problématique du hasard.

1. 4. La contestation du hasard et de l'automatisme par l'Oulipo

Corollaire des théories queniennes articulées autour des concepts de volonté et de conscience auctoriales, le principe d'« anti-hasard » relève des fondements théoriques du groupe, affirmé dès la création de l'Oulipo. Il constitue une sorte de *credo* accepté de manière unanime et constante par tous les membres du groupe : la littérature potentielle « n'est pas de la littérature aléatoire[69] ».

D'après Jacques Roubaud, qui reprend ici les idées de Queneau, « les procédures oulipiennes sont aussi éloignées que possible de l'« écriture automatique » et plus généralement, de l'idée d'une littérature dont la stratégie serait le hasard (considéré comme l'auxiliaire indispensable de la liberté)[70]. » Derrière le principe d'anti-hasard et la méfiance concomitante envers l'automatisme, il faut entendre les répercussions de l'anti-surréalisme. Sur cette question comme sur celle de l'inspiration,

[69] Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit*., p. 7. Cette phrase renvoie à la conférence de Queneau déjà citée : « La Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit*, p. 322. Sur les oulipiens et le concept d'anti-hasard, voir Alison James, *Constraining Chance: Georges Perec and the Oulipo*, Illinois, Northwestern Universit Press, 2009, pp. 109-110.
[70] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera ; ménage*, *op. cit*., pp. 209.

le surréalisme sert à l'Oulipo de « repoussoir », sans cesser de jouer un rôle majeur dans la réflexion oulipienne, à laquelle il fournit un cadre conceptuel. Dans *Le Hasard en littérature*, Erich Köhler caractérise les mouvements d'avant-garde du vingtième siècle par leur préoccupation du hasard :

> Se livrer tout entier avec enthousiasme au matériau et à sa résistance productrice de hasard est, pour les poèmes de papiers découpés de Tzara jusqu'au happening le plus moderne, non pas la cause mais la conséquence d'un état de la société où seul ce que révèle le hasard reste à l'abri de la fausse conscience, libre de toute idéologie, épargné par les stigmates de la réification totale des conditions de la vie humaine[71].

Les pratiques surréalistes apparaissent comme un des moments les plus marquants de cette évolution. Dans sa *Théorie de l'avant-garde*, Peter Bürger revient sur le concept de « hasard objectif » : « En partant de l'expérience qu'une société organisée selon un ordre rationnellement finalisé compromet toujours davantage la possibilité de développement du singulier, les surréalistes cherchent à découvrir dans la vie quotidienne des moments d'imprévisibilité[72] », qu'ils se proposent d'analyser :

> Leur intérêt se porte ainsi sur les phénomènes qui n'ont aucune place dans le monde de la rationalité instrumentale. [...] À partir du moment où l'élément

[71] Erich Köhler, *Le Hasard en littérature, le possible et la nécessité*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 72-73, cité par Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, p. 106.
[72] Peter Bürger, *ibid*., pp. 107-108.

> actif de la construction humaine de la réalité revient à une société fondée sur la rationalité instrumentale, l'individu n'a plus d'autre possibilité de protestation que celle qui consiste à s'abandonner à une expérience dont la particularité et la valeur résident dans son absence de fin. [...] La régression à une attitude d'attente passive demande donc à être comprise à partir de sa totale opposition à la société existante. [...] Paradoxalement, le hasard, qui soumet l'homme à une totale hétéronomie, peut apparaître comme la marque de la liberté[73].

Dans cette perspective, l'envergure d'une telle problématique excède de très loin la portée des théories oulipiennes : le surréalisme porte sur la manière de vivre, quand l'Oulipo prétend seulement s'occuper de littérature. Cependant, cette conception pour ainsi dire existentielle de l'union entre hasard et liberté constitue à n'en pas douter le fondement des activités artistiques du surréalisme, au sein duquel l'automatisme joue un rôle crucial. Ainsi, selon Mary Ann Caws :

> Pendant des années, tout surréaliste digne de ce nom devait faire preuve d'une foi presque aveugle en les différents procédés de l'automatisme surréaliste, avec l'espoir que la conversion de l'être pensant aux illogismes du hasard libérerait le moi de ses entraves et de sa propre logique et le ferait accéder à un nouveau monde. [...] Tout ce qui en résultait était considéré comme participant à la révolution contre ce qu'André Breton appelait la « condition humaine inacceptable », rationaliste et matérialiste. Tout ce qui se présentait à soi pour la première fois devait, en principe, être vécu en termes de « comportement

[73] *Ibid*., pp. 108-109.

> lyrique », lequel était défini comme une manière de se rendre disponible au hasard. L'effet de surprise résultant de tout acte spontané, non prémédité, a été au cœur même du surréalisme[74].

Outre l'écriture automatique, les surréalistes ont eu recours à plusieurs procédés visant à « libérer » l'inconscient de toute contrainte et de toute règle institutionnelle. L'utopie libératrice dans l'ordre politique, c'est-à-dire la révolution sociale, se mêle à la quête artistique et littéraire, accompagnant les dessins automatiques d'André Masson (équivalents visuels de l'écriture automatique), les « frottages » et « grattages » de Max Ernst (qui consistent à prélever des reliefs de diverses textures et à y chercher la source d'images latentes), les « décalcomanies » d'Óscar Domínguez (qui procèdent au même type de recherche au moyen de taches de couleurs), les sommeils hypnotiques de Robert Desnos (censés donner accès à un langage onirique, une fois la raison « endormie »), sans oublier les « cadavres exquis » (incluant les rencontres imprévues de mots ou de dessins que chacun devait apporter aux réunions du groupe : expérience collective du hasard).

Caractérisé par cette incarnation du hasard en tant que signe de liberté, l'art surréaliste se situe à la fois au confluent et à l'embranchement des courants d'avant-garde du vingtième siècle. C'est de lui que proviennent les projections et les éclaboussures de couleurs du tachisme ou de l'*action painting*, les tirages à pile ou face déterminant tonalité, tempo, intensité dans les compositions de John Cage, ainsi que l'équivalent de cette *chance operation* dans la chorégraphie de Merce Cunningham. Vers lui convergent des gestes dadaïstes tels que les collages picturaux de Jean Arp, à la

[74] Mary Ann Caws, *Surréalisme*, Paris, Phaidon, 2006, p. 49.

disposition fixée par la chute libre de morceaux de papiers, ou tels les collages poétiques de Tristan Tzara, composés par l'assemblage arbitraire de papiers découpés : sans même parler de la mythologie présidant au baptême du groupe et du choix du mot « Dada » par l'insertion hasardeuse d'un coupe-papier entre les pages du dictionnaire Larousse.

En amont de cette généalogie se situe Marcel Duchamp, l'« homme des avant-gardes ». Défenseur de l'esprit dadaïste, collaborateur du mouvement surréaliste et, ironiquement, futur affilié à l'Oulipo (bien qu'assez peu assidu[75]), Duchamp a produit deux œuvres exemplaires de l'art « aléatoire » : *Trois stoppages étalon*, trois fils mesurant un mètre de longueur qu'il aurait laissés tomber sur des toiles, ainsi qu'*Erratum Musical*, partition composée de notes inscrites sur des cartes tirées au hasard d'un chapeau. Affirmant dans une interview avec Calvin Tomkins que « Chance is the only way to avoid the control of the rational[76] », Duchamp croit à une libération de l'inconscient par le hasard, ce qui le rend très proche de celle des surréalistes :

> Your chance is not the same as mine, is it ? [...] If I make a throw of the dice, it will never be the same as your throw. And so an act like throwing dice is a marvelous expression of your subconscious[77].

[75] Voir Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit.*, p. 701 : « On sait simplement que Duchamp a assisté à trois réunions de l'Oulipo : le 25 juin 1965, [...] le 16 mai 1967, [...] et le 8 avril 1968 [...]. [...] Du point de vue de la sociologie du groupe, le "cas Duchamp" est un exemple intéressant de recrutement a priori stratégique (notoriété, élargissement disciplinaire et géographique) qui a abouti, finalement, à une relation plutôt anecdotique, marquant les esprits, certes, mais sans grande conséquence sur l'évolution de l'Oulipo [...]. »

[76] « Le hasard est le seul moyen d'éviter le contrôle du rationnel » (Je traduis). Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, New York, Badlands Unlimited, 2013, p. 51.

[77] « Votre hasard n'est pas le même que le mien, n'est-ce pas ? [...] Si je jette un dé, ce ne sera jamais le même que votre jet. Et donc l'acte tel que coup de dés est une expression merveilleuse de votre subconscient. » (Je traduis.) Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, New York, The Museum of Modern Art, 2014. Il s'agit de la même interview citée dans la note précédente, à quelques différences près : voir Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, *op.*

Comme le fait remarquer Alison James, la notion de hasard a deux acceptions différentes, qui conduisent à une « confusion familière » : « chance as absence of intention on the one hand, and chance as indeterminism on the other[78] », la première recouvrant le processus involontaire dont la seconde révèle les conséquences imprévisibles (les deux phénomènes pouvant d'ailleurs se produire indépendamment l'un de l'autre). Les exemples précédents permettent de le constater : s'ils escomptaient, naturellement, que leurs expérimentations produiraient des résultats imprévus, les avant-gardistes du vingtième siècle s'attachaient surtout à éliminer ou, du moins, à réduire l'intervention de leur subjectivité personnelle. Pour échapper aux contraintes de l'institution traditionnelle, ils devaient avant tout sortir des limites de leur propre raison, qui en demeurait prisonnière. De telles tentatives ont pour effet de transformer l'auteur d'une œuvre d'art en « médium », image que Duchamp va même généraliser pour en faire un caractère essentiel de l'artiste :

> Selon toutes apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière.
>
> Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait — toutes ses décisions dans

---

cit., p. 51.

Sans nécessairement renvoyer au poème de Mallarmé (par ailleurs explicitement revendiqué par Duchamp comme une source d'inspiration), le coup de dés symbolise la notion de hasard, dans la mesure où l'étymologie du « hasard » renvoie en effet au « dé ».

[78] « le hasard en tant qu'absence d'intention d'une part et, de l'autre, le hasard en tant qu'indétermination » (Je traduis). Alison James, *Constraining Chance*, *op*. *cit*., p. 111.

> l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.
>
> [...] Je sais que cette vue n'aura pas l'approbation de nombreux artistes qui refusent ce rôle mediumnique [*sic*] et insistent sur la validité de leur pleine conscience pendant l'acte de création — et cependant l'histoire de l'art, à maintes reprises, a basé les vertus d'une œuvre sur des considérations complètement indépendantes des explications rationnelles de l'artiste[79].

Si, dans le domaine de la critique, cette suspension de la subjectivité auctoriale, soumettant les œuvres à l'interprétation libre du spectateur ou du lecteur, anticipe la « mort de l'auteur » proclamée par Roland Barthes, dans la perspective de la création, le concept de « médium » caractérise la monstruosité « moderne » dénoncée par Queneau et les autres oulipiens. Duchamp et les surréalistes revendiquent une forme de libération de l'inconscient mais ne serait-il pas quelque peu ironique que la liberté réside dans la négation de l'initiative subjective ? Peut-on encore parler de liberté quand celle-ci suppose l'exclusion de la subjectivité ? La question quenienne pointe un autre paradoxe de cette émancipation dont la conscience échappe aux émancipés : « libéré » de la tyrannie de la raison l'artiste subit l'esclavage de l'inconscient, autrement dit obéit à des « tics ». Citons encore Alison James : « Queneau does not so much reproach the surrealists for surrendering to absolute chance as he criticizes them for being slaves to psychological determinism [...]. Rather than setting up a dichotomy between chance and constraint, Queneau contrasts conscious and unconscious constraints[80]. »

---

[79] Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, exposé fait à Houston (Texas) en 1957, traduit de l'anglais par l'auteur, Paris, L'Échoppe, 1987, pp. 1-3.

[80] « Queneau ne reproche pas tant aux surréalistes de se livrer au hasard absolu que d'être esclaves du déterminisme psychologique. [...] Plus qu'il ne construit une dichotomie entre hasard et

Autrement dit, le futur fondateur de l'Oulipo dénonce la « liberté » contraignante en vantant la contrainte libératrice. Dans une espèce d'ultime provocation envers les surréalistes, Queneau illustre sa thèse au moyen du genre qui offre la plus arbitraire latitude à son auteur : le roman, dont Breton abhorrait la logique causale et « l'attitude réaliste, inspirée du positivisme[81] ». Reconnaissant qu'« alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriqueurs et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi[82] », Queneau déclare qu'« une rigueur accrue doit se manifester dans l'exercice de la prose[83]. » Ses romans s'organiseront selon un système de rimes et allitérations, l'apparition et la disparition des personnages ne seront pas laissées au hasard, pas plus que le décor ou le nombre des chapitres. « Le réglage numérique actualisera alors un symbolisme idiosyncrastique[84] », dont la fin dernière est d'annuler la dichotomie entre poésie et prose, c'est-à-dire entre littérature « solennelle » et littérature « amorphe »[85], tentative mallarméenne de supprimer le hasard et l'arbitraire dans le cadre romanesque[86]. Ce sont toujours les romans de Joyce qui servent à Queneau de modèle :

> Rien, dans ces œuvres, n'est laissé au hasard. Sa part seule lui est abandonnée et tout jaillit librement ; car la liberté ne se compose pas de hasards. Tout est

---

contrainte, Queneau confronte les contraintes conscientes aux contraintes inconscientes. » (Je traduis.) Alison James, *Constraining Chance*, *op. cit.*, p. 112-113.

[81] André Breton, « Manifeste du Surréalisme », dans *Œuvres complètes*, *I*, *op. cit.*, p. 313.

[82] Raymond Queneau, « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 27.

[83] *Ibid.*, p. 28.

[84] *Ibid.*, p. 29.

[85] On sait que cette division est surtout prônée par Paul Valéry : « Tandis que l'intérêt des écrits en prose est comme hors d'eux-mêmes et naît de la consommation du texte, — l'intérêt des poèmes ne les quitte pas ni ne peut s'en éloigner. » (« Tel quel », dans *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 548.) Ce contraste entre la prose et la poésie est chez Valéry comparé au rapport entre la marche et la danse.

[86] Cf. Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 42.

déterminé, l'ensemble comme les épisodes, et rien ne manifeste une contrainte. Dans *Work in Progress*, chaque mot a les sens que veut l'auteur ; ce n'est pas le résultat d'une invention gratuite, gagnant des significations par raccroc[87].

Le contexte historique que nous venons d'évoquer permet d'esquisser la position de Perec dans cette problématique du hasard et de la liberté, qui informe la création de *La Disparition* à plusieurs niveaux. En premier lieu, par le travail littéralement « littéral » qu'elle exige, l'œuvre lipogrammatique produit une réalisation exemplaire, initiale et désormais fondamentale, de l'idée oulipienne d'« anti-hasard », qui s'oppose à une autre tendance de l'art moderne dont Duchamp est le pionner. C'est aussi sur ce point que l'influence de Queneau est la plus significative, Perec prenant la suite de son aîné dans la tentative de soumettre l'écriture romanesque à une série de règles rigoureuse. Enfin, comme l'ont déjà exprimé des affirmations telles que : « il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit », la narration du roman même est consacrée à l'éloge de l'« anti-hasard », de sorte que *La Disparition* intègre cette quête de la liberté volontaire non seulement comme principe de rédaction mais également comme thème de l'intrigue.

Corollairement au dernier point, le principe d'« anti-hasard » est incorporé dans *La Disparition* sous forme de mise en abyme. Ce procédé métatextuel, qui assure la réflexivité du texte à contrainte (caractéristique, selon Roubaud, de la période perecquienne de l'Oulipo), aura donc eu pour première tâche de refléter les idées de l'Oulipo quenien. L'« anti-hasard » s'y démontre en acte. La reconnaissance du minutieux réseau d'autoreprésentation dans le texte invite sans aucun doute à prendre au

[87] Raymond Queneau, « Joyce, auteur classique », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 133.

sérieux l'affirmation selon laquelle « il n'y a pas un mot fortuit ». Prenons pour exemple l'enchaînement des traits métatextuels déployés à partir du pangramme lipogrammatique : « Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo » (p. 55). Suivant ce message (tout à fait énigmatique au niveau de la diégèse) laissé par Anton Voyl disparu, un certain nombre des personnages vont se rendre à l'hippodrome de Longchamp, sachant qu'y doit courir un cheval nommé « Whisky Dix ». Ce dernier, qui aurait dû porter le dossard « *cinq* » dans un groupe de *vingt-six* chevaux inscrits et dont la cote se montait à *dix-huit* pour un, n'apparaît finalement pas dans le stade, pour cause de *forfait* (rappelons que la *cinquième* des *vingt-six* lettres, dont la fréquence d'apparition dans la langue française est de *dix-huit* pour cent, est bannie du roman afin d'éviter, justement, un *forfait*). Pendant la course, Scribouillard, recevant jusqu'alors « l'acclamation du public conquis », fait une chute au tournant du « Moulin » (p. 82), de sorte que c'est finalement Capharnaüm qui gagne. Le nom de « Scribouillard » renvoie bien sûr à l'« écrivain » et le « Moulin » au Moulin d'Andé, dans lequel Perec rédigea une partie de son roman. Le mot « Capharnaüm » signifie « bric-à-brac ». D'où la modestie de l'auteur suggérant sa propre chute au Moulin et le triomphe consécutif du galimatias.

Je m'empresse d'ajouter que l'ensemble de cet épisode équestre, dans son élaboration minutieuse, ne constitue qu'une toute petite anecdote au niveau de l'intrigue. Ainsi pouvons-nous constater que les détails les plus infimes du texte sont eux aussi hantés par une logique métatextuelle qui en assure la justification : ou plutôt que de telles incidentes ont justement pour objet de montrer à quel point le texte tout entier est soumis à un calcul conscient, lançant ainsi un défi au hasard béni.

1. 5. « L'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette »

Nous pouvons dès lors récuser la boutade de Gérard Genette qui, à l'issue de son analyse de plusieurs pratiques oulipiennes dans *Palimpsestes*, affirmait que « l'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette[88] ». Il est permis de penser que le critique a omis de se référer aux textes théoriques de Queneau ou d'autres membres du groupe, condamnant ainsi son analyse à certains contresens flagrants :

> Le garant de lucidité est ici le caractère purement « machinal » du principe transformateur, et donc fortuit du résultat. C'est le hasard qui opère, aucune intention sémantique n'y préside, rien de « tendancieux » ni de prémédité. [...] Cette confiance en la productivité « poétique » (sémantique) du hasard appartient évidemment à l'héritage surréaliste, et l'oulipisme est une variante du cadavre exquis[89].

Si ce contresens, ainsi que nous venons de le signaler, est sans doute attribuable à une simple méconnaissance des textes fondamentaux, on peut néanmoins s'interroger sur le bien-fondé de cette affirmation par laquelle Genette semble réduire les pratiques oulipiennes à une forme d'abandon au hasard.

Alison James indique que « Genette's apparent misunderstanding is a common one[90] ». Tout à fait courant, en effet. Pour le mot « aléatoire », voici un exemple donné

---

[88] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 67.
[89] *Ibid.*, pp. 67-68.
[90] « l'apparent malentendu de Genette est courant » (Je traduis). Alison James, *Constraining Chance*, *op. cit.*, p. 111.

dans la définition du dictionnaire Robert : « Les œuvres aléatoires de Queneau et de l'Oulipo. » Henri Meschonnic éreinte les contraintes oulipiennes comme autant de dispositifs arbitraires visant à la suppression de l'instance du sujet écrivant[91], tandis que Laurent Jenny reproche à l'Oulipo de « machiniser » le geste surréaliste pour perfectionner « l'automatisation de la parole »[92]. Le rapprochement entre les deux parties en présence est opéré de la manière la plus étonnante par la personne à laquelle on s'attendrait le moins. Dans un entretien avec Camille Bloomfield sur *Cent mille milliards de poèmes*, Jacques Jouet, tout en admettant que « Gérard Genette est très court à ce sujet », reconnaît que les procédés oulipiens pourraient en dernière analyse être décrits comme une radicalisation de l'écriture automatique :

> Lorsque je suis allée à Verviers autrefois pour écrire mon livre sur Queneau, j'ai découvert qu'il y avait une grande quantité de « cadavres exquis » conservés par Queneau. Les surréalistes défendent l'idée du jeu comme activité du groupe, comme rapport aux règles. Leurs règlements ne sont pas toujours très rigoureux, effectivement, en général assez anti-scientifiques. *Cent mille milliards de poèmes* ne peut s'expliquer que chez un Queneau surréaliste ayant été déçu du cadavre exquis, qui a trouvé une manière beaucoup plus scientifique de le faire. Mais pour moi, ça n'est pas entièrement dégagé du cadavre exquis [...][93].

---

[91] Voir Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 180. Selon lui, l'Oulipo « produit une contrainte qui est une caricature, par son volontarisme, de la contrainte interne que doit exercer un poème sur lui-même, sur les autres poèmes, sur le sujet écrivant et lisant, pour être un poème, ce poème qu'il devient et que n'est, n'a été et ne sera nul autre. La poétique se venge de cette poétique de la ruse, en lui infligeant de ne produire que de l'ennui. Et une prétention qui est le substitut du sujet absent. »

[92] Voir Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, pp. 155-161.

[93] « L'entretien avec Jacques Jouet », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie*

Sans égard pour la différence méthodologique considérable entre le procédé du cadavre exquis et *Cent mille milliards de poèmes* (ce dernier relevant d'un système de contraintes infiniment plus strict), Jouet voudrait simplement y voir « une question de degrés plus que de différence radicale[94] ». L'écart entre les deux pratiques est ainsi réduit au dénombrement de la quantité relative de hasard intervenant. Dans les deux cas, souligne également Jacques Jouet, l'application systématique de la méthode prime le contenu sémantique, qui « n'a qu'une place secondaire[95] ».

En d'autres termes, nous sommes en présence d'un discours critique qui touche au cœur même de la doctrine oulipienne, que ce soit pour la remettre en cause ou pour en défendre la légitimité. Toujours, la discussion tourne autour de la dimension arbitraire du procédé. Automatisme mécanique, annulation de la subjectivité, absence de contenu sémantique, sont souvent des traits considérés comme relevant de l'héritage surréaliste : et l'on parle alors d'une « radicalisation » des procédés surréalistes, dont on va jusqu'à dire qu'ils deviendraient plus « scientifiques ». Ainsi la fameuse méthode « S + 7 », inventée par Jean Lescure, se trouve-t-elle constamment citée dans la polémique. La contrainte consiste à remplacer chaque substantif d'un texte préexistant par un autre, placé en septième position derrière le précédent dans un dictionnaire donné. Tous les critères de l'objectivité sont apparemment remplis, même si l'évacuation du sujet n'est pas absolue, l'auteur ayant le droit de choisir son dictionnaire. Or, dans sa simplicité même, cette contrainte ne permet jamais de prévoir les résultats atteints, si bien qu'en fin de compte son intérêt réside justement dans cette imprévisibilité qui est le fruit du

---

d'un groupe monde, *op*. *cit*., p. 180.
[94] *Ibid*., p. 181.
[95] *Ibid*.

hasard.

Pour éviter cette contradiction, Camille Bloomfield propose un moyen direct et facile : c'est de déplacer le débat sur la méthode « S + 7 » en déniant à celle-ci toute valeur exemplaire et d'affirmer que cette « contrainte la plus connue » est en fait « la moins oulipienne de toutes »[96] :

> [...] il y entre en effet une grande part d'aléatoire, selon le dictionnaire que l'on choisit (or l'Oulipo, on s'en souvient, est « contre le hasard »), ce qui suscitera de la confusion chez certains lecteurs (dont Gérard Genette), qui auront tendance à rapprocher S+7 de certains jeux surréalistes — rapprochement opposé aux volontés du groupe. La méthode S+7, dont le succès, pour Queneau, « est une catastrophe », doit sa célébrité à sa facilité de mémorisation et d'application, ainsi qu'à sa dimension ludique, mais n'étant pas exactement caractéristique de l'Oulipo, elle est à la fois fort pratiquée et critiquée au sein du groupe. Queneau, le premier, n'hésite-t-il pas à émettre, dans son journal, le jugement lapidaire suivant : « Lescure et sa méthode S+7 : un mot pour un autre (c['est]-à-d[dire] du Tardieu) » ?[97]

Il semble toutefois difficile de préserver la cohérence du principe oulipien d'« anti-hasard », fût-ce en « sacrifiant » le procédé « S + 7 », en le déclarant étranger aux démarches de l'Oulipo pour mieux bannir son hétérogénéité. Cette contrainte présente-t-elle véritablement une différence essentielle avec le reste de celles qu'étudie

---

[96] Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, p. 620.

[97] *Ibid*., p. 274. Gérard Genette, lui aussi, cite *Un mot pour un autre* de Jean Tardieu à titre de « paroulipème », tout en ajoutant : « Transformation lexicale sans règle formelle unique, c'est là la différence avec l'oulipème strict ». *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 68.

Genette ? Ces dernières ne sont-elles pas, elles aussi, véritablement « hantées » par le hasard ? À moins, pour reprendre le mot de Breton dans *Nadja*, que ne ce soit les oulipiens eux-mêmes qui « hantent » le hasard ? Voici comment Marcel Bénabou (cité par Genette dans *Palimpsestes*) présente la « poésie antonymique », consistant à « remplacer chacun des mots d'un poème donné par son antonyme[98] » : « Ainsi est le caractère potentiel du procédé : il préserve la possibilité d'obtenir des séquences parfaitement inattendues[99] ». « On voit ici que "potentiel" signifie fortuit[100] », commente Genette : a-t-il vraiment tort ? Quant à la « transformation définitionnelle », pratiquée chez Bénabou et Perec sous le nom de « P. A. L. F » et de « L. S. D. » et chez Queneau en tant que « la littérature définitionnelle », elle consiste à remplacer chaque mot d'un texte donné par sa définition dans un dictionnaire, puis de répéter l'opération. Genette se tromperait-il en pensant que « l'avantage ludique de cette particularité est, ici encore, dans le caractère "machinal" du procédé choisi, et donc dans le caractère imprévisible du résultat obtenu[101] » ?

La plupart des membres de l'Oulipo est aussi loin de considérer le procédé « S + 7 » comme une erreur de jeunesse[102] que de partager l'opinion de Genette. Les objections qu'ils émettent doivent cependant être soumises à vérification. Si Jacques Roubaud se contente d'une pique acerbe adressée à Genette[103], Noël Arnaud

---

[98] Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 200.
[99] *Ibid.*, cité par Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.* p. 63.
[100] Gérard Genette, *ibid.*, p. 63.
[101] *Ibid.*, p. 65.
[102] Au contraire, cette méthode fait toujours l'objet de recherches approfondies au sein du groupe. Voir Oulipo, « S + 7, le retour », dans *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 4, Bordeaux, Le Castor Astral, 1997. Mentionnons cependant la position exceptionnelle d'Hervé Le Tellier, qui partage l'avis de Camille Bloomfield et critique Genette en ces termes : « La réduction ici de l'Oulipo aux seuls effets des productions de la méthode S+7 a des effets terribles. » *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 29.
[103] « L'auteur oulipien ne travaille pas avec le hasard. / Il gouverne le hasard (contrainte S + 7, par exemple). Gouverner le hasard n'est pas être gouverné par le hasard. / C'est un fait bien connu (sauf peut-être de Gérard Genette) ; il n'y a pas à s'étendre sur lui. » Jacques Roubaud, « L'auteur

engage ouvertement la polémique avec ce dernier dans un texte intitulé « Gérard Genette et l'Oulipo » :

> Genette estime que toutes les manipulations oulipiennes s'en remettent à un principe « machinal ». Le principe transformateur ayant un caractère purement « machinal », le résultat ne peut qu'être fortuit. Ce caractère purement machinal, et donc ce résultat fortuit, Genette le verrait-il jusque dans les machines de traitement des textes littéraires, nous voulons dire de celles qui ont pour ambition de créer de textes ?[104]

Hervé Le Tellier se fonde sur des arguments du même ordre : les opérations oulipiennes ne se fondent en dernière analyse ni sur le processus machinal ni sur le résultat fortuit, car elles laissent à l'auteur le *choix*. Il s'oppose par exemple à l'analyse de la « poésie antonymique » par Genette : « Comment ne pas voir justement combien le choix des antonymes est loin d'être "machinal" [...] ? La surprise du lecteur est d'abord le fruit d'un travail d'exploration de l'auteur, la récompense d'une sélection parmi des dizaines d'autres options[105]. »

La prise d'une décision volontaire est en effet supposée constituer la condition *sine qua non* des pratiques oulipiennes. François Le Lionnais l'affirmait dans une des premières réunions du groupe : « je suis partisan du *choix*, puisque c'est le choix qui nous distingue des mécaniques (et des crétins)[106] ». Même dans le cas de la contrainte

---

oulipien », in *L'Auteur et le manuscrit*, *op. cit.*, p. 87. Voir aussi *Poésie, etcetera ; ménage*, *op. cit.*, pp. 209-210.

[104] Noël Arnaud, « Gérard Genette et l'Oulipo », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 5, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000.

[105] *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 29.

[106] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 184.

« S + 7 », on pourrait souligner qu'outre la liberté (modeste) d'utiliser le dictionnaire de son choix, l'écrivain garde la possibilité de transformer le programme de substitution lui-même en changeant le nombre qui définit l'écart entre le substantif original et celui qui le remplace. Latis le précise au cours de la même séance : « Le choix de 7 (ou 8, ou 9) peut être très concerté ![107] »

Pourtant, aucun de ces ajustements intentionnels — de l'ordre de l'« input » (S + 7) ou de l'« output » (poésie antonymique) — n'est négligé dans le texte de Genette[108], qui insiste au contraire sur la qualité et la variété des résultats produits par le choix auctorial[109]. C'est en toute connaissance de cause que Genette qualifie ces pratiques de « machinales ». Il se peut qu'il ait voulu, par cette expression sans doute malheureuse, exprimer l'idée d'une répression *totale* de la subjectivité, contre laquelle un certain nombre d'oulipiens s'élèveraient vigoureusement[110]. Le terme toutefois ne vient pas de lui : il l'a emprunté à l'oulipien Jean Lescure, qualifiant ses propres procédés d'« opération[s] machinale[s][111] » dans lesquelles « l'opérateur [est] réduit à une

[107] *Ibid*., p. 185. On sait que cette variation du chiffre se combine avec celle des parties du discours à changer pour permettre à l'Oulipo de créer la méthode générique « M ± *n* ».

[108] Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op*. *cit*., p. 61 pour la mention du « M ± *n* » et du « M + 7 fonctionnel » (qui consiste à « trich[er] les chiffres pour respecter le rythme et la rime »), ainsi que p. 62 pour la poésie antonymique, au sujet de laquelle Genette note le choix des antonymes possibles.

[109] C'est surtout le cas de la méthode de la transformation définitionnelle : « De traitement en traitement, et surtout si l'on recourt aux définitions de sens dérivés ou figurés, la signification des énoncés définitionnels s'écarte progressivement de l'initiale, et l'on peut même obtenir, *grâce à un choix judicieux des dérivations*, plusieurs énoncés tout différents, dont chacun évoque la manière d'un auteur singulier : du presbytère qui n'a rien perdu de son charme, etc., Benabou [*sic*] et Perec dérivent, par substitutions divergentes, des pastiches présentables de Sade, Lefebvre, Sollers, ou Lecanuet. » *Ibid*., pp. 64-65. Je souligne.

[110] Voir, par exemple, Noël Arnaud, « Préface », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 1, Paris, Ramsy, 1987, pp. II-III. « Un argument nous sera longtemps opposé, qui semble se dissoudre : celui de l'expression personnelle (les sentiments) que les contraintes étoufferaient ou lamineraient au profit d'une "mécanique sans âme". Les œuvres comparées de Georges Perec et d'Italo Calvino [...] attestent à suffisance que leur arsenal de contraintes n'a en rien porté atteinte à leur individualité, à leur "différence". »

[111] Jean Lescure, « Des permutations en particulier et en général des poèmes carrés », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op*. *cit*., p. 159, cité par Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op*. *cit*., p. 62.

fonction purement mécanique[112] ». Par ailleurs il convient d'ajouter qu'une telle « mécanique » n'a rien d'incompatible avec l'« anti-hasard » oulipien, dont elle pourrait même constituer l'une des garanties, ainsi que l'affirme Levin Becker l'affirme à propos de « S + 7 » : « nothing accidental ever happens on the way from one noun to the seventh that comes after it in a dictionary[113] ».

Pour résoudre cette apparente aporie, commençons par déclarer une fois de plus que, malgré toutes les affirmations contraires des oulipiens, leur pratique ne conduit nullement à une abolition du hasard. Ce qu'on « attend » au contraire de telles opérations, c'est que les conséquences en soient inattendues : nous l'avons déjà constaté à propos de « S + 7 » ou dans la citation de Bénabou. Quels sont alors les arguments des oulipiens pour justifier leur prétendue opposition au hasard ?

Il faut ici rappeler les deux formes de hasard classifiées par Alison James : l'une se définit par l'imprévisibilité, l'autre par l'absence d'intention. La première de ces formes n'implique pas la seconde. Le hasard récusé par les oulipiens, chantres d'une conception « volontariste » de la littérature, concerne seulement la subjectivité : les manipulations doivent être l'objet d'un choix intentionnel. Il se pourrait donc que Genette ait décelé la présence paradoxale d'un recours à la productivité du hasard au sein même des procédés qui, aux yeux des oulipiens, étaient censés justement garantir le principe d'« anti-hasard ».

Indéniablement, tous les procédés répertoriés par Genette, loin de favoriser

[112] Jean Lescure, « La méthode S + 7 (cas particulier de la méthode M ± *n*) », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 139.
[113] « rien d'accidentel ne se produit jamais dans le passage d'un substantif au septième qui vient derrière lui dans un dictionnaire » (Je traduis). Daniel Levin Becker, *Many Suble Channels*, *op. cit.*, p. 75.

jamais l'initiative de l'auteur, en limitent au contraire la portée d'une manière draconienne. Cette sélection n'a rien d'arbitraire. L'objet de Genette dans *Palimpsestes* est d'étudier la transformation de textes antérieurs. Les textes autonomes créés par la contrainte, tels *La Disparition* de Perec, n'entrent pas dans cette perspective[114]. L'utilisation d'un ensemble de règles en vue de réécrire un texte préalable, évidemment, n'en appelle pas au même degré à la « volonté » de l'auteur. C'est pourquoi Henri Meschonnic ou Laurent Jenny fondent leur critique sur la vacuité du sujet, selon un point de vue qui est aussi celui de Lescure, qualifiant de « machinaux » ses propres procédés. Dès lors, les arguments de Noël Arnaud et d'Hervé Le Tellier se retrouvent en porte-à-faux : impossible de défendre le « volontarisme » littéraire en affirmant la valeur de l'initiative subjective, alors que leur procédé vise en réalité à diminuer l'étendue de celle-ci. Il faut donc changer de point de vue pour préciser la nature du volontarisme oulipien.

Il s'agit encore une fois d'affronter le paradoxe fondamental de l'Oulipo et d'éprouver la tension entre la prééminence accordée à la volonté d'auteur et l'application d'un système machinal. L'apparente aporie constatée plus haut en est l'un des emblèmes. Quand Arnaud et Le Tellier insistent sur l'intentionnalité du choix pour résister au hasard, c'est au nom du même refus du hasard que Levin Becker souligne, au contraire, le caractère « mécanique » du procédé. Ces deux positions ne sauraient être réduites au simple antagonisme entre volontaire et involontaire, afin d'exclure les programmes oulipiens à cause de leur caractère systématique. Non moins que le travail de l'artisan, *la machine dépend de la volonté*, garantissant l'usage d'une démarche *raisonnée*. Le système machinal, impliquant des règles hétéronomes, limite sans aucun

[114] Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 58-59.

doute les jugements autonomes[115]. De ces limitations de l'initiative et de cette intervention d'une altérité régulatrice, justement, Queneau attendait des effets essentiels : l'annulation des « tics » et du déterminisme psychologique qui parviennent toujours à se glisser dans les choix apparemment les plus libres et les moins limités. Selon Jacques Duchateau, le programme « mécanique » correspond pleinement aux principes oulipiens :

> Littérature et machine, ça sonne mal. A priori, cela a même l'air parfaitement contradictoire. Littérature, ça veut dire liberté, machine est synonyme de déterminisme. Mais toutes les machines ne sont pas semblables à celles qui distribuent automatiquement des tickets de quai ou des pastilles de menthe. La caractéristique essentielle des machines qui nous intéressent, *ce n'est pas d'être déterminée mais organisée*. Organisée, ça veut dire qu'une information donnée sera traitée, que toutes les possibilités de cette information seront examinées systématiquement à la lumière d'un modèle qui sera fourni par l'homme ou une autre machine, machine dont le modèle à son tour pourra être fourni éventuellement par une troisième machine, dont le modèle, etc[116].

Un mécanisme calculé et contrôlé a l'effet paradoxal de limiter l'initiative de l'auteur tout en préservant celle-ci. La « liberté » auctoriale est alors fondée sur la

[115] Christelle Reggiani étudie le dédoublement de l'auteur de l'activité oulipienne, en divisant le rôle du « poète » écrivant le texte et celui de l'« inventeur » produisant la contrainte. Voir *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 24 *sqq*.

[116] Jacques Duchateau, « Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cerisy-la-Salle », in Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, pp. 250-251. Je souligne. Une telle idée sera au fondement de certains projets destinés à appliquer l'informatique à la création littéraire, en particulier ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs) fondé par Paul Braffort et Jacques Roubaud.

reconnaissance du mécanisme même. Le résultat des procédures mises en œuvre doit être inattendu, mais ces procédures même sont rationnelles et cohérentes, sans aucune exception. Pour reprendre les mots de Levin Becker, « nothing accidental ever happens on the way from one noun to the seventh that comes after it in a dictionary ». À cet égard, les pratiques de l'Oulipo sont entièrement distinctes du coup de dés dont, selon Alison James, l'imprévisibilité « results from the inability to control the gesture of throwing and therefore its results[117] ». C'est pour la même raison qu'on ne peut *jamais* les considérer comme une variante du cadavre exquis ou de l'automatisme surréaliste. Avoir confondu les deux types d'expériences du hasard est sans doute la plus grave — sinon la seule — erreur commise par Gérard Genette, confondant l'hétéronomie de la machine avec l'exclusion de la conscience. De même, et par la même méprise, certains oulipiens prétendent nier le caractère mécanique de leurs procédés. Au contraire, pourrait-on maintenant leur suggérer, c'est la machine qui, par sa soumission à un programme concerté, permet aux auteurs de l'Oulipo d'échapper à l'enthousiasme surréaliste à l'égard de l'irrationnel.

L'« anti-hasard » oulipien ne suppose donc pas nécessairement un rejet total du hasard même, dont il s'agit plutôt de combattre l'utilisation irrationnelle ou anarchique. Dans un texte justement intitulé « L'anti-hasard », Roubaud revient sur la pensée de Queneau : « Le refus de "l'automatisme" n'est donc aucunement pour lui le rejet des procédures mécaniques mais seulement de celles qui ne le sont que par ignorance[118]. » Il n'est en effet pas question de nier que « Compter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, dans un dictionnaire,

[117] « résulte de l'incapacité de contrôler le geste de jet et donc ses résultats » (Je traduis). Alison James, *Constraining Chance*, *op. cit.*, p. 119.
[118] Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 57.

puis changer les substantifs, ce [soit] un automatisme[119] ». On pourrait même avouer qu'« au fond, la LiPo crée simplement de nouveaux automatismes[120] » ; mais il convient de préciser : « La différence entre les deux automatismes vient de ce que l'automatisme surréaliste est celui de l'inconscient. Mais, dans le domaine conscient, les structures peuvent encadrer des automatismes : l'alexandrin, c'est une structure automatique (il y a toujours douze pieds). Le sonnet aussi, etc[121]. » En tant que formule de l'« anti-hasard », Jean Queval est fréquemment cité : « Il ne faudrait pas substituer à l'automatisme psychique des surréalistes un automatisme mécanique où le hasard aurait autant de part[122]. » Pourtant, force est d'admettre qu'une telle réticence ne concorde pas avec la pratique réelle du groupe. Le hasard advient pleinement à la machine oulipienne, dont la fonction n'est pas autre que de l'attirer par calcul. En bref, les expériences de l'Oulipo mettent en œuvre les procédés les plus concertés pour obtenir les résultats les moins concevables.

Cette recherche du *hasard nécessaire* est commune aux deux grands axes de la pratique oulipienne : transformation de textes préexistants et création de textes à contrainte. Les écrivains qui se consacrent à cette dernière sont très conscients que leur procédé n'abolira jamais le hasard. À propos de l'écriture des *Cigarettes*, Harry Mathews note que la contrainte oulipienne « guarantees that the unforeseen will happen and keep happening[123] ». Dans *La Machine Littérature*, Italo Calvino fait mention du

---

[119] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnie*r, *op*. *cit*., p. 147.
[120] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op*. *cit*., p. 144.
[121] *Ibid*. Cette précision de Queneau est motivée par les critiques que Latis a précédemment adressées à son encontre : Queneau, dans son entretien avec Charbonnier, avait affirmé que la méthode S + 7 produit des textes rappelant les effets surréalistes. Cf. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op*. *cit*., p. 129. Par ailleurs, la distinction entre automatisme conscient et inconscient suffit à différencier *Cent mille milliards de poèmes* et le cadavre exquis, quoique Jacques Jouet nie qu'il existe une « différence radicale » entre ces deux procédés.
[122] *Ibid*., p. 146.
[123] « garantit que l'imprévu se produira et continuera de se produire » (je traduis). Harry Mathews,

hasard, latent et inévitable, qui affecte la signification textuelle :

> [...] à un moment donné, se déclenche le dispositif précis par lequel une des combinaisons obtenues — en suivant le mécanisme propre de la combinatoire, indépendamment de toute recherche de sens ou d'effet sur un autre plan — se charge d'une signification inattendue ou d'un effet imprévu, auxquels la conscience ne serait pas parvenue intentionnellement : une signification inconsciente, ou, du moins, la prémonition d'un sens inconscient[124].

À Claude Berge qui affirme : « Nous [= les oulipiens] sommes essentiellement anti-hasard », Queneau répond : « Nous ne sommes peut-être pas tellement "anti". Je préférerais dire que nous manifestons une certaine méfiance à l'égard du hasard. » Un texte de 1949 en avertissait déjà :

« Translation and the Oulipo », dans *The Case of The Persevering Maltese*, *op. cit.*, p. 81. Alison James en tire la conclusion suivante : « [...] he [= Mathews] indicates that constraints can generate a form of chance that may be a more powerful liberating force than surrealist spontaneity. The Oulipo's preference for a "mechanical", determined form of automatism over the psychological automatism of surrealism testifies to the group's desire for a rigorous, systematic exploration of "potential" literature, an exploration that reaches beyond the limits of individual psychology and intention. » (« [...] il indique que les contraintes sont capables de constituer une forme de hasard dont la force libératrice pourrait être plus puissante que la spontanéité surréaliste. La préférence de l'Oulipo pour la mécanique, forme déterminée de l'automatisme au-delà de l'automatisme psychologique du surréalisme, témoigne de l'attirance du groupe pour une exploration rigoureuse, systématique de la littérature "potentielle", exploration qui dépasse les limites de la psychologie et l'intention individuelles. » Je traduis.) Alison James, *Constraining Chance*, *op. cit.*, pp. 119-120.

[124] Italo Calvino, « Cybernétique et fantasmes, ou la littérature comme processus combinatoire », dans *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984, pp. 24-25. L'idée de Calvino n'est cependant pas partagée par tous les oulipiens. Selon Jacques Bens, « on peut éliminer le hasard en prévoyant exactement ce que l'on va faire. Et l'on essaie de réduire l'inconscient au minimum. [...] On essaie (et c'est vraiment l'idée de Queneau) d'éviter que le lecteur puisse lire autre chose que ce que l'on voulait écrire. Il nous arrive de savoir que dans ce qu'on a écrit, il y a plusieurs sens différents. On est très content quand il y a en a plusieurs. Mais on serait tout à fait chagrinés de ne pas les avoir aperçu nous-mêmes, et que les lecteurs les voient de leur côté. » (Jacques Bens et Paul Fournel, « Entretiens avec Henri Deluy », in *Action poétique*, n° 85, 1981, pp. 55-56.)

> Mais le recours au hasard est un des aspects essentiels de l'activité artistique, peut-être même la pointe sur laquelle oscille la pyramide des arts en tant que techniques, procédés et recettes, admirablement instable et merveilleusement paradoxal équilibre[125].

Perec ne fait pas exception qui, dans un texte inachevé, « La Chose », reconnaît, lui aussi, la part nécessaire du hasard dans la création :

> Il est sans doute significatif que l'on rêve aujourd'hui de plus en plus fréquemment ou bien d'œuvres qui ne seraient que contraintes (Roussel bien sûr, mais plus encore, ce « Don Quichotte » que dans une nouvelle de Borges, un nommé Pierre Ménard parvient partiellement à ré-écrire mot à mot, ou encore ces aphorismes ultra-kafkaïens qu'à Stuttgart, Max Bense obtient en programmant un ordinateur avec un choix statistiquement significatif de mots et de tournures repérés dans l'œuvre de Kafka) ou bien d'œuvres qui ne seraient que liberté : de nombreux peintres l'ont tenté en se confiant au hasard, mais le hasard ne fait jamais que la moitié de l'œuvre : car le parfaitement aléatoire comme le parfaitement déterminé échappent à l'œuvre. Nulle solution n'existe en dehors de la restitution du rapport liberté-contrainte[126].

À la différence de Mathews et de Calvino, qui font dépendre le hasard de la contrainte formelle et du mécanisme combinatoire, Perec insiste sur le « dérèglement »

---

[125] Raymond Queneau, « Miró ou le poète préhistorique », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 309.

[126] « La Chose », in *Magazine littéraire*, n° 316, mars 1993, p. 59.

sous-jacent à de tels systèmes : idée qui aboutira dans l'Oulipo à la notion de *clinamen*. Toutefois, ce « dérèglement » tend chez lui à être lui-même rigoureusement régi par un autre ensemble de règles, au point qu'il devient une contrainte secondaire (c'est surtout le cas dans *La Vie mode d'emploi*)[127]. En ce sens, l'écriture perecquienne à contraintes devient le produit d'une machine « surdéterminée ». Si la rigueur de sa mécanique incite l'écrivain à intégrer dans *La Disparition* les expressions que nous avons citées (et qui paraissent désormais extrémistes et simplistes) à propos de l'abolition du hasard, c'est par un raffinement d'exigence mécanique qu'il atteint des résultats proprement inattendus, inconcevables autrement. En d'autres termes, en prenant pour thème l'« anti-hasard », *La Disparition* va s'ouvrir exemplairement au hasard. Alison James indique avec raison que « the lipogrammatic method of *La Disparition*, for exemple, takes as its starting point chance relationships between signifiers — it is accidental, from a semantic point of view, that certain words contain the letter *e* while others do not[128]. » La limitation du lexique et le procédé métatextuel exigent que l'écrivain choisisse ses mots de la façon la plus concertée, mais cette nécessité même ne peut fructifier que sur le fond d'arbitraire chaotique de la langue. Queneau compare ainsi les artifices artistiques à une pyramide oscillant sur sa pointe, qui n'est autre que le hasard. Un grand nombre de procédés métatextuels fondés sur les chiffres — « trois » (figure horizontalement retournée du « E »), « cinq » (le nombre des voyelles moins *e*, ainsi que la position de celui-ci dans l'alphabet), « six » (le nombre total des voyelles et la figure verticalement retournée du « e »), « vingt » (le nombre des consonnes), « vingt-cinq »

[127] Nous traiterons de la question du *clinamen* dans le troisième chapitre.

[128] « La méthode lipogrammatique de *La Disparition* prend pour point de départ le hasard des relations entre signifiants — c'est par accident, du point de vue sémantique, que certains mots contiennent la lettre *e* alors que d'autres ne l'ont pas. » (Je traduis.) Alison James, *Constraining Chance*, *op. cit.*, p. 130.

(le nombre des lettres moins *e*) et « vingt-six » (le nombre total des lettres) — ne relèvent-ils pas d'un hasard linguistique « miraculeux », grâce auquel aucun des noms de ces nombres ne contient la lettre *e* et faute duquel *La Disparition* serait devenue une œuvre tout à fait différente ?

Ce hasard mot à mot — latent derrière le choix nécessaire de chaque mot — est le même qui, déjà, commande les textes de Raymond Roussel, dont Perec fait le modèle de *La Disparition*[129], les réduisant curieusement à des « œuvres qui ne seraient que contraintes ». À propos du procédé de Roussel, Michel Foucault parle de « machine » — écriture uniquement motivée par un enchaînement de jeux de mots. « L'abîme » qu'il y perçoit pourrait également se manifester dans *La Disparition* :

> Je crois y voir non pas tellement une écriture automatique, mais la plus éveillée de toutes : celle qui a maîtrisé elle-même tous les jeux imperceptibles et fragmentaires de l'aléatoire ; qui a [...] statufié un langage qui refusant le rêve, le sommeil, la surprise, l'*événement* en général, peut jeter au temps un essentiel défi. [...]
>
> Dans le langage, le seul *aléa* sérieux, ce n'est pas celui des rencontres internes, c'est celui de l'origine. Événement pur qui est à la fois dans le langage et hors de lui puisqu'il en forme la limite initiale. [...] Et le Procédé consiste justement à purifier le discours de tous ces faux hasards de « l'inspiration », de la fantaisie, de la plume qui court, pour le placer devant l'évidence insupportable que le langage nous arrive du fond d'une nuit parfaitement claire et impossible à maîtriser. Suppression de la chance littéraire,

[129] Cf. Georges Perec, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 24.

de ses biais et de ses traverses, pour qu'apparaisse la ligne droite d'un plus providentiel hasard : celui qui coïncide avec l'émergence du langage. L'œuvre de Roussel — et c'est une des raisons pour lesquelles elle naît à contre-courant de la littérature — est une tentative pour organiser, selon le discours le moins aléatoire, le plus inévitable des hasards[130].

C'est aussi le cas de la tentative oulipienne. Dans ce contexte de tension entre le principe d'« anti-hasard » et l'ouverture paradoxale vers le « providentiel hasard » de la langue, notons une nouvelle fois que *La Disparition* constitue la quintessence de l'esprit oulipien. Même si la position de chaque membre diverge quant à la problématique du hasard, le concept primordial lié à l'œuvre de Perec apparaît dans l'un des premiers textes publiés au nom de l'Oulipo :

La divine potentialité du Verbe, malgré quelques fulgurations notables, était restée, quoique toujours prête à sourdre, latente et implicite. Il s'agit, et c'est ce qu'a signifié la création de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, de passer à l'explicite et de mettre en œuvre ces pouvoirs. Ainsi aux temps des *créations créées*, qui furent ceux des œuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des *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[131].

[130] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 53-55.
[131] « Travaux de la Sous-Commission de l'Oulipo », in Oulipo, *Exercices de littérature potentielle*, *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 17, décembre 1961, repris à titre de « Le collège de 'Pataphysique et l'Oulipo », dans Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, pp. 36-37.

Le lipogramme de Perec s'ouvre ainsi sur la potentialité du langage, aléa qui ne serait pas découvert sans la contrainte.

1. 6. Les contraintes oulipiennes, programmes heuristiques

Ces remarques établissent clairement la différence entre Oulipo et surréalisme. Elles nous permettent néanmoins de constater aussi qu'en dernière analyse la théorie de chacun des deux groupes vise le même objectif : libérer ce que la pensée et la perception habituelles persistent à négliger ou à ignorer. Le groupe surréaliste poursuit la quête de cette dimension latente sous le terme d'« inconscient », tandis que les membres de l'Oulipo préfèrent celui de « potentialité ». Ainsi pourrions-nous maintenant reformuler notre proposition en ces termes (au risque d'indigner certains oulipiens) : l'Oulipo se comprend moins dans sa rupture avec le surréalisme que dans la succession de ce dernier. Son usage des contraintes constitue une méthode éventuellement plus efficace d'obtenir les résultats rêvés par Breton et son entourage.

Cette libération par la « potentialité » est attestée de manière exemplaire par Daniel Levin Becker, dont l'adhésion à l'Oulipo est consécutive à l'expérience d'un stage organisé par le groupe pour initier à l'écriture sous contrainte :

> But sometimes this beautiful unexpected *eureka* moment comes, where you take stock of the options available to you and the way forward becomes clear, and you make your way out of the labyrinth to discover you're nowhere near where you thought you were going to end up — and there you are, standing

> next to a poem that you wouldn't believe you could write if it weren't in your handwriting, surrounded by your false starts and eraser smudges. You've liberated something you didn't know you were holding back, written on a topic you didn't realize was on your mind, or in a tonal register you didn't think you had, or with an alien artistry that amazes you but seems completely natural to the acquaintances all around you. Sometimes that artistry is directly related to the constraint at hand, but just as often it's not — you've just pulled a fast one on yourself and unlocked this weird, encouraging accidental profundity[132].

Engendrer « un moment d'*eurêka* » libéré du joug de l'habitude mais, avant tout, à la différence du surréalisme, y parvenir par une opération consciente : tel serait l'effet le plus remarquable de la contrainte. Le plus grand mérite historique de l'activité de l'Oulipo serait alors d'avoir organisé de tels programmes *heuristiques*. La notion de contrainte libératrice n'est bien entendu pas une découverte du groupe. Ses effets étaient reconnus depuis bien longtemps. Valéry en est un précurseur exemplaire :

> [...] les nombres obligatoires, les rimes, les formes fixes, tout cet arbitraire, une fois pour toutes adopté, et opposé à nous-mêmes, ont une sorte de beauté

[132] « Mais parfois ce beau moment inattendu de l'*eurêka* survient alors que vous examinez les choix qui s'offrent à vous, et le chemin à prendre devient clair, et vous tracez votre chemin vers la sortie du labyrinthe pour découvrir que vous n'êtes pas du tout arrivé là où vous pensiez aboutir — et voilà, vous êtes debout à côté d'un poème que vous n'auriez pas cru pouvoir écrire s'il n'était de votre main, entouré de vos faux départs et de traces de gomme. Vous avez libéré quelque chose que vous aviez en vous sans le savoir, et écrit sur un sujet dont vous ne saviez pas qu'il était présent à votre l'esprit, dans un registre tonal dont vous ne pensiez pas disposer, avec une maîtrise technique qui vous paraît étrangère à vous-même, qui vous étonne mais que ceux qui vous entourent jugent tout à fait naturelle. Parfois, cet artifice est directement lié à la contrainte en question, mais souvent il ne l'est pas — vous vous êtes simplement fait avoir par vous-même et avez libéré cette profondeur bizarre, encourageante et accidentelle. » (Je traduis.) Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, p. 98.

> propre et philosophique. Des chaînes, qui se roidissent à chaque mouvement de notre génie, nous rappellent, sur le moment, à tout le mépris que mérite, sans aucun doute, ce familier chaos, que le vulgaire appelle *pensée*, et dont ils ignorent que les conditions *naturelles* ne sont pas moins fortuites, ni moins futiles, que les conditions d'une charade[133].

Valéry n'accorde sa confiance ni à la liberté pure ni à « l'état de rêve », ne considérant comme « véritable condition d'un véritable poète » que les « recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice[134]. » Lui aussi insiste sur l'effet heuristique des règles formelles :

> Écrire des vers réguliers, c'est là se remettre, sans doute, à une loi étrangère, assez insensée, toujours dure, parfois atroce : elle écarte de l'existence un infini de belles possibilités ; elle appelle de très loin une multitude de pensées qui n'attendaient pas d'être conçues[135].

Cependant, cette filiation intime entre les théories de Valéry et celles de l'Oulipo s'opère à partir d'une différence fondamentale dans la nature des règles formelles considérées. Valéry pense aux conventions traditionnelles, à l'alexandrin ou à la rime, alors que les contraintes proposées par l'Oulipo ont plus souvent été rejetées dans l'oubli, sont tombées en désuétude ou n'existent que par leur singularité, surtout

---

[133] Paul Valéry, « Au sujet d'Adonis », dans *Œuvres*, *I*, *op. cit.*, pp. 481-482.
[134] *Ibid.*, p. 476.
[135] *Ibid.*, pp. 478-479.

lorsqu'il s'agit d'inventer une nouvelle forme[136]. Cette prédilection des oulipiens pour les recettes insolites paraît logique : de quelle efficacité seraient des règles habituelles pour renverser l'habitude ? Perec indique qu'aucune convention littéraire n'est perpétuelle, même si elle « se prétend naturelle, fondée sur le bon sens ou sur le génie national[137] ». « Les formes se figent de plus en plus vite ». Perec ajoute : « Mais il ne suffit pas de dénoncer l'artifice d'une contrainte pour tirer de sa suppression l'occasion d'une quelconque liberté[138] ». Les groupes d'avant-garde cherchent à abolir des usages formels aboutissant à la paralysie, alors que l'Oulipo veut leur insuffler une vie nouvelle. Comme le déclare Queneau :

> [...] s'il y avait eu des ouvroirs de littérature potentielle dans le temps jadis, ils auraient pu proposer aux écrivains de leur temps l'alexandrin ou le sonnet ou la tragédie en cinq actes avec les trois unités. Tout cela, je ne dis pas que ce soit périmé, mais enfin ce n'est plus très vivant. Alors, nous pensons qu'il serait peut-être utile et agréable aux écrivains de nos jours de leur fournir des nouvelles formes, des structures [...][139].

---

[136] La distinction terminologique entre « règle » et « contrainte », suivant Christelle Reggiani, peut elle-même être fondée sur le degré d'acceptation culturelle et historique : « la règle — notamment classique — s'y distingue de la contrainte comme la loi reçue s'oppose à l'artifice. Un même modèle biphasique peut être culturellement accepté, ou non. La contrainte est bien une rhétorique de l'invention énoncée sous forme de règles, mais tout se passe comme si ces règles souffraient d'un déficit de naturalité — une naturalité qui, en tant que ressentiment à la réception, renvoie ici à un défaut en fait culturel. La contrainte est une rhétorique de l'invention sentie comme puissante précisément parce qu'elle dépasse l'attente culturelle d'un temps donné, elle est, à toutes les époques, ce qui va au-delà de la règle : elle est, en somme, une rhétorique en excès. » *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 279.

[137] Georges Perec, « La Chose », in *Magazine littéraire*, n° 316, *op. cit.*, p. 58.

[138] *Ibid.*, p. 59.

[139] *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, p. 140. Le premier manifeste de l'Oulipo est fondé sur la même idée : « Doit-on s'en tenir aux recettes connues et refuser obstinément d'imaginer de nouvelles formules ? Les partisans de l'immobilisme n'hésitent pas à répondre par l'affirmative. Leur conviction ne s'appuie pas tant sur une réflexion raisonnée que sur la force de l'habitude et sur l'impressionnante série de chefs-d'œuvre (et aussi hélas, d'œuvres moins chefs) qui ont été obtenus

Queneau admet que ces nouvelles formes puissent « paraître aussi assez artificielles[140] ». Pourtant, ce mécanisme « arbitraire » (ainsi que Valéry qualifie les formes fixes) est nécessaire pour supprimer les tics d'écriture. Selon Jacques Duchateau, « L'on peut parfaitement considérer que nous n'avons le droit d'utiliser, comme information, que ce que nous aurons été capables d'assimiler. Le danger de cette attitude, c'est une certaine tendance à la sclérose[141]. » Queneau propose donc d'adopter des mesures rigides pour outrepasser les rigidités du moi : « Flaubert s'interdit de répéter un mot dans les quinze ou vingt lignes qui suivent le dit mot, on peut considérer que c'est une règle oulipienne. Pour qu'elle soit absolument oulipienne, il aurait fallu qu'il décide que ce soit exactement quinze mots [*sic*], ou dix-sept, ou seize[142] », à savoir « d'une façon absolument régulière et quantitativement déterminée [143] ». La réglementation numérique ne constitue pas en elle-même la nouveauté du procédé oulipien : ne s'imposait-elle pas déjà dans l'alexandrin ou dans le sonnet ? Il s'agit plutôt d'agrandir selon un angle inconcevable les préoccupations quantitatives de l'écriture, susceptibles d'amener des reconnaissances inattendues.

Outre cette caractéristique arbitraire, les contraintes oulipiennes doivent offrir suffisamment de difficultés pour échapper au règne de la pensée ordinaire. Le lipogramme est à cet égard exemplaire. Comme l'indique David Bellos, « la valeur oulipienne d'un lipogramme était directement proportionnelle à la fréquence naturelle

---

dans les formes et selon les règles actuelles. [...] / L'humanité doit-elle se reposer et se contenter, sur des pensers nouveaux de faire des vers antiques ? Nous ne le croyons pas. » François Le Lionnais, « La LiPo. Le premier Manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 16.

[140] *Ibid*.

[141] Jacques Duchateau, « Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cerisy-la-Salle », in Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 251.

[142] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, p. 152.

[143] *Ibid*., p. 153.

de la (ou des) lettre(s) interdite(s) ». Le pionnier français du lipogramme en avait évidemment conscience. Selon Luc Étienne :

> Georges Perec était de ceux qui préfèrent sculpter dans le marbre plutôt que dans le saindoux. Il connaissait mieux que personne les bienfaits de la difficulté volontairement recherchée, ardemment mais patiemment pourchassée, et amoureusement domptée[144].

En vue de quel *eurêka* les Oulipens entreprennent-ils de surmonter ces obstacles, apparemment non moins redoutables qu'arbitraires ? Dans la première époque de l'Oulipo, le premier objectif était d'employer les contraintes formelles pour réécrire des textes déjà existants dont il s'agissait de découvrir la potentialité. Selon son premier manifeste, le groupe travaille sur les œuvres du passé « pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné[145]. » Le Lionnais le répète dans le second manifeste : « Qui n'a senti, en lisant un texte — et quelle qu'en soit la qualité — l'intérêt qu'il y a aurait à l'améliorer par quelques retouches pertinentes. Aucune œuvre n'échappe à cette nécessité. C'est la littérature mondiale dans son entier qui devrait faire l'objet de prothèses nombreuses et judicieusement conçues[146]. »

Lorsqu'elle n'est pas appliquée à la transformation mais à la création, la contrainte cherche à profiter des potentialités propres à une langue donnée. Après avoir cherché à dégager les aspects latents des textes du passé, les oulipiens s'attaquent à la

[144] Oulipo, « À Georges Perec », *La Bibliothèque oulipienne*, vol. II, *op. cit.*, p. 113.
[145] François Le Lionnais, « La LiPo. Le premier Manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 17.
[146] François Le Lionnais, « Le second manifeste », in *ibid.*, p. 22.

face cachée du langage. Perec l'exprime dans une célèbre métaphore :

> L'Oulipien se comporte, vis-à-vis du langage et de la littérature, de l'écriture, des formes du passé, un peu comme un petit enfant à qui on donne un réveille-matin. Il va démonter le réveille-matin pour savoir comment ça marche. Je crois qu'on essaie de faire un peu la même chose avec le langage. On essaie de démonter pour voir comment ça marche et qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur qui va permettre de fonctionner et d'arriver à ce qu'on cherche[147].

Si cette image parle de démontage, le travail oulipien semble toutefois être plus productif que destructif. Par exemple, il met en lumière la réalité souvent négligée de la forme extérieure des signes. C'est ce que fait « la contrainte du prisonnier », qui consiste à éviter toutes les lettres à hampe ou à jambage afin de n'utiliser que celles qui tiennent entre deux lignes d'un cahier d'écolier *a*, *c, e, m*, *n*, *o*, *r*, *s*, *u*, *v*, *w*, *x*, *z* : beauté de l'horizontalité pure[148]. Sous l'angle phonique, la contrainte de « l'asphyxie », qui interdit l'emploi du *r*[149], reprend une tradition esthétique allemande et italienne tombée en désuétude et le goût d'un poème excluant le son noté par cette lettre[150].

À propos de cette contrainte, Perec cite dans son « Histoire du lipogramme »

---

[147] Georges Perec, « Création et contraintes dans la production littéraire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 309. Pourquoi cette métaphore du réveille-matin est-elle répétitive chez Perec, alors qu'elle ne semble pas nécessairement la plus appropriée ? On pourrait y trouver un motif biographique : la mère de l'écrivain était ouvrière dans une fabrique de réveille-matins avant sa déportation à Auschwitz. Dans *W ou souvenir d'enfance*, Perec précise qu'« Il s'agit de la Compagnie industrielle de Mécanique horlogère, plus connue sous le nom de "Jaz" », marque de réveille-matin aussi cité dans *La Disparition* (p. 17). Cf. *W ou souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010, p. 52 et 61.

[148] Cf. Oulipo, *Atlas de la littérature potentielle*, *op. cit.*, pp. 213-214.

[149] Cf. *ibid.*, p. 216.

[150] À côté du motif esthétique, évoquons le cas de Casanova, réécrivant pour en ôter les *r* le rôle d'une actrice qui grasseyait. Cf. Jacques Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie*, tome V, Wiesbaden/Paris, F.A. Brockhaus/Plon, 1961, pp. 266-268.

une remarque significative d'Orazio Fidele :

> Et pure l'R è lettra dell'alfabeto, lettra che per tre, quattro parole che diciamo molte volte s'interviene. Lettera che ancor che si possano tutte l'altre ella non può sfurgirli. Hors si, che può dirsi qu'elle antico, & divulgato motto NATURA VINCITUR ARTE[151].

En effet, toutes nos remarques l'indiquent, les travaux oulipiens se caractérisent par un défi de la culture envers la nature. Dans cette perspective s'inscrit la méfiance vouée aux notions d'inspiration ou de hasard. Perec refuse d'« enfermer la pratique esthétique dans un au-delà innocent, privilégier le spontané au lieu de l'élaboré, le "naturel" au lieu du "culturel", la création (irresponsable) et non la production (assumée) », en avertissant que « la naturalisation menace tous les faits de culture[152] ». Pour lui, « l'écriture est un acte culturel et uniquement culturel[153] ». De son côté Le Lionnais oppose aux formes « naturelles » — c'est-à-dire traditionnelles, habituelles — les contraintes « artificielles » que cherche à créer l'Oulipo et compare « ce problème à celui de la synthèse en laboratoire de matière vivante[154] ».

Dès lors comment se contenter du langage naturel ? L'application de « la contrainte du prisonnier » ou celle de « l'asphyxie » perturbent l'économie du langage

[151] « Néanmoins, le R est la lettre de l'alphabet, lettre qui intervient très souvent tous les trois ou quatre mots que nous disons. Lettre qui ne se peut éviter, encore que nous en soyons capables pour toutes les autres. C'est donc le cas de dire ici l'antique et célèbre devise : LA NATURE MAÎTRISÉE PAR L'ART. » (Je traduis.) Cité dans Georges Perec, « Historie du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, pp. 82-83.

[152] Georges Perec, « La Chose », in *Magazine littéraire*, n° 316, *op. cit.*, p. 59.

[153] Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. 1, *op. cit.*, p. 81.

[154] François Le Lionnais, « Le second manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, pp. 21-22.

ordinaire et favorisent une nouvelle forme d'écriture. Le lipogramme, « degré zéro de la contrainte », constitue de ce point de vue à la fois le dispositif le plus simple et le plus décisif. La constitution du français de *La Disparition* rappelle l'élaboration d'une « langue artificielle ». Perec se lance dans cette expérience linguistique avec une question apparemment naïve : « qu'est-ce qui se passe dans la langue française lorsqu'on supprime la lettre "e" ?[155] » Le rôle de l'auteur ne se réduit pourtant pas à celui d'un observateur assistant au phénomène. Le texte du roman n'est pas seulement composé de mots sans *e* : il est aussi travaillé par la déformation — minutieusement concertée — affectant l'orthographe, la syntaxe et la morphologie. L'auteur y incorpore en outre nombre d'expressions rares, désuètes ou inventées et, selon une remarque de Bénabou, porte à la lumière « dans la langue une foule de ressources inconnues que le langage banal [...], soumis à des lois moins directement contraignantes, ne songeait pas à utiliser[156]. » Perec crée ainsi, renchérit Warren Motte, « un langage romanesque original, forcément artificiel, peu enclin au mimétisme de la langue parlée[157] ». À cette expérience du néo-français sans *e* succéderont les tentatives monovocaliques des *Revenentes* ou de *What a man !*, sollicitant plus particulièrement les domaines visuels et phonétiques.

Œuvre autonome, *La Disparition* constitue également un modèle de réécriture des textes existants, assurant la revivification sous contrainte d'un fonds de données communes. Le roman intègre ainsi « Six madrigaux archi-connus » (p. 116), version lipogrammatique de poèmes de Mallarmé, Hugo, Baudelaire et Rimbaud. Perec y incorpore de surcroît des appropriations personnelles, remaniant *L'Invention de Morel*

[155] Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 163.
[156] Marcel Bénabou, « Autour d'une absence », in *La Quinzaine littérature*, *op. cit.*, p. 9.
[157] Warren Motte, « Embellir les lettres », in *Cahier Georges Perec, I*, Paris, P.O.L, p. 115.

de Bioy Casares (deuxième chapitre), *L'Élu* de Mann (troisième chapitre), « La Lettre volée » de Poe (quatrième chapitre), *Moby Dick* de Melville (huitième chapitre), *Le Zahir* de Borges (douzième chapitre), sans oublier son propre roman, *Un homme qui dort* (premier chapitre). S'y ajoutent les allusions dont le nombre et la complexité défient l'analyse[158]. Autant de potentialités déployées dans les textes préexistants.

Il convient cependant de souligner que la portée heuristique du procédé oulipien n'est pas limitée à la réalité langagière. Beaucoup d'études perecquiennes antérieures se sont intéressées de manière privilégiée à une autre cible de l'écriture à contrainte : le *moi*. On sait combien l'effacement d'une seule lettre est lié au vide interne de Perec, profondément marqué par la disparition de ses parents alors qu'il était enfant. Comme l'affirme Bernard Magné, « Redonnant au mot tout son sens, il fait du lipogramme le fondement même d'un travail qui vise, patiemment, méticuleusement, obstinément, texte après texte, à élaborer une authentique écriture du manque[159] ». Pour reprendre une expression de Warren Motte, « l'absence d'un signe » devient ainsi « le signe d'une absence »[160], la quête du jeu entraîne celle du « je », celle du vide dans le « je ». Comme l'explique Magné :

> Écrire, pour Perec, c'est finalement motiver l'arbitraire non du signe ou du langage (encore que la dimension mallarméenne de ce projet ne lui soit pas

[158] Marc Parayre annexe à sa thèse de doctorat une « Tentative d'inventaire des citations, impli-citations et allusions que nous avons repérées au cours des lectures et relectures de *la Disparition* ». *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 631-663.

[159] Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, pp. 42-43.

[160] Cf. Warren Motte, « Jeux mortels », in *Études littéraires*, vol. 23, n^{os} 1-2, Québec, Université de Laval, été-automne 1990, p. 50. Selon Marina Yaguello, la lettre *e* est, entre autres, destinée à signifier la disparition : « *E* est par nature évanescent et instable, toujours prêt à disparaître dans la prononciation. *E* est dit *muet* en fin de mot (son seul rôle est de faire sonner la consonne précédente) et *caduc* (c'est-à-dire « prêt à tomber ») en milieu de mot ou à la frontière de deux mots. » *Histoire de lettres, Des lettres et des sons*, Paris, Seuil, 1990, p. 27.

étrangère) mais de la contrainte en la reliant à son histoire. Ou encore, symétriquement, telle aventure tragique imposée par l'histoire se transforme, dans le texte, en structure productive. Par une impressionnante succession d'avatars, la disparition des parents se mue en lipogramme (disparition d'E, disparition d'eux), la cassure originelle (« je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance ») en anagrammes (bris de mots), le souvenir fantasmatique de l'écriture hébraïque (qui se lit et s'écrit de droite à gauche) en palindrome. [...] Et pour la mère déportée à Auschwitz un *11* février 19*43*, et qui n'a pas de tombe, l'écrivain imagine le tombeau d'*Alphabets* où tout, du vers au poème, de la page à la séquence, se construit dans un univers d'ordre *11* et où le poème *43* aligne, en un réglage aussi rigoureux qu'évident, une diagonale de *11* L (pour « elle »)[161].

La Disparition est au point de départ de ces textes d'autobiographie oblique. Rappelons qu'elle succède à une tentative directement autobiographique, finalement abandonnée, celle de *L'Arbre*. Il serait aisé d'en déduire que c'est l'intervention de la contrainte qui a permis à l'écrivain de reprendre l'écriture de soi, avant que *W ou le souvenir d'enfance* ne lui donne une autre dimension[162]. Frank Évrard résume ainsi le processus d'un tel salut par la contrainte :

Qu'elles portent sur la nature, l'ordre ou le nombre des lettres et des mots, les exigences arbitraires stimulent l'imagination en libérant l'auteur du problème

[161] Bernard Magné, « Les cahiers des charges de Georges Perec », in *Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 73.
[162] Nous reviendrons dans le quatrième chapitre sur les relations entre *L'Arbre* et *La Disparition*.

> angoissant de l'expression. Le travail sur le langage offre la possibilité d'aborder de biais ce que l'écrivain ne parvient pas à énoncer. Les engrenages plus intimes de la mémoire, du fantasme, du mythe personnel peuvent se mettre en place en favorisant l'émergence du moi profond. *La Disparition*, avec sa contrainte lipogrammatique, devient une parabole sur le refoulement et une fable métaphorique autour de la Shoah[163].

Dans son entretien avec Bernard Noël, Perec témoigne lui-même de l'efficacité du lipogramme, grâce auquel « tous les autres systèmes de censure ou d'inhibition étaient levés[164] » pendant la rédaction de *La Disparition*. L'objet d'une telle libération ne saurait toutefois être réduit à la seule dimension biographique. Pensons à la singularité des *Revenentes*, dont la contrainte monovocalique en *e* conduit à la profusion non seulement des formes féminines (refoulées dans *La Disparition*) mais aussi des femmes mêmes, induisant à une crudité dans l'expression du sexe qui reste très rare chez Perec. Bernard Noël ajoute ce commentaire en marge de son dialogue avec Perec :

> C'est que le « chas », le « goulot » matérialisent l'attache de la langue avec toute cette région ténébreuse et chaotique où le non-dit, le pas-encore-dit, le déjà-dit forment une espèce de pâte dans laquelle verbal et vivant sont mêlés inextricablement. Perec parle pour finir de « la recherche des racines » : on

[163] Frank Évrard, *Georges Perec, ou la littérature au singulier pluriel*, Toulouse, Milan, 2010, p. 22. Voir aussi Manet van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 67 : « Basés sur une conception du langage comme système qui s'auto-génère, les exercices oulipiens lui permettent de contourner pendant un certain temps l'impossibilité d'écrire sa propre histoire, l'évocation de ses souvenirs d'enfance, et de résoudre le problème de la première personne autobiographique. Mais *La Disparition* [...] où l'emploi du "je" est entravé par l'absence du "e" interdit, constitue déjà, dans sa saga d'une lignée maudite une étape importante dans le cheminement vers l'autobiographie. »

[164] Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op. cit*, p. 26.

> peut évidemment limiter cette recherche à la généalogie et à l'histoire, mais on peut aussi avoir l'ambition de l'illimiter en faisant pression sur la « pâte » obscure pour qu'elle rejette quelques traces des profondeurs[165].

Perec désigne cet indicible obscur sous le nom d'« *inconscient* ». Bernard Noël n'est pas d'accord avec cette appellation, « parce que la nature de ses ténèbres disparaît dans la clarté trop récente de ce mot-là ». C'est que Perec, en effet, tout en soulignant les différences de méthodes, considère qu'il se donne la même cible que les surréalistes. Les contraintes, dit-il, « constituent pour moi une sorte d'accès à l'inconscient beaucoup plus que toute écriture automatique[166] ». Ce qu'il précise dans une autre interview :

> Parfois, nous étions étonnés de voir comment, à travers ce processus apparemment conscient, l'inconscient était plus susceptible de se manifester [...]. C'est la même chose que lorsqu'on essaie de déchiffrer son propre inconscient et de mettre cela par écrit. D'une certaine manière, ce déchiffrage passe au travers de l'écriture, au travers des motifs conscients. Je pense que ça favorise, ça renforce. Par exemple, quand je travaillais sans la lettre « e », le fait d'omettre la lettre « e » fonctionnait pour moi comme une pompe. Tout ce que j'avais à inventer m'ouvrait de nombreuses portes. Ça levait des barrières[167].

Le respect de Perec pour l'artisanat concerté et conscient permet à nouveau de

---

[165] Bernard Noël, « Souvenir de Perec », dans *ibid.*, p. 15
[166] Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », dans *ibid*, p. 33.
[167] Georges Perec, « La fiction et son faire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 255.

constater la convergence du surréalisme et de l'Oulipo autour d'un même objet, ainsi que l'incompatibilité des moyens employés par chacun. Au bout de compte, le travail oulipien amène à considérer que la quête de l'inconscient ne doit pas être confondue avec une quête inconsciente. De même la recherche du hasard est-elle loin d'être une recherche hasardeuse. Le processus de libération des potentialités ne vise pas à supprimer toutes les règles. Au contraire, les procédés de l'Oulipo se servent d'une contrainte donnée pour barrer la route à toutes les autres contraintes d'une pensée sclérosée par l'habitude. Ces techniques visent à provoquer l'inspiration ou à développer l'imagination ; l'algorithme mécanique puise dans le pouvoir inattendu du hasard. L'arbitraire du joug écrase les tics de parole ou de réflexion en ouvrant l'accès aux grands horizons de l'inconscient.

Ces programmes à vocation heuristique sont la solution à laquelle, après Queneau ou Valéry, l'Oulipo propose d'avoir recours, pour éviter de se fourvoyer dans ce que ses membres considèrent comme l'impasse du surréalisme ou d'autres groupes d'avant-garde, également désireux d'aboutir à la libération des réalités cachées. En ce sens, l'importance historique de l'Oulipo ne doit pas être sous-estimée. Par l'assimilation des formes les plus anciennes, le groupe a rénové les dispositifs susceptibles de déployer pleinement l'éventail des « potentialités », non seulement dans l'ordre du langage, mais aussi dans l'existence. En démontrant de manière particulièrement exemplaire les vertus de la contrainte, *La Disparition* constituerait donc, comme nous l'avons mentionné au début de ce travail, un « repère » également pour l'Histoire.

Chapitre 2

La gratuité, signe de la liberté

Les effets de la contrainte formelle que nous venons de constater au chapitre précédent nous engagent à remettre en cause le bien-fondé des critiques souvent formulées à l'encontre de l'Oulipo et réduisant l'activité oulipienne à une poursuite de la virtuosité ou à un jeu de société. Les oulipiens ne sont d'ailleurs pas les derniers à proclamer la « gratuité » de leurs travaux, comme l'attestent ces propos de Jacques Roubaud :

> [le travail oulipien] 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 ; cela au profit des machines bien rodées existantes. Où les critères sont : ça sert à quoi ? qui est garant ? quel problème ça résout ? ; [...] il entre donc inévitablement dans la rubrique « jeu ». On remarque que Queneau ne refuse pas pour L'Oulipo cette mise en marge d'intention (chez ceux qui donnent les étiquettes) péjoratives [*sic*] le plus souvent.
>
> Il est clair en effet qu'on ne peut pas répondre à la question de l'utile

ou à celle du sérieux si on n'est pas devenu déjà utile et sérieux donc pas susceptible de se voir poser la question ; qu'au même moment il n'est pas nécessaire d'affirmer ce sérieux, cette utilité, comme postulat invérifiable[1].

Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons à cette réticence des oulipiens à revendiquer pour leur œuvre aucune valeur esthétique ou sociale, dans une prise de distance marquée à l'égard des notions de création artistique et d'œuvre « engagée ». Il s'agira de mettre à jour les enjeux de cette gratuité volontaire.

2. 1. L'Oulipo « désœuvré »

La publication de *La Disparition* intervient neuf ans seulement après la formation de l'Oulipo. L'époque de fécondité qui a suivi, du fait des nouveaux membres cooptés (Perec, Roubaud, Mathews ou Calvino), a fait de l'Oulipo « a writing group in a way its founders didn't intend[2] », selon Daniel Levin Becker. Camille Bloomfield déclare à juste titre au sujet de Perec :

Le groupe a-t-il permis une éclosion publique de l'écrivain ? On serait plutôt tenté d'inverser le propos : Perec fut de son vivant, et c'est encore le cas aujourd'hui, un vecteur important de découverte du groupe. À la fois son héros et son héraut, il est celui qui a donné à l'oulipisme ses lettres de noblesse,

[1] Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 52.
[2] « un groupe d'écriture dépassant l'intention de ses fondateurs » (Je traduis). Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, p. 34.

> publiant, le premier, des textes longs qui mettaient en œuvre des contraintes et qui dépassaient les frontières d'un public de connaisseurs — la plupart des travaux s'en tenaient jusqu'alors à des exercices ou à des œuvres courtes — et rattachant sans cesse, dans ses interviews ou entretiens, ses productions à l'Oulipo et ses méthodes. [...] Autant Queneau et le Lionnais ont influencé le premier Oulipo, autant Perec en a déterminé le second, non pas tant par une attitude volontariste, que par la seule puissance de ses œuvres[3].

Il est certain que la créativité et la célébrité de Perec ont largement bénéficié à l'Oulipo dans son ensemble. Il convient toutefois de remarquer que cette apparente expansion est, en un sens, contraire au projet des fondateurs.

Jacques Jouet s'est étonné du peu d'attention portée par Queneau à la mise en œuvre de contraintes oulipiennes[4] : attitude dont Daniel Levin Becker affirme qu'elle reflétait les principes mêmes du groupe : « The mystery remains suspended over Queneau's insistence that the workshop's true concern is only the structure and not the application, only the tools and not the building[5]. » Dans son entretien avec Georges Charbonnier, Queneau définit en effet la littérature potentielle comme « la recherche de formes, [...] de structures nouvelles et qui, ensuite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira[6] ». L'Oulipo est pour lui « un groupe de recherche[7] » et non pas une école ou un mouvement littéraire. Il insiste curieusement sur les limites de cette ambition :

---

[3] Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit.*, p. 463.
[4] Voir le premier chapitre, note 57.
[5] « Le mystère reste entier : pourquoi Queneau a-t-il insisté sur le fait que l'Ouvroir ne devait s'intéresser qu'à la structure et non à ses applications, aux outils et non à la construction même ? » (Je traduis.) Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, p. 86.
[6] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, p. 140.
[7] *Ibid.*, p. 116.

C. G. — Alors, faut-il dire qu'il y a quelque chose de changé ou non à la création littéraire ?

R. Q. — Non, non, non. Cela ne nous regarde pas.

C. G. — Et dans l'application même de vos méthodes, y a-t-il création littéraire ?

R. Q. — Non. Non. Ah non non ! Par exemple, quand je traite un poème de Mallarmé de cette façon-là, je n'estime pas que j'ai fait une création littéraire. Je fais une expérience de littérature potentielle, mais non une œuvre littéraire à proprement parler. Je ne pense pas qu'il s'agisse du tout là de création. C'est beaucoup plus modeste, ce que nous faisons[8].

Cette attitude de Queneau correspond à celle du premier président de l'Oulipo, François Le Lionnais, qui déclare :

Je vous ai donné beaucoup de structures et peu d'exemples. La cause en est simple : je manque de temps et il m'est plus facile d'avoir des idées que d'écrire. Néanmoins, je voudrais bien insister sur le fait que nous ne sommes pas une école littéraire. Nous n'avons pas, L'OuLiPo n'a pas à écrire d'œuvres. Des échantillons suffisent[9].

Le Lionnais va parfois jusqu'à dire : « la méthode se suffit à elle-même. Il y a

[8] *Ibid*., pp. 146-147.

[9] Les propos de Le Lionnais sont repris dans le compte rendu de la réunion de l'Oulipo du 11 mars 1964, cité par Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit*., p. 438.

des méthodes sans exemple. L'exemple est un plaisir que l'on se donne en plus — et que l'on donne au lecteur[10]. » De fait, le travail du premier Oulipo était centré sur la proposition de contraintes, non sur la production à contraintes. Dans son premier manifeste, Le Lionnais définit l'activité oulipienne en établissant une distinction entre tendance « analytique », visant à la « découverte » des textes existants, et tendance « synthétique » consacrée à l'« invention »[11]. Cette « invention » même ne porte pas sur des œuvres mais sur des formes. Dans cette perspective, les *Cent mille milliards de poèmes* ont moins d'intérêt que la structure combinatoire qui les compose...

Comme nous l'avons déjà remarqué, selon les principes oulipiens, la contrainte n'est pas considérée comme un facteur décisif de création littéraire : elle ne suffit ni à produire une œuvre, ni à en garantir la qualité. Or nous voyons maintenant qu'une contrainte n'est même pas *destinée* à produire une œuvre. Libérés de toute nécessité utilitaire ou pragmatique, les outils constituent à eux seuls les objets de recherche. Jacques Jouet est très clair sur ce point : « le projet de Le Lionnais et de Queneau, c'est réellement un projet encyclopédique, de connaissances[12] ». La forme ultime en est d'avance indiquée par la « Classification des travaux de l'Oulipo », *alias* « Table de Queneleïeff[13] », catalogue de contraintes dépourvu d'aucun jugement de valeur.

Pourquoi une telle indifférence vis-à-vis de l'œuvre ? Il faut d'abord considérer qu'il n'existe aucun lien direct entre la nature de la contrainte et la valeur de l'œuvre produite au moyen de celle-ci. En ce qui concerne certains textes de Ludwig Harig, par

[10] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 88.
[11] François Le Lionnais, « La LiPo. Le premier Manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 17.
[12] « L'entretien avec Jacques Jouet », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 183.
[13] Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, pp. 73-77. Il s'agit d'un jeu de mots sur la table des éléments chimiques de Mendeleïev.

exemple, Albert-Marie Schmidt avoue que : « Ces méthodes sont donc intéressantes. Mais les résultats sont un peu décevants[14] ». La chose paraît, en effet, très probable. Noël Arnaud rappelle aussi que « l'inventeur du sonnet a écrit un sonnet "exemplaire", mais pas forcément le meilleur sonnet[15]. » Il en résulte que toute application d'une contrainte risque d'épuiser cette dernière et d'aboutir à une indésirable diminution de potentialité. Sur ce point, Jacques Bens se montre d'une intransigeance extrême :

> [...] je crois que le propre d'une œuvre *achevée* est précisément de n'être pas (ou plus) potentielle ; je crois qu'une œuvre mérite le titre *d'œuvre* quand on ne peut plus rien en tirer — quand l'auteur en a tiré le maximum. J'ai un très bon exemple à vous présenter : les *Cent mille milliards de poèmes,* qui représentent la seule œuvre pas potentielle du tout parce que l'auteur en a envisagé et tiré toutes les possibilités possibles *(sic)*. On ne peut absolument plus rien en faire. De la même manière, les poèmes d'une seule lettre proposés par Le Lionnais ne contiennent plus aucune potentialité dès l'instant qu'ils accèdent à l'existence[16].

L'opinion de Bens va dans le même sens que celle de Le Lionnais, moins radicale pourtant : « le mot potentiel ne caractérise pas des œuvres, mais des procédés. Est de la LiPo, l'invention du sonnet. Un sonnet, c'est une œuvre, mais son invention, c'est de la LiPo. À côté du cas des œuvres limites qui épuisent tout leur contenu, il y a des

[14] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 110.
[15] *Ibid.*, p. 185.
[16] *Ibid.*, p. 117. Cette œuvre de Le Lionnais repose sur la « réduction d'un poème à une seule lettre », à savoir « T ». Voir François Le Lionnais, « Enchaînement et tentatives à la limite », in Oulipo, *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 17, *op. cit.*, p. 54.

procédés illimités[17]. » Le *désœuvrement* a pour objet de laisser les possibilités intactes.

Cette improductivité volontaire est en outre appuyée sur une volonté de recherche systématique et scientifique. Les propos de Jacques Duchateau sont à cet égard tout à fait symptomatiques : « Ce que l'on a appelé péjorativement le "formalisme" en littérature, n'est-ce pas le résultat d'une formalisation insuffisante ? C'est la raison pour laquelle tout travail sur une structure doit être entrepris systématiquement, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'on aboutisse à une cohérence parfaite[18]. » D'où la prédilection des oulipiens pour la manipulation de textes préexistants (et non la création d'œuvres entièrement nouvelles), rappelée par Schmidt et Bens dans une réunion du groupe :

> Albert-Marie Schmidt : On pourrait alors préciser que nous nous trouvons devant des textes existants, et que nous les modifions sans faire intervenir notre affectivité personnelle...
>
> [...]
>
> Jacques Bens : Il faudrait tout de même remarquer que ce qui nous a préoccupés jusqu'ici, c'est la *méthode*. Or, c'est une méthode scientifique : nous partons de textes existants, c'est-à-dire de faits. Et nous leur appliquons un certain nombre de traitements systématiques et prévus[19].

L'esprit « scientifique » renvoie d'abord à la mathématique, que les fondateurs

[17] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 117.
[18] Jacques Duchateau, « Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cerisy-la-Salle », in *ibid.*, p. 254.
[19] Jacques Bens, *ibid.*, p. 55.

se proposaient d'introduire en littérature[20]. Leur conception de la mathématique a subi l'influence déterminante des *Éléments de mathématique* de Bourbaki : traité symptomatique de la volonté d'exactitude et de rigueur qui caractérise ce groupe de mathématiciens français, cet ouvrage est une imperturbable accumulation d'axiomes, de théorèmes et de définitions, suivis par leurs démonstrations, sans souci de l'utilité ou de l'importance propre à chaque élément. Comme l'indique Alison James,

> [...] the Oulipo explicitly models itself on Bourbaki, [...] who rejected mathematical realism and even claimed to treat axiomatics as a set of formal games. The reference to Bourbaki provides the Oulipo with a partial justification for the arbitrariness of the literary constraint. Just as mathematics, from a Bourbakian perspective, is a serious game, writing can operate as a game of constraints and yet remain rigorous in its practice[21].

Que les mathématiques constituent le socle conceptuel de l'Oulipo justifie le principe fondamental de « gratuité » intentionnelle. Un tel souci de conserver à l'aventure son caractère de jeu formel et de froideur scientifique pourrait également s'expliquer par une certaine désillusion envers l'enthousiasme avant-gardiste, dans son

[20] Voir Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 208 : « L'intervention, limitative et décisive à la fois, des mathématiques dans l'art de l'Oulipo a été voulue par les fondateurs. La raison essentielle était qu'après l'effondrement de la puissance créatrice des contraintes traditionnelles, elles seules (dans l'esprit de Queneau et Le Lionnais) pouvaient offrir une voie de salut entre l'obstination passéiste dans des modes d'expression désuets et la croyance, intellectuellement débile, en les vertus de la "liberté absolue". »

[21] « [...] l'Oulipo prend explicitement modèle sur Bourbaki, [...] qui a rejeté le réalisme mathématique et même prétendu traiter l'axiomatique comme un ensemble de jeux formels. La référence à Bourbaki fournit à l'Oulipo une justification partielle pour le caractère arbitraire de la contrainte littéraire. De même que, dans la perspective bourbakiste, les mathématiques sont un jeu sérieux, l'écriture peut opérer comme jeu de contraintes sans cesser d'être rigoureuse dans sa pratique. » (Je traduis.) Alison James, *Constraining Chance*, *op. cit.*, p. 125.

objectif de renversement des valeurs artistiques ou de révolution sociale.

Jean Queval le souligne : « il s'agit encore de modestie ; de ce qui pourrait être la modestie de l'Oulipo. Tous nous avons été d'accord pour dire que l'Oulipo n'est pas un "mouvement littéraire" ; qu'il est un groupe de recherche. Les mouvements littéraires sont implicitement armés, semble-t-il, de volonté exterminatrice. En France, ils deviennent des terrorismes. Ces terrorismes sont le fait monomane. "Il n'y a qu'à..." La seule écriture sera l'automatique. La littérature de l'avenir sera descriptive. Le littérateur doit être engagé[22]. » Jacques Roubaud revient sur ce thème, énumérant certaines caractéristiques communes à tous les groupes littéraires français de la Pléiade à Tel Quel — antagonistes par rapport à la tradition, aux rivaux contemporains, voire à leurs propres collègues —, pour aboutir à la conclusion que « l'aboutissement naturel du geste avant-gardiste, en fait, est le silence[23] ». Toujours selon Roubaud, l'Oulipo s'épargne cette brutalité par des conventions antinomiques à celles des mouvements d'avant-garde : prohibition de la démission comme de l'exclusion, secret puis discrétion maintenus (surtout au début) sur l'existence du groupe[24], cooptation portant sur des spécialités diverses et des générations différentes, régularité des réunions, caractère

[22] Jean Queval, « Insecte contemplant la préhistoire », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. II, *op. cit.*, p. 245.

[23] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 173.

[24] Avec une exception, dont parle Jacques Duchateau : « L'Oulipo, à ses débuts, vivait complètement à l'écart et n'envisageait aucune publication. Latis tenait absolument à ce qu'un dossier spécial des *Cahiers du Collège* lui soit consacré. Il fallut de nombreux mois pour que ce projet se réalisât, non par manque d'assiduité, mais l'Oulipo c'était aussi le plaisir de travaux longuement caressés, un peu trop de caresses, disait Latis qui voulait voir l'appartenance au Collège avouée rapidement au grand jour, d'où aussi nos savantes lenteurs. » (*La Colonne d'air*, Paris, Ramsay, 1987, p. 186.)

Voir aussi Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit.*, p. 81 : « Un ensemble de pratiques (mode d'apparition publique, qui serait marqué par la violence et la provocation, le besoin de "faire événement") : en cela, l'Oulipo est aux antipodes de l'avant-garde — resté discret et surtout non provocateur, les seules apparitions publiques qu'il fait sont plutôt institutionnelles (dans des universités — Raid Hall, Jussieu —, des bibliothèques — la Bibliothèque nationale de France, des musées — le Louvre, etc.). » Ces apparitions publiques se multiplient seulement avec la deuxième génération du groupe.

systématiquement collectif des publications[25], conscience du continuum historique ou refus de la *tabula rasa* (dont témoignent à la fois la notion de « plagiat par anticipation » et l'expression roubaldienne de « littérature traditionnelle d'après les traditions[26] »), méfiance envers l'orthodoxie : à quoi s'ajoute l'ambition, somme toute limitée, de constituer un groupe de recherche et non pas un atelier pour la création d'œuvres.

Ces principes communautaires de l'Oulipo trouvent leur origine, pour une part, dans l'imitation de Bourbaki et, de l'autre, une fois de plus, sur l'expérience de Queneau dans le groupe surréaliste, laquelle, pour reprendre une formule de Peter Consenstein, « allowed him to establish all that he believed a literary group should *not* be[27] ». Ce sur quoi Queneau lui-même renchérit : « Le Surréalisme, au moins en paroles, n'était pas sans rapport avec l'activité nazie[28] ».

À un journaliste qui lui demandait si l'Oulipo était une école, François Caradec répond : « Si c'en est une, c'est une crèche[29]. » Non pas enfantillage, en l'occurrence, mais signe de maturité provenant d'une réflexion approfondie sur l'échec des mouvements littéraires antérieurs. L'appellation d'« Ouvroir », plutôt qu'école ou que mouvement, signale une modestie et une discrétion concertées, que renforce la « fermeture » relative du groupe, ainsi que son caractère apolitique.

---

[25] Voir les propos de Queneau dans *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, pp. 71-72 : « Nous ne devons jamais oublier que les travaux de l'OuLiPo sont *communs*. Leur résultat est le bien de tous. Nul ne peut en disposer sans l'accord de tous. »

[26] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 206.

[27] « lui a permis d'établir tout ce qu'à ses yeux un groupe littéraire ne devait *pas* être » (je traduis). Peter Consenstein, *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 119. Dans *Poésie, etcetera : ménage* (*op. cit.*, p. 201), Jacques Roubaud propose une synthèse de cette histoire en affirmant que « Le groupe Boubaki a servi de contre-modèle au groupe Surréaliste pour la conception de l'Oulipo ».

[28] Le propos est repris par Hervé Le Tellier, *Ethétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 27.

[29] Cf. *ibid.*, p. 15.

2. 2. L'Oulipo « dépolitisé »

L'histoire en témoigne, les groupes littéraires ou artistiques, en particulier les mouvements d'avant-garde du vingtième siècle, s'abstiennent rarement d'afficher des ambitions qui débordent largement la littérature ou les arts. Comme le fait remarquer Roubaud : « Le geste avant-gardiste est soumis à la tentation de la fuite en avant révolutionnaire, révolutionnaire en politique. Changer le vers, n'est-ce pas particulier au changement de la société ? Réformer le vers, n'est-ce pas être réformiste ? Détruire le vers, expression d'une société à détruire, n'est-ce pas particulier à la destruction de la société ?[30] » Camille Bloomfield énumère les exemples : « En effet la plupart des avant-gardes sont clairement orientées idéologiquement, allant de l'extrême droite (les futuristes) à l'extrême gauche (les lettristes, les situationnistes) en passant par le communisme (surréalistes), ou fréquentant l'anarchisme (Dada). Certains regroupements, pourtant abordés généralement parmi les groupes ou les mouvements littéraires, sont même politiques ou idéologiques avant d'être littéraires ou artistiques (les situationnistes, les membres de la revue *Les Temps Modernes*), tandis que d'autres sont à la croisée des deux domaines (*Tel Quel*, *Change*) [...][31]. »

L'apolitisme de l'Oulipo constitue donc un cas exceptionnel : tout en admettant l'engagement à titre individuel, les oulipiens s'interdisent tout discours politique en tant que groupe[32]. « C'était même manifesté de manière très nette, par Queneau et Le

[30] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit*, p. 172.
[31] Camille Bloomfield, dans *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit*., p. 94.
[32] Avec toutefois deux exceptions au moins : la déclaration de 1997 signée au nom de l'Oulipo par Jacques Jouet, Jacques Roubaud, Michelle Grangaud et Hervé le Tellier et traitant le Front National de « mouvement fasciste et raciste » (cf. Peter Consenstein, *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, *op. cit*., pp. 227-228) et un poème de Roubaud attaquant Jean-Marie Le Pen, « Le

Lionnais », affirme Roubaud : « Par exemple en 1968, des gens ont téléphoné à Queneau pour lui demander de signer telle pétition et il a refusé. Il ne voulait pas s'en mêler. Les deux hommes se sont assurés — et finalement, on a un peu hérité cette attitude là — de ne jamais amener des discussions sur le terrain politique[33]. » Jacques Duchateau résume ainsi l'intervention de Queneau concluant le colloque qui lui avait été consacré à Cerisy-la-Salle :

> Cette intervention voit Queneau aborder bravement le sujet épineux politique. Après certains engagements : avant-guerre, sa collaboration à *La Critique Sociale* de Boris Souvarine fondateur du « Cercle communiste démocratique ». Un Souvarine trouvant ce jeune homme candide plutôt libertaire ; ses activités aux côtés de Lescure pendant l'occupation : il fera partie du Comité national des écrivains dont il aura été un temps vice-président ; sa collaboration aux *Lettres françaises* — hebdomadaire communiste très important — avant, et aussi après la Libération ; on avait pu dire que Raymond Queneau fut un écrivain engagé. Aujourd'hui, il explique que, confronté à un « développement scientifique et démographique », il est perplexe, estimant n'avoir rien à dire sur ce sujet-là, il préfère se taire, mais « il ne veut fâcher personne... ». Une voix de la salle l'interrompt : « Vous ne fâchez pas personne en réalité... »[34]

De même que Queneau, chacun des membres du premier Oulipo a vécu la

---

Pen est-il français ? » (in *Action poétique*, n° 2, 1991). Selon l'auteur, « C'est un texte politique, mais il est oulipien, et je ne pense pas qu'à l'Oulipo, personne ne me l'ait jamais reproché. Donc c'est la limite de non-engagement. » « L'entretien avec Jacques Roubaud », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 128.)

[33] *Ibid.*, p. 127.

[34] Jacques Duchateau, préface à *Genèse de L'Oulipo*, *op. cit.*, p. 13.

guerre et soutenu la résistance. Le Lionnais a été arrêté par la Gestapo et déporté à Dora. C'est pourtant lui qui exige que le travail de l'Oulipo « dépasse la circonstance politique de plusieurs millénaires[35] ». L'apolitisme oulipien provient, il convient de le remarquer, du choix des fondateurs, motivés par l'expérience du fascisme et du stalinisme et soucieux de défendre l'autonomie du travail littéraire contre toute invasion politique et idéologique.

Il arrive que cette dépolitisation concertée soit prise pour une insouciance exclusivement ludique. Ce malentendu émerge de manière brutale à l'occasion d'un colloque organisé à Los Angeles en 2005, en présence de Paul Fournel et Ian Monk, et intitulé « *N*oulipo ». Pourquoi un « N » ? Alison James suggère plusieurs interprétations : *n*, symbole du nombre indéterminé, paronomase bilingue jouant sur « new » et « nous » ou encore — n'est-ce pas l'hypothèse la plus manifeste ? — « not Oulipo », « no Oulipo »[36]. Dans ce colloque, éloges et hommages ont coexisté avec des critiques adressées à l'Oulipo par certains participants qui, tous, lui reprochaient son manque de préoccupation sociale. Johanna Drucker déplore la popularisation de l'Oulipo, qui le prive de « the strident "political" rhetoric of the avant-garde » au service d'une « social transformation through esoteric means », ambition utopique qui, à ses yeux, devrait également fonder la rhétorique oulipienne[37]. Dans leur performance intitulée « *F*oulipo », Juliana Spahr et Stephanie Young reprochent au groupe de compter si peu de membres féminins, avant de déclarer, au

[35] Cette ambition de Le Lionnais est expliquée par Jacques Roubaud dans son entretien avec Camille Bloomfield (*L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 128).
[36] Alison James, « Mètre, contrainte, procédé : quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis », in *Formules*, n° 13, mai 2009, p. 166.
[37] « la rhétorique "politique" véhémente de l'avant-garde » / « transformation sociale par des moyens ésotériques ». (Je traduis). Johanna Drucker, « Aesthetics and the Avant-garde (or The Popularity Paradox) », in *The* N*oulipian Analects*, édition établie par Matias Viegener et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007, p. 14.

moyen d'un pseudo-lipogramme en *r* : « Oulipo is political only in the way that anything has a politics, but othewise, no. This is not to say that liteatue written [*sic*] by estictive, numbe-based pocesses and constaints could not be political[38]. » Christian Bök, écrivain connu pour son œuvre monovocalique *Eunoia*, déploie des arguments moins déplacés et plus acerbes. À propos du respect des oulipiens pour la tradition, il qualifie leurs goûts littéraires de « banals », « conventionnels » ou « obsolètes ». Il ajoute : « Oulipo in fact never deigns to make explicit its political attitudes, even though the conceptual foundation of *contrainte* (with all its liberatory intentions) might lend itself easily to political agitation[39] ». Ainsi en vient-il à mettre en question le « potentiel politique » de la notion de contrainte, insuffisamment exploré par les oulipiens :

> Oulipo may argue that surreal revolutions represent unaware enslavement to unknown constraints, but Oulipo does not account for the fact that, despite this problem, Surrealism nevertheless promotes forthrightly a radical mandate for social change, whereas Oulipo does not, despite its self-conscious, self-liberated algorithms for creativity. If *willful* ignorance about such rules can result in covert obedience to their poetic dominance, yet still entail a social critique (as is the case for Surrealism) — how might *willful* obedience to such rules result in a poetic critique, yet still entail a covert ignorance about their

[38] « L'Oulipo n'est politique que dans la mesure où tout est politique, mais autrement, non. Cela ne veut pas dire que la littérature écrite par un processus restrictif sur base numérique et employant les contraintes ne puisse pas être politique. » (Je traduis.) Juliana Spahar et Stephanie Young, « "& and" and *f*oulipo », in *ibid*., pp. 5-13.

[39] « L'Oulipo ne daigne en fait jamais rendre son attitude politique explicite, alors même que les fondements conceptuels de la *contrainte* (avec toutes ses intentions libératrices) pourraient facilement se prêter à l'agitation politique » (je traduis). Christian Bök, « Oulipo and Its Unacknowledged Legislation », in *ibid*, p. 157.

social potential ?[40]

Bök conclut en présentant le groupe avant-gardiste « UbuWeb », dont il est un des collaborateurs actifs, comme un moyen de combler une telle « lacune » de l'activité oulipienne[41]. Cette volonté de critiquer l'Oulipo tout en s'en réclamant, trouve son origine, selon Alison James, dans la « transatlantic reception of the Oulipo *as an avant-garde movement* concerned with procedural experiments, and largely focused on what has been called "appropriative writing", "uncreative writing", or "unoriginal genius"[42] ». Pour être un mouvement d'avant-garde, il faut appeler à la révolution. On commence donc par ranger l'Oulipo dans une catégorie dont celui-ci cherche à s'écarter (l'avant-garde française) pour lui reprocher ensuite de n'y être pas suffisamment conforme.

C'est au cours de la guerre que Queneau a défendu les idées de gratuité sociale et d'autonomie littéraire. Sa déception à l'égard des enthousiasmes militants du surréalisme, de plus en plus orientés vers le communisme, n'a jamais empêché Queneau de s'intéresser aux questions politiques elles-mêmes ni ne l'a détourné de s'engager en

[40] « Selon l'Oulipo, les révolutions surréalistes nous rendent esclaves de contraintes demeurées inconnues, mais l'Oulipo n'explique pas pourquoi, malgré ce problème, le surréalisme promeut sans ambigüités une conception radicale du changement social, contrairement à l'Oulipo, malgré les algorithmes qui permettent à ce dernier de prendre conscience de lui-même et de libérer la créativité. Si, dans le cas du Surréalisme, une *ignorance délibérée* des règles peut aboutir à une soumission implicite à la poétique dominante, mais néanmoins maintenir une dimension de critique sociale, comment une *soumission délibérée* à de telles règles pourrait-elle aboutir à une critique poétique, alors qu'elle laisse implicitement dans l'ignorance leurs conséquences socio-politiques potentielles ? » (Je traduis.) Christian Bök, « Surrealism and Oulipo (The Problem of Politics) », in *ibid*., pp. 201-202).

[41] Fondé par le poète américain Kenneth Goldsmith, « UbuWeb » a pour mission principale la gestion d'archives numériques concernant les œuvres d'avant-garde (URL : www. ubuweb.com)

[42] La « réception transatlantique de l'Oulipo *en tant que mouvement d'avant-garde* portant sur des procédures expérimentales et principalement focalisé sur ce qu'on a appelé "l'écriture appropriative", "l'écriture non-créative" ou "le génie non-original" » (je traduis). Alison James, « Transatlantic Oulipo: Crossings and Crosscurrents », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50*, *op. cit*., p. 256. Pour les détails sur le processus de réception de l'Oulipo aux États-Unis, voir Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit*., pp. 763-781.

faveur de la Résistance, position qui n'est probablement pas sans lien avec l'origine juive de sa femme. Secrétaire général de Gallimard, Queneau refuse néanmoins de publier dans la *N.R.F.* dirigée par Drieu-La-Rochelle ou dans aucune autre revue collaborationniste. Après la guerre, il participe au Comité national des écrivains, organisation marquée par la Résistance, dont il devient un temps le vice-président. En un certain sens, pourtant, ces activités sont indépendantes de sa pratique d'écriture. La conscience des événements dramatiques qu'est en train de vivre son pays ne le conduit pas à l'écriture engagée. Les années d'Occupation sont pour lui, contradictoirement, une période d'angoisse socio-politique et d'intense travail littéraire à la fois. Selon Francine de Martinoir, l'époque est celle « où vint à maturité son univers romanesque[43] » et dans laquelle il assimile les recherches philosophiques, ethnologiques, linguistiques, psychanalytiques, mystiques, cinématographiques et mathématiques auxquelles il s'est livré pour élaborer des « réflexions sur son évolution intérieure, peu liée au destin collectif[44] ». C'est le moment d'élaboration des *Temps mêlés*, de *Pierrot mon ami*, des *Ziaux*, de *Loin de Rueil* et d'une partie d'*Exercices de style*, œuvres aussi étrangères aux réalités de la Résistance qu'à toute autre forme d'engagement. Francine de Martinoir formule l'hypothèse suivante :

> La question a souvent été posée, celle des raisons de son relatif silence durant l'Occupation. La réponse est peut-être dans son œuvre, dans le si profond pessimisme qui l'imprègne, dans le manque de confiance et d'espérance qui accompagne ses personnages et devait l'affecter lui-même. Jamais il n'a

[43] Francine de Martinoir, *La Littérature occupée : Les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, 1995, p. 121.
[44] *Ibid*.

> cherché à théoriser ses impressions sur la guerre et sur la défaite. Son journal montre qu'il n'était intransigeant que sur un point, sa condamnation de l'antisémitisme. En fait, n'était-ce pas l'essentiel ?[45]

Pour vraisemblable que soit cette hypothèse, il convient néanmoins de reconnaître, chez Queneau, une volonté que le pessimisme, le scepticisme ou le nihilisme ne pourront jamais assombrir. Dans un essai intitulé « Miró ou le poète préhistorique », Queneau évoque le jour de sa mobilisation, le 24 août 1939, et le rapproche d'un tableau peint le même jour par Joan Miró. Il profite de l'occasion pour revenir sur ses activités pendant l'Occupation :

> Naturellement je n'en couve aucune rancœur [pour la mobilisation], ça m'a tout de même fait quelque chose, et je sais bien, de même, que j'ai dû écrire plus d'une page, plus ou moins sotte ou frivole, alors que tel ou tel de mes amis passait entre les mains de la Gestapo. C'est comme c'est, c'est comme ça. Il n'est pas difficile de tirer la morale de cette histoire. « Le Courage » a dit Miró « consiste à rester chez soi, près de la nature qui ne tient aucun compte de nos désastres. » L'égoïsme de l'artiste, Gœthe a su l'avouer et l'assumer. Il faut toujours couper sans pitié les multiples cordons ombilicaux qui rattachent l'œuvre d'art au monde des hommes qui souffrent et qui meurent. Jusqu'à nouvel ordre. Le surréalisme, malgré ses efforts (parfois presque réussis), n'est pas cet ordre[46].

---

[45] *Ibid*., p. 125.
[46] Raymond Queneau, « Miró ou le poète préhistorique », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit*., p. 308.

2. 3. La liberté de l'enfant qui joue : Nietzsche et Bataille

Au sein de l'Oulipo, la gratuité se définit ainsi par une distance maintenue avec la création d'œuvres aussi bien qu'avec l'engagement. Il ne s'agit pourtant pas d'un principe oulipien en tant que tel, mais simplement d'une sorte de méfiance. Comme le fait remarquer Jacques Bens dès la première réunion : « Il n'est pas évident, de prime abord, que nos travaux doivent avoir un caractère gratuit. Du moins, n'est-ce pas notre impression à d'aucuns et à moi. [...] Considérant que nous ne nous réunissons pas *seulement* pour nous divertir (ce qui est déjà considérable, certes), que pouvons-nous attendre de nos travaux ?[47] » Queneau revient également sur cette question dans une autre réunion : « Je demande que l'Oulipo soit déclaré d'utilité publique[48]. » Cette exigence n'est pas contradictoire avec les positions prises par l'écrivain pendant la guerre. Cette volonté d'utilité débouche sur la recherche de contraintes formelles offertes par l'Oulipo à l'ensemble des littérateurs. C'est en ce sens, celui d'un service littéraire, que Paul Fournel peut affirmer que « les analyses de l'Oulipo sont rarement "gratuites", la mise à jour des structures correspond toujours à un souci de création[49]. » Il s'agit de se mettre au service de la littérature et non pas de mettre la littérature au service d'autre chose.

Pour conserver le principe de gratuité socio-politique, les oulipiens préfèrent en conséquence se réclamer de la notion de « jeu ». L'exploration intense du ludique les délivre du destin à la fois héroïque et tragique des groupes d'avant-garde, voués au

[47] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 26.
[48] *Ibid.*, p. 155.
[49] Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972, pp. 34-35.

renversement des institutions et à la révolution sociale. Le jeu n'est donc pas signe de stérilité ou de frivolité mais gage de liberté : celle de l'*homo ludens*, celle de l'enfant absorbé dans son jeu, sans autre finalité.

L'idée d'une concordance entre la notion de liberté et celle de jeu gratuit n'est pas fondamentalement nouvelle. La liberté fait même partie de la définition du jeu, comme le note Roger Caillois : « Cette liberté, cette intensité, le fait que la conduite qui s'en trouve exaltée se développe dans un monde séparé, idéal, à l'abri de toute conséquence fatale[50] ». Chez Nietzsche, l'affirmation de l'indépendance du jeu par rapport aux valeurs mondaines relève d'un questionnement éthique visant à dépasser le nihilisme. Les « trois métamorphoses » d'*Ainsi parlait Zarathoustra* en sont l'allégorie. L'esprit robuste du « chameau », qui transporte des fardeaux pesants dans le désert et ne sait qu'obéir aux ordres, se change en esprit féroce du « lion » qui refuse les valeurs imposées : mais pour conquérir pleinement sa liberté, le « lion » doit acquérir l'innocence d'un « enfant » qui joue :

> L'enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue roulant d'elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré.
>
> Oui, pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d'un « oui » sacré : c'est *sa* volonté que l'esprit veut à présent, c'est *son* propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde[51].

[50] Ce qui n'empêche pas Caillois, à la suite de Huizinga, de considérer, le jeu comme un ressort fondamental de la formation de la culture. Roger Caillois, « Nature des jeux », in *Jeux et sports*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 15.

[51] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Club français du livre, 1958, p. 41.

Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche compare la force formatrice du monde au jeu de l'« enfant qui, en jouant, pose çà et là quelques cailloux ou bien édifie des tas de sable pour les renverser de nouveau[52] » : c'est-à-dire à une circulation dépourvue de sens, « l'Éternel retour du même » en tant que nature du monde. Pour surmonter le nihilisme, l'éthique nietzschéenne exige adhésion pleine et entière à cette gratuité « enfantine ».

Chez Georges Bataille, la notion de jeu s'applique moins à l'interprétation du réel dans son ensemble qu'à certaines réalités particulières, rassemblées sous le nom de « la part maudite ». Cette appellation recouvre les dépenses improductives, par lesquelles agit, selon Bataille, « la *liberté* générale [qui] revêt l'apparence terne et neutre de l'existence asservie aux nécessités[53] ». Dans l'opposition de la dépense en tant que jeu et de la production comme travail, Bataille privilégie les expériences inutiles et irrationnelles, libérées de tout souci du futur et consacrées seulement à la jouissance d'une satisfaction « ici et maintenant ». Et Bataille de mentionner l'exemple du *potlatch*[54] ou celui de l'activité sexuelle sans finalité génitale. Comme l'explique Édouard Mollot-Sir :

---

[52] Friedrich Nietzsche, « La Naissance de la tragédie », traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, dans *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 132.

[53] Georges Bataille, « La Part maudite », dans *Œuvres complètes*, *VII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 44.

[54] Les études des Marcel Mauss sur le *potlatch* ont directement influencé l'article de Bataille, « La Notion de dépense », qui constitue l'origine de *La Part Maudite* : « [Le *potlatch*] exclut tout marchandage et, en général, est constitué par un don considérable de richesses offertes ostensiblement dans le but d'humilier, de défier et d'*obliger* un rival. [...] / Mais le don n'est pas la seule forme du *potlatch* ; il est également possible de défier des rivaux par des destructions spectaculaires de richesse. C'est par l'intermédiaire de cette dernière forme que le *potlatch* rejoint le sacrifice religieux, les destructions étant théoriquement offertes à des ancêtres mythiques des donataires. [...] Le délire propre à la fête s'associe indifféremment aux hécatombes de propriété et aux dons accumulés avec l'intention d'étonner et d'aplatir. » Georges Bataille, « La Notion de dépense », dans *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1980, p. 33.

> le potlach [*sic*] est conduite souveraine par excellence, c'est-à-dire luxe étalé, oisiveté, dépense, fête et volupté. Ces caractères sont évidemment ceux de l'érotisme, sorte de *potlach* sexuel, et ainsi, anti-travail, anti-raison, anti-théologie : de tout temps l'érotisme a contribué à la mort de Dieu. En conséquence ultime, et en antithèse du travail, il est le *jeu* total : les autres jeux gardent une structure utilitaire en dépit de leur inutilité. La conduite sexuelle comme moyen pour une fin est transmuée en un jeu sans raison ni finalité. En ce sens — et il serait plus rigoureux d'écrire : en ce non sens, l'érotisme est l'une des rares conduites de souveraineté qui échappent au contrôle du monde laborieux, travaillant-travaillé, et qui, avec le rire, la poésie, les arts et la méditation, donnent à l'homme une liberté authentique [...][55].

Dans *La Peinture préhistorique*, Bataille accentue encore cette dichotomie entre travail et jeu, entre *Homo faber* et *Homo ludens*, faisant de ce dernier la figure originelle de l'artiste délivré « de la triste nécessité[56] » :

> *Homo ludens* ne convient pas seulement à celui dont les œuvres donnèrent à la vérité humaine la vertu et l'éclat de l'art, l'humanité entière est exactement désignée par lui. N'est-ce pas, au surplus, le seul nom qui oppose à *faber*, désignant une activité subordonnée, un élément, le jeu, dont le sens ne relève pas d'une autre fin que lui-même ? Ce fut de toute façon lorsqu'il joua, et que jouant, il sut prêter au jeu la permanence et l'aspect merveilleux de l'œuvre

[55] Edouard Mollot-Sir, « Erotisme et poésie dans l'œuvre de Georges Bataille », in *French Literature Series*, vol. X, University of South Carolina, 1983, p. 127.
[56] Georges Bataille, « La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art », dans *Œuvres complètes*, *IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 39.

d'art, que l'homme assuma l'aspect physique auquel sa fierté demeura liée[57].

Cependant, à la différence de Nietzsche, l'affirmation du jeu chez Bataille est d'abord motivée par le contexte social de son époque et, par là-même, d'autant plus engagée : contemporain des débuts de la guerre froide, Bataille conteste à la fois le capitalisme et le socialisme par la mise en cause de la croyance au travail, dont il considère qu'il réduit l'homme à n'être qu'un rouage de l'économie productiviste. Dans cette perspective, l'apologie du jeu rejoint sans aucun doute les idées des groupes d'avant-garde hostiles à une société fondée sur l'utilité et sur la rationalité : nous l'avions déjà constaté dans le premier chapitre à propos de la problématique du « hasard ». Une telle volonté d'engagement interdit de faire de Bataille, apologiste du jeu, un précurseur direct de l'Oulipo[58] ; il en va de même pour Nietzsche, l'Oulipo n'abordant pas directement la question éthique. Sur quoi, dans ce cas, la conception oulipienne de la gratuité sociale peut-elle être fondée ? La réponse à cette question suppose un détour par l'organisation au sein de laquelle est né le groupe lui-même, c'est-à-dire par le Collège de 'Pataphysique.

[57] *Ibid*.
[58] Notons que Bataille et Queneau ont été très proches au cours des années 1930 et 1940 et ont tous deux assisté aux cours d'Alexandre Kojève sur Hegel.

2. 4. La 'Pataphysique, poursuite de l'inutilité[59]

L'influence du Collège de 'Pataphysique sur l'Oulipo, que son organigramme incluait au titre de Sous-Commission avant de le promouvoir en Co-Commission, est généralement considérée comme anecdotique, malgré le grand nombre des passerelles humaines.

Le Collège fut fondé en 1948 en tant que société de recherches sur la 'Pataphysique, définie par Alfred Jarry, dans *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, comme « science du particulier », « science de l'exception » et, particulièrement, « science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité[60] ». Cette organisation mystérieuse et colossale a compté parmi ses membres maints géants appartenant aux domaines les plus divers : parmi les écrivains, Boris Vian, Jacques Prévert, Michel Leiris, Eugène Ionesco, Umberto Eco, Jean Baudrillard ; parmi les artistes, Marcel Duchamp, Max Ernst, René Clair, Joan Miró, Jean Dubuffet, Man Ray, Maurits Escher, etc. Parmi les membres actifs on trouve quelques-uns des futurs oulipiens : Raymond

[59] Hervé Le Tellier résume de la façon suivante le mode d'emploi canonique de l'apostrophe devant le mot « Pataphysique » : « pataphysique employé comme adjectif ne prend pas d'apostrophe ; l'apostrophe distingue la 'Pataphysique qui ne s'ignore pas de la Pataphysique qui s'ignore. Seul le mot 'Pataphysique désignant substantivement et conformément au texte de Jarry, la science des solutions imaginaires en tant que telle, est titulaire de l'apostrophe. Nous appliquerons cette règle ici. » Nous l'appliquons aussi dorénavant. Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 30, note *a*.

[60] Alfred Jarry, « Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien », dans *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 669. Voir aussi Sylvain d'Y, « Qu'est-ce que le Collège de 'Pataphysique », prospectus daté du 1961, reproduit dans Thieri Foulc, *Très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Fayard, 2000, p. 11 : « il n'y a au monde que des exceptions, et que la "règle" est précisément une exception à l'exception ; quant à l'univers, Faustroll le définissait "*ce qui est l'exception de soi*." »

Perec définit autrement la 'Pataphysique, selon la note d'un texte anonyme des *Subsidia Pataphysica*, n° 7 (1968, p. 52) : « Georges Perec, paraphrasant, de très loin, le Dr Faustroll affirma en préambule que si la physique pose ainsi le problème : "Tu as un frère et il aime le fromage", la métaphysique dit : "Si tu as un frère, il aime le fromage", et la Pataphysique pose et résout en fin de compte : "Tu n'as pas de frère, et il aime le fromage". »

Queneau, Noël Arnaud, Luc Étienne ou François Caradec. La personnalité d'Emmanuel Peillet s'impose : fondateur et animateur principal à travers différentes identités, parmi lesquelles Irénée Louis Sandomir (dit Docteur Sandomir), vénéré sous le titre de Sa Magnificence le Vice-Curateur-fondateur (derrière le « Curateur Inamovible », le Docteur Faustroll), ainsi qu'auteur de la doctrine du Collège. C'est sous l'un de ses pseudonymes, Latis, qu'il figure au nombre des membres fondateurs de l'Oulipo[61].

Les premiers oulipiens sont automatiquement incorporés au Collège. Selon Camille Bloomfield, « De 1961 à 1973, année de son décès, Latis œuvra pour que l'Ouvroir maintînt des liens étroits avec le Collège, en élevant notamment certains membres du groupe dans la hiérarchie pataphysique, en maintenant des publications pour la revue, en faisant du groupe, en somme, "l'aile marchante" du Collège[62]. » Les premiers travaux de l'Oulipo sont publiés dans le numéro 17 des *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*. Georges Perec, nommé « Auditeur Emphytéote », est parmi les

[61] Pour une biographie d'Emmanuel Peillet, voir Ruy Launoir, *Gestes et Opinions de quelques pataphysiques illustres, Emmanuel Peillet, Jean-Hugues Sainmont, Latis, etc.*, Paris, L'Hexaèdre, 2007.

[62] Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit.*, p. 596. Voir aussi « Histoire de l'Oulipo. Quelques jalons chronologiques » du même auteur (in *Oulipo*, sous la direction de Camille Bloomfield et Claire Lesage, Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, 2014 p. 32) : « [Dans la deuxième réunion de l'Oulipo] le groupe se rattache en effet officiellement au Collège de 'Pataphysique, par l'entremise de Latis (l'un des hétéronymes d'Emmanuel Peillet, fondateur du Collège) et de Noël Arnaud, présent ce jour-là. Cette réunion n'est d'ailleurs pas du goût de tous : Lescure a connu, à l'époque de sa revue *Messages*, de réels différends avec Noël Arnaud et ses amis surréalistes révolutionnaires (dont les tracts attaquaient violemment les membres de *Messages*), et il n'est pas en meilleurs termes avec le Collège et ses porte-parole. Mais Queneau a agi seul, et les oulipiens ne peuvent qu'accepter ». Selon Jacques Duchateau, « Néanmoins il est permis de se demander pourquoi ce rattachement ne fut effectif qu'entre la première et la deuxième réunion alors que des contacts très avancés avaient déjà été pris avec Latis. Certes la situation se révélait assez complexe car si Bens, Le Lionnais et Lescure faisaient partie du Collège, ce n'était pas le cas des autres oulipiens, ignorant presque tout de la Pataphysique, qui pourraient ne pas se sentir concernés, d'où certaines hésitations de Queneau quant aux conditions exactes du mariage. Lescure, comme Salacrou — son ami d'enfance, il le fit entrer à l'académie Goncourt — racontent que Raymond Queneau aimant peser minutieusement le pour et le contre avant de se décider, on était surpris de le voir si déterminé ensuite. Et c'est exactement ce qui se produit » (préface à *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 18).

oulipiens cooptés le mieux représenté dans les publications du Collège[63]. Le Lionnais et Queneau laissent s'infiltrer dans l'Oulipo certaines pratiques ésotériques du Collège : le calendrier pataphysique, inspiré de *L'Almanach illustré du Père Ubu* conçu par Jarry, la nomenclature privée, en particulier pour indiquer les relations hiérarchiques (Dataire, Régent, Satrape, Provéditeur, etc.) ou l'ordre alphabétique « POURQI » déterminé par la première apparition de chaque lettre dans le *Testament* du Docteur Sandomir[64]. Dans certaines des premières réunions de l'Oulipo, Queneau arborait un gibus orné d'une gidouille, emblème en forme de spirale emprunté au Père Ubu et constituant l'insigne du Collège[65].

Ce rapport d'apparente vassalité vis-à-vis du Collège ne s'est pas poursuivi avec la deuxième génération des oulipiens, cooptés à l'intérieur du groupe. Selon David Bellos, « la plupart des Oulipiens de la seconde génération, y compris Georges Perec, ne voyaient dans la pataphysique qu'une aimable aberration de jeunesse de leurs aînés[66]. » À la mort d'Emmanuel Peillet, en 1973, Queneau en vient à proposer la fin du Collège, qui entre en 1975 dans une longue période d'« occultation »[67]. Le décès de Queneau

[63] Cf. Paul Braffort, « Oulipo et 'Pataphysique », in *Magazine littéraire*, n° 388, juin 2000, p. 58 : « Le numéro 4 des *Subsidia* annonce la tenue d'un colloque Oulipo chez François Le Lionnais, un exposé de Jacques Roubaud, nouvellement élu, sur le jeu de go, et l'élection de Georges Perec. Dès le numéro 5 le fameux "lipogramme en *e*", *La disparition*, est annoncé. Un extrait en est publié dans le numéro 6, notamment Booz *assoupi*. [...] Le numéro 8 annonce son *Histoire du lipogramme* et le 11 évoque la représentation de *L'augmentation*. Le numéro 18 — qui célèbre l'An cent de l'ère pataphysique — contient un fragment du roman "en e" de Perec : *Les revenentes* et est intitulé : *En cent*. Une dernière occurrence se trouve dans le numéro 26 qui présente les *Ulcérations*. Enfin numéro 19-20 des *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, qui succède aux *Subsidia*, présente l'Association des Amis de Georges Perec. »

[64] Irénée Louis Sandomir (*alias* Emmanuel Peillet), *Opus pataphysicum : testament de I.L. Sandomir de son vivant vice-curateur du Collège de 'Pataphysique, précédé de ses autres œuvres pataphysiques*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1959.

[65] Cf. Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, p. 146.

[66] David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 613.

[67] Voir Noël Arnaud, « Henri Thomas et la 'Pataphysique : *Une saison volée* », in *Sud. Revue littéraire*, hors-série, 1991 : « La mort de Latis (1973) créa une grande confusion chez les dirigeants du Collège. Que faire ? lénineront-ils. Pouvait-on continuer ? [...] Ils consultèrent les personnalités jugées les plus sages : entre autres, Maurice Saillet, cofondateur du Collège, et Raymond Queneau.

lui-même intervient en 1976. Ainsi que les nombreux liens qui unissaient le Collège et l'Ouvroir se défont-ils progressivement. Comme en témoigne Hervé Le Tellier, « la désoccultation publique [du Collège] s'est certes faite dans le cadre (entre autres) des "Jeudis de l'Oulipo", en janvier 2000. Mais trois oulipiens seulement assisteront aux autres cérémonies de la désoccultation[68]. » Selon Alain Schaffner, « Plus profondément, des malentendus apparaissent : Roubaud, identifiant pataphysique et dérision, refuse l'honneur de la Satrapie [*sic*]. [...] De son côté, le Collège est parfois critique envers l'Ouvroir : il lui reproche de s'institutionnaliser un peu trop [...][69]. » Paul Braffort résume ainsi la situation : « S'il n'y a pas véritablement divorce, on peut sans doute parler d'une séparation de corps[70]. » Peut-on néanmoins supposer que certains liens d'esprit se soient conservés ? Braffort, à la fois « pataphysicien convaincu[71] » et oulipien actif, souligne plutôt la différence entre les principes des deux groupes :

> Dans l'esprit de Le Lionnais (et de Queneau qu'il n'eut pas de mal à convaincre) la création de formes nouvelles en littérature devait bénéficier de l'élan des mathématiques vers la spécification de structures formelles. Et si la 'Pataphysique est la « science des solutions imaginaires », l'Oulipo pourrait être la recherche de solutions réelles à des problèmes (prosodiques ou rhétoriques) imaginaires[72].

Tous deux estimèrent que, sans Latis, le Collège devait disparaître. C'est du reste presque une manie chez Queneau de lier étroitement disons un mouvement à son fondateur. Par exemple, à ses yeux, il ne pouvait y avoir de Surréalisme, de groupe surréaliste sans Breton. Queneau eut l'occasion de me parler de la visite des consultants. Il ne put que leur conseiller la cessation des activités du Collège. »

[68] Cf. Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 31.

[69] Alain Schaffner, « Queneau et la littérature à contraintes », in *Oulipo*, *op. cit.*, p. 48.

[70] Paul Braffort, « Oulipo et 'Pataphysique », in *Magazine littéraire*, n° 388, *op. cit.*

[71] Alain Schaffner, « Queneau et la littérature à contraintes », in *Oulipo*, *op. cit.*, p. 47.

[72] Paul Braffort, « Oulipo et 'Pataphysique », in *Magazine littéraire*, n° 388, *op. cit.*, p. 59.

Gardons à l'esprit cette tendance à la différenciation pour revenir plus précisément sur les conceptions communes sur quoi s'est fondée la filiation des deux groupes. Dans son entretien avec Camille Bloomfield, Marcel Bénabou émet cette suggestion :

> Il y a d'une part l'héritage scientifique de Le Lionnais, l'héritage littéraire de Queneau, et leur héritage pataphysique commun, c'est-à-dire le goût d'une certaine mystification, c'est peut-être un peu fort, mais en tout cas le goût d'une certaine distance prise à l'égard des choses. Ne pas se prendre au sérieux : ça aussi, c'était un peu l'anti-surréalisme. L'autodérision, la mystification : c'est aussi dans les gènes de l'Oulipo[73].

Ce témoignage souligne l'importance cruciale du concept de jeu gratuit dans la pensée oulipienne. Aussi Christian Bök, qui préfère UbuWeb — autre organisation d'inspiration jarryque —, reproche-t-il au Collège d'avoir contribué à la dépolitisation de l'Oulipo :

> Oulipo has in fact upheld a longtime, intimate alliance with the Collège de Pataphysique, a parodic academy of intellectuals, who propose absurd axioms and then use rigorous arguments to explicate the logical outcome of these absurdities. UbuWeb recognizes that, like mathematicians concerned only with the theoretic implications, rather than the pragmatic consequences, of a concept, the pataphysicians of Oulipo bracket reality in order to explore their own

[73] « L'entretien avec Marcel Bénabou », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 147.

cognitive fantasies [...][74].

Sur la notion d'inutilité, le Collège paraît beaucoup plus intransigeant que l'Oulipo, qui n'a de cesse que ses travaux soient mis au service des écrivains contemporains et futurs[75]. Le Collège se déclare société de « Recherches Savantes et Inutiles[76] » ou de « Science non moins gratuite qu'apodictique[77] », et le Vice-Curateur y est tenu de « veill[er] à ce que le dit Collège n'ait aucune utilité[78] ». Nullement préoccupée de propager de nouvelles valeurs, cette soi-disant société scientifique refuse toute allégeance à un mouvement littéraire, artistique ou idéologique[79], ce qui constitue un plagiat par anticipation du refus oulipien d'être confondu avec les groupes d'avant-garde. Selon Line Mc Murray, Sa Luminescence de l'Académie Québécoise de 'Pataphysique, le Collège répond ainsi au besoin « d'échapper aux dogmatismes des mouvements artistiques (le surréalisme tout particulièrement) de l'époque[80] » : c'était également le cas de sa Sous-Commission.

---

[74] « L'Oulipo a en effet longtemps maintenu une alliance intime avec le Collège de 'Pataphysique, académie parodique d'intellectuels proposant des axiomes absurdes, puis recourant à des arguments rigoureux pour expliquer le résultat logique de ces absurdités. UbuWeb considère que, tels des mathématiciens exclusivement intéressés par les implications théoriques d'un concept plutôt que par les conséquences pragmatiques de celui-ci, les pataphysiciens de l'Oulipo mettent la réalité entre parenthèses dans le but d'explorer leurs propres fantasmes cognitifs. » (Je traduis.) Christian Bök, « The Pataphysicians and Oulipo », in *The* N*oulipian Analects*, *op. cit.*, p. 160.

Bök prône au contraire une application idéologique de la 'Pataphysique aussi bien que des théories oulipiennes. Voir *ibid.*, p. 161.

[75] De ce point de vue, Jacques Bens répond dans une réunion à Queneau, qui demande que « l'Oulipo soit déclaré d'utilité publique » : « Le Collège est déjà déclaré d'Inutilité publique. Il y a peut-être incompatibilité... » Ce avant que Le Lionnais réplique : « Réclamons la nocivité publique. » Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 155.

[76] Ruy Launoir, *Clefs pour la 'Pataphysique*, Paris, L'Hexaèdre, 2005, p. 172.

[77] Collège de 'Pataphysique, *Statuts du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1957, p. 4.

[78] *Ibid*.

[79] Cf. Enrico Baj, « Quatrième manifeste. Désoccultation du Collège de 'Pataphysique », prospectus daté de 2000.

[80] Line Mc Murray, « Qu'est-ce que la 'Pataphysique ? », in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 49, Québec, 1992, p. 43.

Le Collège de 'Pataphysique n'adopte aucune idéologie comme il n'en refuse aucune, car la science doit se tenir au-dessus de tout. Le principe est formulé par le Docteur Sandomir dans la « Harangue Inaugurale » prononcée à l'occasion de la première séance du Collège :

> Notre premier Décervelage Mondial et la paix qui s'en suivit, nos prospérités et nos crises, nos surproduction et disette conjuguées, notre moral et notre défaitisme, l'esprit vivificateur et les lettres assassines, nos mythologies scientifiques et nos mystiques, nos vertus civiques ou militaires et nos fois révolutionnaires, nos désespoirs platoniques et autres, nos fureurs fascistes aussi bien que démocratiques, notre occupation et notre libération, notre collaboration, comme notre résistance (aucun mouvement divers), nos triomphes et nos immolations, la diaphanéité de nos maigreurs comme la noirceur de nos marchés, puis, la reprise imperturbable et inévitable des criailleries du forum, nos radios, nos journaux, nos organismes nationaux et internationaux, nos tribunaux de règle et d'exception, nos pédagogies de tout poil, nos maladies et nos manies, tout ce qu'on écrit, tout ce qu'on chante, tout ce qu'on dit et tout ce qu'on fait, toute cette masse d'impayable sérieux, tout cette inexorable bouffrerie, ce Colisée de blablabla semble avoir été concerté avec une admirable application pour qu'aucune fausse note ne vienne déparer cette universelle et impeccable Harmonie Pataphysique[81].

Le Collège ne veut prendre parti pour aucune idéologie : « À l'égard de

[81] Irénée Louis Sandomir (*alias* Emmanuel Peillet), « Harangue Inaugurale », dans *Opus pataphysicum*, *op. cit.*, p. 13.

la 'Pataphysique, tout est la même chose », déclare Roger Shattuck, Provéditeur Général Propagateur aux Iles et Amériques[82]. D'où complète impartialité du groupe :

> Le pataphysicien non seulement n'accepte aucune explication scientifique définitive, mais encore n'attribue de valeur à aucune valeur, qu'elle soit morale, esthétique ou autre : il tient ces valeurs pour de simples faits d'opinions. Le principe de l'équivalence universelle et de la conversion des contraires réduit l'univers considéré dans sa réalité pataphysique à des cas uniquement particuliers. Il est d'autant plus logique par conséquent que le pataphysicien puisse prendre plaisir au « travail » et réponde des manières les plus diverses aux appétits « normaux » (et « anormaux ») de la chair et de l'esprit, qu'il puisse parfois avoir des égards pour son prochain et même occuper un « poste responsable » dans la société. La 'Pataphysique ne prêche ni rébellion ni soumission, ni moralité ni immoralité, ni réformisme ni conservatisme politique, et assurément ne promet ni bonheur ni malheur[83].

Il en résulte même une paradoxale modestie : « Le Collège de Pataphysique ne vaut ni plus ni moins que l'Académie Française ou que le "Hildale Garden Club Men's Auxiliary Committee of three on Poison Ivy Extermination"[84]. »

Voilà la logique pataphysique : tout est la même chose, puisque tout est inclus dans la 'Pataphysique. Comme l'écrit Sylvain d'Y dans un célèbre prospectus, « Nous trouvons la Pataphysique dans les Sciences Exactes ou Inexactes (ce qu'on n'ose

---

[82] Roger Shattuck, *Au seuil de la 'Pataphysique : Texte Doctrinal*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1963, p. 11.
[83] *Ibid*.
[84] *Ibid*. p. 20.

avouer), dans les Beaux-Arts et les Laids, dans les Activités et Inactivités Littéraires de toutes sortes. Ouvrez le journal, entendez la Radio, voyez la Télévision, parlez : Pataphysique ! La Pataphysique est la substance même de ce monde[85]. » Cette déclaration reprend évidemment les considérations de la « Harangue Inaugurale », moins fameuse mais plus fondamentale : « [...] la 'Pataphysique précède l'Être. [...] Dans l'infini miroitement de la lumière pataphysique, l'être n'est qu'un rayon et pas le plus brillant, parmi tous ceux qui sortent de ce soleil inépuisable. Et celui que l'infirmité humaine nomme le Créateur, ne fut [...] que le premier en date ou en éthernité de tous les Pataphysiciens. [...] Le Monde n'est qu'un de ces objets et les hommes, puisqu'un usage veut qu'on les nomme, des concrétions pataphysiques[86]. » Au sein de la « science des solutions imaginaires », la réalité ne peut être qu'« apparence ou fiction ». Le Docteur Sandomir, personnage lui-même imaginaire, conclut ainsi son « Testament » : « Pour qui voit lucidement, il n'y a pas de rôle du Collège de 'Pataphysique dans le Monde, il n'y a même pas de Collège de 'Pataphysique, ni de monde. Il n'y a que la Pataphysique[87]. »

Dès lors, la conception pataphysique implique un renouvellement décisif des manières de s'affronter au monde, de façon, pourrait-on dire, à ne plus avoir à l'affronter directement. Elle implique le « goût d'une certaine distance prise à l'égard des choses », pour reprendre les mots de Bénabou sur Queneau et de Le Lionnais. Roger Shattuck explique cette imperturbabilité avec moins de réserve : « La vie, c'est entendu, est absurde, mais c'est parfaitement banal et il est grotesque de la prendre au sérieux.

[85] Sylvain d'Y, « Qu'est-ce que le Collège de 'Pataphysique », in Thieri Foulc, *Très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, *op. cit.*, p. 11.
[86] Irénée Louis Sandomir (*alias* Emmanuel Peillet), « Harangue Inaugurale », dans *Opus pataphysicum*, *op. cit.*, pp. 12-13.
[87] Irénée Louis Sandomir (*alias* Emmanuel Peillet), « Testament », dans *ibid.*, p. 137.

Surtout pour s'en indigner ou l'attaquer. Le comique et le sérieux sont identiques : le comique est un sérieux qui s'excuse par la bouffonnerie, le sérieux pris au sérieux est inexorablement bouffon. C'est pourquoi le pataphysicien reste attentif et imperturbable[88]. » Admettre le non-sens du monde et de la vie : cette idée n'est pas sans affinité avec la pensée de Nietzsche. En même temps, tout comme chez le philosophe allemand, il importe de vivre au monde comme un enfant qui joue : « Le pataphysicien se sent personnellement intéressé — non pas l'« engagement » de celui qui cherche à créer des valeurs humaines — mais à la manière de l'enfant qui regarde dans un kaléidoscope[89] ». Cette vision pataphysique de la vie en tant que jeu est déployée de manière exemplaire dans le *Journal* du Transcendant Satrape Michel Leiris :

> La « règle du jeu », au sens où je l'entends, c'est le mien système de valeurs (cf. Nietzsche) ou choix originel (cf. Sartre) auquel doit répondre le jeu, conforme à mes goûts et à mes aptitudes, que je mènerai avec rigueur et cohérence. [...]
>
> Qu'il y ait pour l'individu une mort sans au-delà, et pour le monde une fin par retour à l'équilibre, enlève aux choses tout « sérieux ». Et c'est pourquoi l'on ne peut parler que de « jeu ».
>
> Que tout soit jeu, cela veut dire que tout est théâtre, simulacre, illusion, etc., et qu'en somme « tout n'est que vanité ». Sûr de cela comme je le suis, je pourrais être un pataphysicien conséquent, qui tiendrait pour allant de soi que toutes les solutions sont imaginaires, donc égales entre elles et finalement égales à zéro [...]. Ainsi, l'idée que je ne fais que jouer mon propre jeu —

[88] Roger Shattuck, *Au seuil du Collège de 'Pataphysique*, *op. cit.*, p. 20.
[89] *Ibid.*, note.

solution imaginaire entre autres solutions imaginaires — selon mon propre système de valeurs ou choix originel ne me gênerait nullement[90].

Permettons-nous de remarquer l'analogie entre la conception pataphysique d'un jeu organisé selon des règles particulières à chaque individu et l'activité oulipienne, fondée sur des contraintes acceptées de bon gré. La volonté de jouer, selon les seules « règles du jeu », dans ce théâtre qu'est le monde, n'empêche aucunement de considérer qu'il en va de la 'Pataphysique comme des principes de l'Oulipo : autrement dit, en dernière analyse, d'une recherche de la liberté. En s'abstrayant des réalités physique ou métaphysique, la 'Pataphysique vise — pour autant qu'elle vise quelque chose — à l'idéale liberté d'une imagination subjective, indépendante de tout asservissement au « réel ». En ce sens, Sylvain d'Y a raison d'affirmer fortement que, pour le Collège, « il ne s'agit pas d'afficher un pessimisme moqueur et un nihilisme corrosif[91] ». La 'Pataphysique est, au fond, bien plus près de l'idéalisme que du nihilisme.

Pourtant, à la différence d'un Georges Bataille ou des groupes d'avant-garde qui défient un système social sclérosé par l'utilitarisme, la rationalité et la productivité, le Collège s'inquiète peu de propager ses idéaux, encore moins d'en proposer une forme d'engagement[92]. Ainsi échappe-t-il au paradoxe auquel est confrontée la 'Pataphysique

[90] Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 638-689.

[91] Voir aussi Sylvain d'Y, « Qu'est-ce que le Collège de 'Pataphysique », in Thieri Foulc, *Très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, *op. cit.*, p. 11.

[92] Sur cette indifférence à la propagation de la 'Pataphysique, voir Irénée Louis Sandomir (*alias* Emmanuel Peillet), « Harangue Inaugurale », dans *Opus pataphysicum*, *op. cit.*, p. 16 : « Ce sont donc eux que réunit notre Collège en son Arche inutile qui vogue et divague sur le déluge des utilités. Regretterions-nous qu'il ne puisse être d'esprit démocratique, ni s'adresser à tous ? Ne faut-il pas, dans les déluges, les flots du grand nombre pour porter l'as noëtique ? Croyez-vous qu'une entreprise qui ne prend au sérieux ni le sérieux, ni le rire, ce sérieux honteux, et qui se refuse à être lyriquement lyrique, *à servir* à quoi que ce soit, à sauver l'homme enfin ou, ce qui est encore plus curieux, le Monde, puisse être de prétention œcuménique ? (Cris : non, non !) Le Collège n'est point une Église. Il n'a pas à conquérir le plus d'« âmes » possible. Au surplus, la plupart ne pourraient s'y complaire, car, dans leur pataphysiquement naïve méconnaissance de la Pataphysique (qu'ils

elle-même (ce paradoxe fût-il seulement métaphysique et donc insignifiant à ses yeux) : si les pataphysiciens veulent s'abstraire du monde au profit de la 'Pataphysique, ils doivent aussi s'abstraire du souci d'exercer une quelconque influence sur le monde par le biais de la 'Pataphysique. Qui prétend échapper à toute emprise dogmatique doit à plus forte raison se garder d'en exercer une. En dernière analyse, ce n'est pas le système qu'il conviendrait de modifier : celui-ci n'est qu'une apparence fictive, élaborée par la société que les autres contrôlent. En revanche, chacun doit changer les modalités personnelles de sa vision et de son imagination, que la société n'a cessé de restreindre. Roger Shattuck l'écrit :

> Tel l'apprenti sorcier nous sommes les victimes de notre connaissance — surtout de notre savoir scientifique et technique. Le suprême recours contre nous-mêmes réside dans la 'Pataphysique. Non que la 'Pataphysique puisse changer l'histoire : cette gigantesque improvisation du passé est déjà du ressort de la Science des Sciences. Mais la 'Pataphysique concède à quelques individus, sous des dehors imperturbables, de se transformer en leur particularité même : ainsi Ubu ou Faustroll, vous ou moi. En apparence on peut se conformer méticuleusement aux rites et aux conventions de la vie civilisée, mais on considère ce conformisme avec le soin et la délectation d'un peintre qui choisit ses couleurs ou, peut-être, d'un caméléon. *La 'Pataphysique est une attitude intérieure, une discipline, une science et un art qui permet à chacun de vivre comme une exception et de n'illustrer d'autre loi que la sienne*[93].

---

incarnent pourtant), ils trouvent une sorte de cordial médiocre, dont ils ne sauraient guère se passer. (Murmure désapprobateur). »

[93] Roger Shattuck, *Au seuil de Pataphysique*, *op. cit.*, pp. 20-21. Je souligne.

Dès lors, la filiation entre le Collège de 'Pataphysique et l'Oulipo ne peut plus être considérée comme un lien formel ou accidentel. Tous deux partagent la conception d'un jeu indépendant de toute utilité sociale et seulement déterminé par des règles individuelles. Tous deux visent à une libération intérieure : celle des potentialités du moi, fondées par cette pratique privée du jeu. De telles notions font partie de l'héritage que l'organisation mère a transmis au groupe qui fut son rejeton.[94]

2. 5. Oulipo, le roman *jamais écrit* de Queneau

Pour Daniel Levin Becker, « la chose la plus proche de l'héritage pataphysique qui reste dans le réseau de l'Oulipo » pourrait bien être l'Association des Amis de

[94] Les remarques de Daniel Levin Becker confortent nos arguments d'un autre point de vue : « What's key about the presence of the Collège in the Oulipo's gestation is Latis's assertion, by way of Jarry, that everyone lives 'pataphysics, whether consciously or not [...]. The idea is one of a system that engulfs and explains, or obfuscates, the entire universe, a micro-science somehow transmitted through language into every nook and cranny of existence. Though it was never expressed in such explicit terms, this was an important idea for the Oulipo to absorb osmotically: (a) that the raw matter of the universe is language; (b) that hypotheses about language can be proven systematically, scientifically, even if the system and the science answer only to their own cryptic logic. Queneau's avowal, at an early meeting, that "we find literary value where there is none" is the 'pataphysical [*sic*] part of the oulipian project speaking. » (« Une clef pour expliquer la présence du Collège dans la gestation de l'Oulipo se trouve dans l'assertion de Latis, reprenant Jarry : chacun vit en Pataphysique, qu'il en soit conscient ou non [...]. L'idée est celle d'un système qui enveloppe et explique, ou obscurcit, le monde entier, d'une micro-science transmise par le langage à tous les coins et recoins de l'existence. Bien qu'elle n'ait jamais été exprimée aussi explicitement, cette idée était importante pour l'Oulipo qui l'a assimilée par osmose : (a) la matière brute de l'univers est le langage ; (b) les hypothèses sur le langage peuvent être prouvées systématiquement, scientifiquement, même si le système et la science ne répondent qu'à leur propre logique cryptique. L'aveu de Queneau lors d'une des premières réunions, selon lequel "nous trouvons une valeur littéraire à ce qui n'en a aucune", est l'expression même de la part pataphysique du projet oulipien. » (Je traduis.) *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, pp. 146-147.)

Ajoutons que « Travaux de la Sous-Commission de l'Oulipo », texte anonyme déjà cité qui sert d'introduction au numéro 17 du *Dossiers* du Collège de Pataphysique et proclame « la divine potentialité du Verbe », est généralement attribué à Latis. Cf. Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit.*, p. 321.

Jean-Baptiste Botul[95]. Cette société, co-fondée par Hervé Le Tellier, s'est donné pour mission de susciter les recherches et publications concernant le philosophe Botul, auteur de *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant* (publiée aux Mille et Une nuits, 1999), amant d'un certain nombre de femmes célèbres, de Marie Bonaparte à Simone de Beauvoir, et personnage entièrement inventé. L'Oulipo lui-même ne manque d'ailleurs pas d'exemples concrets d'un tel recours pataphysique aux « solutions imaginaires » : pensons à la cooptation, puis à l'élévation au rang de Secrétaire Définitivement Définitif de « Q.B. », personnage rabelaisien[96], ou à la référence répétée à un « Troisième Manifeste » lui aussi inexistant[97]. Entre autres, s'impose l'hypothèse principalement formulée par Jacques Roubaud, selon laquelle l'Oulipo serait un « roman non écrit de Queneau » : « l'Oulipo, le groupe, ses membres, son histoire, font partie du matériau d'un roman en préparation, mais jamais écrit, faute de temps, ou d'intérêt maintenu pour le projet, de Raymond Queneau[98]. » Les oulipiens redécouvrent ainsi leur groupe en tant qu'entité imaginaire, ce qui les entraîne inévitablement eux-mêmes dans cette dimension pataphysique.

---

[95] *Ibid*., p. 150.

[96] Cf. Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit*., p. 36 : « [...] François Le Lionnais propose l'utilisation de personnages imaginaires. Ainsi : Q.B., personnage énigmatique et rabelaisien des *Fanfreluches antidotées*. À la suite de cette intervention. Q.B. est accepté comme membre de l'Oulipo. » Pour plus de détails sur l'histoire de cet oulipien invisible, voir Oulipo, *Moments oulipiens*, *op. cit*., pp. 30-33, et Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit*., p., 501-503.

[97] Voir Warren Motte, « Queneau and the Early Oulipo », in *French Forum*, vol. 31, n° 1, hiver 2006, pp. 48-49, et Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome I, *op. cit*., pp. 507-512.

[98] Oulipo, *Moments oulipiens*, *op. cit*., p. 33. Voir aussi Paul Fournel, « Queneau et l'Oulipo », in *Europe*, n° 888, avril 2003, p. 178 : « il nous est apparu que l'Ouvroir était un roman de Queneau *in vivo*. Un assemblage improbable de personnages hétéroclites, réunis selon leurs différences bien plus que leurs ressemblances, puisés dans des mondes divers et réputés imperméables, tous un peu étonnés d'être là, organisés selon une règle non dite, claire pour tous, et d'autant plus respectée qu'elle n'existe officiellement pas, soudées par un ensemble de comportements à deviner. Et ce roman est bien quenien puisque les personnages qui l'habitent ne sont pas poussés au hasard par leur auteur comme un troupeau d'oies, mais placés dans un mouvement d'horlogerie qui réfléchit, travaille et produit. »

Dans leur souci d'exalter l'autorité de Queneau (leur « auteur », justement), ces mêmes oulipiens paraissent oublier une contradiction, sans doute pataphysique, mais difficilement conciliable : c'est qu'à leurs yeux Queneau paraissait si détaché des activités de l'Oulipo qu'on le soupçonnait d'y être *indifférent*. Il n'y a dès lors rien de gratuit dans la supposition incidente de Roubaud, parlant d'un manque d'« intérêt maintenu pour le projet » chez son ami et maître. Dans l'entretien avec Camille Bloomfield, Jaques Jouet parle de la réponse de Queneau au questionnaire intitulé « Faut-il déboucher l'horizon ? », effectué dans l'Oulipo en 1970 : « À la question "Avez-vous des projets oulipiens", il répond "non", "Pensez-vous à des cooptations possibles", il répond "Non", etc. Il est globalement très négatif[99]. » Dans le même contexte, Jouet note l'indifférence de Queneau quant à l'application des contraintes oulipiennes, voire sa méfiance à l'égard des activités du groupe[100]. Comme le fait remarquer Paul Fournel :

> Or Queneau écrivain ne semble pas vouloir en faire vraiment usage [de structures oulipiennes]. Il s'est fait dans son œuvre une évolution à contre-courant ; lorsque l'Oulipo n'existait pas il y avait une tension vers la structure consciente, un besoin permanent d'obéir à des lois de construction qui s'est estompé depuis que l'Ouvroir existe. Les derniers romans, *Les Fleurs bleues* et *Le vol d'Icare* semblent être libérés de toute contrainte structurelle et les poésies retournent à des contraintes plus classiques.
>
> Queneau est sans doute un des principaux « fournisseurs » de

[99] « L'entretien avec Jacques Jouet », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit.*, p. 185.
[100] Voir le premier chapitre, notes 57.

l'Ouvroir mais il n'est pas vraiment « client ». Disons au moins qu'il n'y a pas eu de rencontre avec une structure en particulier qui aurait pu permettre l'épanouissement de l'imagination. [...]

La rencontre n'a pas eu lieu (peut-être n'a-t-elle pas été provoquée...). Queneau est resté en fin de compte assez indifférent aux propositions oulipiennes... qui pour une bonne part sont pourtant siennes[101].

S'il fait de l'Oulipo soit un roman non écrit, Jacques Roubaud, pour sa part, est étonnamment sensible à l'« indifférence distraite[102] » de Queneau. Dans un texte publié en anglais « Perecquien Oulipo », il propose même de ne pas surestimer l'influence quenienne sur l'Oulipo : « I set out on a partial but painful revision of my admiration for Queneau, at least in respect to what concerns the Oulipo. [...] My revisionism applies solely to his role in the Oulipo[103]. » Si Queneau est toujours l'« auteur » de l'Oulipo, mais cet auteur, au bout du compte, n'a « *jamais écrit* » son roman. Au début de notre premier chapitre, nous avons parlé d'« Oulipo quenien » pour désigner les débuts du groupe. Selon la thèse de Roubaud, il n'existerait en somme qu'un « Oulipo pré-perecquien », suivi par « l'Oulipo perecquien », puis par « l'Oulipo post-perecquien ». L'invention de « l'Oulipo pré-perecquien » ne serait même pas due à

[101] Paul Fournel, « Queneau et la Lipo », in *L'Herne*, n° 29, Fayard, 1975, pp. 261-262. Christelle Reggiani indique de plus qu'« On verra en particulier que la pratique de Queneau prend souvent de la distance par rapport à celle de l'Ouvroir : le fondateur de l'Oulipo est paradoxalement, semble-t-il, bien plus du côté de la voix que de la lettre. » (*Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 2, note 2.)

[102] Oulipo, *Moments oulipiens*, *op. cit.*, p. 22. Cette impression de Roubaud provient d'une expérience personnelle et donc davantage navrante pour lui, c'est-à-dire la lecture d'une note décourageante de Queneau sur les cadets oulipiens, y compris Roubaud lui-même. Voir le premier chapitre, note 63.

[103] « J'entreprends une révision partielle mais douloureuse de mon admiration pour Queneau, au moins en ce qui concerne l'Oulipo. Mon révisionnisme s'applique seulement au rôle de celui-ci dans l'Oulipo. » (Je traduis). Jacques Roubaud, « Perecquian Oulipo », in *Yale French Studies*, n° 105, *op. cit.*, p. 105.

Queneau mais à François Le Lionnais. Roubaud se réfère à Jacques Bens — « The Oulipo, you know, was primarily François's (Le Lionnais) brainchild; Queneau went along out of friendship, but it wasn't really essential for him[104] » — pour affirmer : « [...] I believe the Oulipo today need not take shelter behind Queneau. What the Oulipo had done with FLL's brilliant idea greatly surpasses what Queneau could have thought of it[105]. » Comme l'indique pourtant Warren Motte, le « révisionnisme » de Roubaud s'accorde parfaitement et ironiquement avec la position de Queneau, qui n'a jamais voulu revendiquer d'autorité sur l'Oulipo, en attribuant toujours l'initiative à son premier président-fondateur, Le Lionnais[106]. Le co-fondateur de l'aventure oulipienne se trouve ainsi déchu du titre de protagoniste, mais avec son accord complet, du fait de sa propre inappétence.

Warren Motte s'oppose à cette tendance « révisionniste » : « From the outside looking in (which is my own position in a nutshell), it would seem that Queneau was anything *but* indifferent to the Oulipo and its prospects, at least during those crucial first years — and, to be fair, Roubaud's remarks about his indifference may focus on a later periode of the group's history, after its membership had expanded[107]. » Il convient en effet de ne pas oublier les nombreuses marques de l'intérêt que portait Queneau aux

[104] « L'Oulipo était, vous savez, à l'origine l'invention de François ; Queneau l'avait accompagné par l'amitié, mais ce n'est pas véritablement essentiel pour lui. » (Je traduis.) *Ibid*.

[105] « Je crois qu'aujourd'hui l'Oulipo n'a pas besoin de se mettre à l'abri derrière Queneau. Ce que l'Oulipo a fait de la brillante idée de FLL surpasse de très loin ce qu'en aurait cru Queneau. » (Je traduis). *Ibid*., p. 107. Roubaud revient sur ce point dans son entretien avec Camille Bloomfield : « L'entretien avec Jacques Roubaud », dans Camille Bloomfield, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, tome II, *op. cit*., p. 115.

[106] Voir Warren Motte, « Queneau and the Early Oulipo », in *French Forum*, vol. 31, *op. cit*., pp. 42-43.

[107] « Du point de vue extérieur (ce qui est en un mot ma propre position), il semblerait que Queneau ait été tout *sauf* indifférent à l'Oulipo et à ses perspectives, au moins pendant ces cruciales premières années — et, pour être juste, les remarques de Roubaud sur son indifférence doivent porter sur une période plus récente de l'histoire du groupe, postérieure à la multiplication des adhésions. » (Je traduis.) *Ibid*., p. 45.

activités de l'Oulipo : assidu aux réunions, il y intervenait activement et efficacement, participait au choix des invités et des cooptés (et souvent les choisissait lui-même), organisait le planning des publications collectives auxquelles il contribuait richement, présentait les activités du groupe et les défendait dans ses entretiens et ses exposés[108]. Admettons néanmoins que ces indices ne soient pas suffisants pour permettre de garantir l'intégralité de son dévouement à l'Oulipo. Un tel zèle ne serait d'ailleurs nullement incompatible avec ce que certains appellent son « indifférence ». Queneau pourrait parfaitement avoir réservé certaines de ses préoccupations pour les activités de l'Oulipo, sans que ses intérêts se bornent au seul groupe.

Paul Fournel considère que « Pour Queneau, l'Oulipo n'était en aucune façon une fuite en avant ou une page tournée, mais bien une occasion de relire l'ensemble de son travail à la lumière claire de la contrainte[109] » : car l'activité oulipienne « est une forme modèle de l'oignon quenien et le produit le plus lisse de sa complexité[110]. » Les notions de contrainte et de jeu ne constituent qu'un des axes des intérêts littéraires de Queneau, de même que la littérature ne constitue qu'une des branches de sa curiosité proprement encyclopédique. C'est après sa rupture avec le surréalisme que l'écrivain entreprend les recherches sur les « fous littéraires » qui aboutiront à l'« Encyclopédie

[108] Voir aussi les propos de Paul Fournel cités par Jacques Roubaud dans « Perecquian Oulipo », in *Yale French Studies*, n° 105, *op. cit.*, p. 106 : « That's when [Queneau] spoke to me about the importance he attributed to the Oulipo. He never launched into longwinded discourse, but rather commented on small concrete points, enumerated tasks to accomplish, suggested readings, and discretely alluded to the talents of our Oulipian friends which he enjoyed pointing out to me, less I overlook them. For each one of us, he had a particular admiration and fondness, but never expressed it directly. » (C'est quand [Queneau] m'a parlé de l'importance qu'il accordait à l'Oulipo. Il ne se lançait jamais dans de longs discours mais avait plutôt l'habitude de faire un commentaire sur certains petits détails concrets, énumérait les tâches à accomplir, suggérait des lectures et faisait allusion discrètement aux talents de nos amis oulipiens, qu'il aimait à me faire remarquer, de peur que je ne les voie pas. Pour chacun de nous, il avait une admiration et une tendresse particulières, qu'il n'exprimait jamais directement. » Je traduis.)

[109] Paul Fournel, « Queneau et l'Oulipo », in *Europe*, n° 888, *op. cit.*, p. 179.

[110] *Ibid*.

des Sciences inexactes » (finalement intégrée aux *Enfants du limon*). Cette étude ésotérique, anticipant son adhésion au Collège de 'Pataphysique, sera suivie par un travail sensiblement plus orthodoxe à la tête de l'*Encyclopédie de la Pléiade*, aux éditions Gallimard. Ce contraste ironique entre les deux encyclopédies vaut à lui seul témoignage de l'universalité des préoccupations de l'auteur. La 'Pataphysique prétend par elle-même à la totalité (puisque « tout est pataphysique ») mais Queneau, pour autant, n'abandonnera jamais le souci de décrire les réalités physiques et métaphysiques. Aussi peut-on penser qu'on a pris pour de l'« indifférence » les manifestations d'une certaine méfiance et d'une volonté d'impartialité : scepticisme fort peu pataphysique en l'occurrence.

Queneau prend en effet ses distances vis-à-vis de l'Oulipo. Si proche soit-elle de l'« imperturbabilité » que prône la 'Pataphysique, cette attitude paraît bien éloignée de l'esprit du Collège : Queneau affirme certes qu'art et littérature *peuvent* être un jeu indépendant de toute notion d'utilité sociale, mais non pas qu'ils *doivent* l'être. Un article de 1938, « Qu'est-ce que l'art ? », conduit à douter de la primauté qu'il aurait accordée à la conception pataphysique de « gratuité » avant de la transmettre à l'Oulipo. Longtemps avant les travaux oulipiens sur les structures littéraires, en dissociation avec les valeurs esthétiques et la création d'œuvres, cet article affirme : « [...] l'art consiste essentiellement à aboutir, à présenter une œuvre et qu'elle soit reconnue. Ne présenter que des recherches, des expériences, c'est se supprimer soi-même, se faire tout petit devant le savant qui accorde un sourire méprisant, c'est justifier l'opinion déplorable qu'a de la poésie l'ensemble de la société[111]. » Dans le même texte, Queneau explicite son refus de tout ce qui peut réduire l'art, y compris à un jeu gratuit :

[111] Raymond Queneau, « Qu'est-ce que l'art ? », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 94.

L'art, dit Graham Carey, consiste à bien faire les choses qui valent d'être faites. Sur le premier point, l'art pour l'art a donc raison ; mais sur le second il faut maintenir la non-gratuité de l'art. Simplement bien faire, c'est réduire l'art au jeu, le roman à la partie d'échecs, le poème au puzzle. Il ne suffit pas de dire, ni de bien dire, mais il faut que cela vaille d'être dit. Mais qu'est-ce qui vaut d'être dit ? La réponse ne peut être évitée : ce qui est utile.

L'art, la poésie, la littérature est ce qui exprime (les réalités naturelles (cosmique, universelles) et les réalités sociales (anthropologiques, humaines) et ce qui transforme (les réalités naturelles et les réalités sociales)). C'est ce qui occupe tout le champ de l'affectivité de la connaissance à l'action, prend ses racines dans l'une et s'épanouit dans l'autre. C'est ce qui manifeste l'existence et la fait devenir, la prolonge et la transmet. Ce qui est partiel ne vaut d'être dit que dans la mesure où y frémit un germe d'universalité[112].

Ainsi Queneau formule-t-il : l'art « n'a pas à être partisan : il ne saurait être partiel[113] ». C'est donc à un art intégral et impartial — pour ainsi dire le plus proche de l'art classique — que Queneau propose de (re)venir pour conclure son article :

Les naturalistes ont été des chapeliers qui se sont contentés de prendre l'empreinte de la tête et s'en sont tenus là. L'art pour l'art a consisté à faire des chapeaux pour le musée de la chapellerie. Les poètes expérimentateurs se sont évertués à fabriquer des couvre-chefs systématiquement inutilisables. La

[112] *Ibid*., pp. 94-95.
[113] *Ibid*., p. 95.

littérature de parti a cru bien faire en plantant dans de vieilles casquettes ou de vieux bérets de petits drapeaux rouges ou tricolores.

Il s'agit de faire et de bien faire quelque chose qui vaille d'être fait. Un bon et beau chapeau par exemple[114].

Queneau ne sacrifie pas plus l'Oulipo à l'engagement qu'il ne néglige la capacité de la littérature à s'y plier. À ses yeux, l'Oulipo devait se consacrer exclusivement à la recherche de nouvelles contraintes formelles : mission plus propre à relativiser le dogme de la liberté absolue, datant du romantisme et encore vivace dans le surréalisme, qu'à constituer en nouveau dogme la primauté du jeu en littérature. L'Oulipo lui-même n'est sans doute pas dépourvu de toute prétention à la totalité. Lors d'une réunion, Le Lionnais affirme que « tout concerne l'OuLiPo, y compris la conférence d'Évian et la fabrication de la gibelotte[115] ». Pour autant le groupe n'a évidemment pas été fondé dans le but de réfléchir sur la conférence internationale organisée de soutien aux réfugiés juifs fuyant la persécution nazie ou sur la fricassée au vin blanc. S'il veut être « un germe d'universalité », selon l'expression déjà citée, l'Oulipo n'a pourtant conduit son co-fondateur à aucune quête exclusive ou intensive, *a fortiori* à celle du jeu gratuit.

Pas plus que nombre d'autres idées qu'il a introduites au sein de l'Oulipo, Queneau n'y a développé la vision pataphysique. Ce rôle sera dévolu à Georges Perec, que nous tenterons de décrire comme un « pataphysicien inconscient »[116].

---

[114] *Ibid*., pp. 95-96.

[115] Cf. Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op*. *cit*., p. 72.

[116] Perec n'a quasiment jamais abordé la question de la 'Pataphysique. Sans doute avait-elle peu d'intérêt pour lui. Les commentaires de Queneau dont nous disposons ne nous permettent pas non plus de connaître son avis sur le Collège, quoique ce mutisme puisse passer pour un nouvel indice d'« indifférence ». Ce que ne réfute aucunement cette note inscrite dans le journal de Queneau daté

2. 6. Perec pataphysicien ?

La conception de la 'Pataphysique dont il s'agit serait encore une fois celle que décrit Michel Leiris dans son journal : celle qui fait de la vie un jeu organisé par des règles individuelles avant de retourner inéluctablement au néant. Peut-on en trouver une meilleure illustration que Percival Bartlebooth, le protagoniste de *La Vie mode d'emploi* ? Ce dernier, « dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement », faisant « face à l'inextricable incohérence du monde », se pose la question : « *que faire ?* » — et y répond : « *rien* »[117]. Il décide d'organiser sa vie tout entière « autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même[118] » : pendant dix ans, il s'initie à l'art de l'aquarelle (pour lequel il n'a aucun talent) ; les vingt années suivantes sont consacrées à parcourir le monde pour peindre, à un rythme régulier, un total de cinq cents marines. Celles-ci sont envoyées au fur et à mesure à l'artisan Gaspart Winckler, à charge de changer chacune de ces peintures en un puzzle de sept cent cinquante pièces. Au cours des dernières vingt années, Bartlebooth reconstitue ces puzzles, au même rythme et dans le même ordre. Ceux-ci seront ensuite « retexturés » pour être renvoyés à l'endroit où la marine originale avait été peinte vingt ans auparavant, avant d'être plongés dans une solution détersive restituant la feuille blanche à son état d'origine. « Aucune trace, ainsi, ne

---

de 1955 : « Conférence de Sainmont [*alias* Emmanuel Peillet] au Collège de 'Pataphysique. Rencontré q[*uel*]ques-uns des Satrapes, dont je ne connaissais pas le nom. Je soupçonne le Collège de n'être que le paravent d'une confrérie de tantes. » *Journaux 1914-1965*, Paris, Gallimard, 1996, p. 883.

[117] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 149.

[118] *Ibid*.

resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur[119]. »

Le texte insiste sur ce point : tout le projet de Bartlebooth est rigoureusement élaboré non seulement pour exclure « tout recours au hasard[120] » dans son exécution, mais pour ne rien créer et surtout pour que la fin — grâce au processus d'inversion qui reconstitue les aquarelles à partir des puzzles et le papier blanc à partir des aquarelles — retrouve la virginité du commencement : « inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis[121] ». De même, « il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile[122] ». Dans un entretien, Perec cite un autre pataphysicien fameux : « C'est la phrase de Groucho Marx : partir de rien pour arriver à pas grand-chose. C'est le schéma idéal, partir de rien pour arriver nulle part ; mais entre temps, une vie entière s'est déroulée, la vie conçue comme une œuvre d'art, et l'œuvre d'art conçue comme un néant [...][123] ».

Bartlebooth consacre tous ses efforts à accomplir cet idéal de gratuité entièrement contrôlée par ses soins. Il lui faut pour cela lutter contre des obstacles qu'il

---

[119] *Ibid*., p. 151.
[120] *Ibid*., p. 150.
[121] *Ibid*.
[122] *Ibid*., p. 455.
[123] Georges Perec, « La maison des romans », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit*., pp. 238-239.

ne pouvait prévoir. C'est d'abord la cécité qui l'affecte. Puis le critique d'art Charles-Albert Beyssandre, agissant à titre d'intermédiaire pour un grand groupe hôtelier, veut le persuader de vendre une de ses aquarelles dix millions de dollars, avant de s'emparer de l'œuvre par la violence au nom de la préservation artistique (en ce sens, Beyssandre joue le rôle d'un spadassin aux gages d'une société qui ne tolère pas le non-sens égocentrique). Enfin, alors que Bartlebooth est assis devant son quatre cent trente-neuvième puzzle, la mort intervient pour l'empêcher d'achever son projet.

On peut dire, certes, que cette entreprise souverainement autonome finit par tourner court. Cet aspect négatif du projet inaccompli est souligné par Paul Auster, qui reconnaît toutefois au roman « the warmth of its human understanding[124] » fondé sur un « sense of self-mockery[125] » : « Like many of the other stories in *Life*, Bartlebooth's weird saga can be read as a parable (of sorts) about the efforts of the human mind to impose an arbitrary order on the world. Again and again, Perec's characters are swindled, hoaxed and thwarted in their schemes, and if there is a darker side to his book, it is perhaps to be found in this emphasis on the inevitability of failure. Even a self-annihilating project such as Bartlebooth's cannot be completed [...] [126] ». Le narrateur du roman se montre lui-même ironique et sceptique vis-à-vis du personnage : « Il est difficile de dire si le projet était réalisable, si l'on pouvait en mener à bien l'accomplissement sans le faire tôt ou tard s'écrouler sous le poids de ses contradictions

[124] « sa chaleureuse compréhension de l'homme » (Je traduis). Paul Auster, « The Bartlebooth Follies », dans *Collected Proses : Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays*, London, Faber and Faber, 2003, p. 392.
[125] « sens de la moquerie de soi » (Je traduis). *Ibid*.
[126] « Comme nombre d'autres histoires de *La Vie*, la lugubre saga de Bartlebooth peut se lire comme (une sorte de) parabole sur les efforts de l'être humain pour imposer au monde un ordre arbitraire. Encore et toujours, les personnages de Perc se voient malmenés, bernés, contrariés dans leurs plans et, si ce livre a une face sombre, il faut peut-être la trouver dans cette insistance mise sur l'inévitabilité de l'échec. Même un projet auto-destructeur comme celui de Barthebooth ne peut être accompli jusqu'au bout. » (Je traduis.) *Ibid*.

internes ou sous la seule usure de ses éléments constitutifs. Et même si Bartlebooth n'avait pas perdu la vue, il n'aurait quand même peut-être jamais pu achever cette aventure implacable à laquelle il avait décidé de consacrer sa vie[127]. »

Il n'est pourtant pas certain que l'inaccomplissement du projet signe la défaite de Bartlebooth. En mourant devant son puzzle, ce dernier n'a-t-il pas finalement réussi à enclore sa vie dans les limites de son propre jeu, sans jamais en sortir ni céder à l'incohérence du monde extérieur à ses règles ? Le personnage a organisé sa vie selon un mode d'emploi qui lui est propre. La fin la plus conforme à ses vœux n'est-elle pas de refermer la vie sur le jeu la vie, plutôt que de refermer le jeu sur la vie ?

Bartlebooth n'est pas la seule figure romanesque à chercher la liberté dans la gratuité : la liberté d'abandonner sa vie à un mode d'emploi gratuit. Pensons à Kirilov, personnage des *Démons* de Dostoïevski. Celui-ci a l'intention de se tuer : suicide gratuit, dépourvu d'autre motif que la volonté de mourir. Si Bartlebooth exerce sa liberté dans la vie, Kirilov trouve la sienne dans la mort. Prouver qu'il peut de son plein gré se donner la mort serait, pour Kirilov, « la manifestation suprême de [sa] volonté[128] ». Le personnage croit ainsi pouvoir être maître de soi, indépendamment de toute transcendance : « Si Dieu est, toute la volonté lui appartient et en dehors de sa volonté je ne puis rien. S'il n'est pas, toute la volonté m'appartient, et je dois proclamer ma propre volonté[129]. » Comme l'écrit Maurice Blanchot, « Le suicide de Kirilov devient donc mort de Dieu[130]. » La volonté humaine se met à la place de Dieu : tel est le sens

[127] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 455.
[128] Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, traduit du russe par Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, p. 879.
[129] *Ibid*.
[130] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012, p. 120.

sublime du suicide gratuit et immotivé. Kirilov met son sacrifice au service de l'humanité, de façon qu'après lui plus personne n'ait à se tuer comme il l'a fait :

> Je ne conçois pas comment un athée, sachant que Dieu n'existe pas, pourrait ne pas se tuer immédiatement. Prendre conscience de l'inexistence de Dieu et ne pas prendre conscience en même temps de sa propre divinité, c'est absurde, car autrement on doit se tuer. Si tu en as conscience, tu es un roi et tu ne te tueras pas, mais tu vivras dans la gloire. Un seul doit absolument se tuer, le premier ; sinon qui commencerait et prouverait ? C'est moi qui me tuerai pour commencer et prouver. [...] Je commencerai, et j'achèverai, et j'ouvrirai la porte. Et je sauverai. Cela seul sauvera tous les hommes et les transformera physiquement dès la génération suivante ; car tant que l'homme demeura dans son état physique actuel — j'ai beaucoup réfléchi — il lui sera absolument impossible de se passer de l'ancien Dieu. J'ai cherché pendant trois ans l'attribut de ma divinité et je l'ai trouvé : l'attribut de ma divinité, c'est ma *libre volonté* ! C'est tout ! C'est grâce à ma volonté que je peux manifester sous sa forme suprême mon insubordination et ma liberté nouvelle, ma liberté terrible. Car elle est terrible. Je me tue pour prouver mon insubordination et ma liberté nouvelle[131].

L'homme — substitué à Dieu — s'affirme maître absolu de sa propre volonté. Un tel « homme-Dieu » rappelle la notion nietzschéenne de « surhomme », liée à la liberté de l'enfant qui joue : affirmation de l'humanité dénuée de sens déterminé. Sous

[131] Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 882. Je souligne.

l'influence de Dostoïevski et de Nietzsche à la fois, André Gide, dans *Les Cave du Vatican*, examine la notion d'« acte gratuit ». Le suicide immotivé de Dostoïevski est en l'occurrence remplacé par un meurtre sans mobile : Lafcadio précipite hors du train un vieillard dont il ne sait rien. Comme Kirilov, il est ainsi convaincu de prouver ainsi sa liberté, dégagée de toute détermination transcendante[132].

Sans chercher à savoir s'il est possible d'agir de manière absolument gratuite ou si l'intention d'agir sans mobile ne constitue pas un mobile *per se*, concluons ces quelques réflexions sur les modalités et l'efficacité des différentes approches de la liberté par la simple question suivante : à force de vouloir affirmer la liberté de leur volonté, Kirilov ou Lafcadio n'en viennent-ils pas, finalement, à la nier ?

Ces personnages identifient la liberté avec la puissance d'agir sans motifs intrinsèques, ce qui revient pour eux à arracher l'action à l'emprise de la raison, de la logique, ou de la causalité. Aussi s'en remettent-ils à la spontanéité et au hasard pour tuer ou pour se tuer. Kirilov abandonne l'initiative de décider du moment de son suicide.

---

[132] Notons cependant que, dans ses études sur Dostoïevski, Gide s'oppose à l'affirmation de la volonté humaine : « Comment affirmer son indépendance ? Ici l'angoisse commence » (« Dostoïevski », dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999). Selon Gide, en liant affirmation de l'humanité et négation de la divinité, les héros de Dostoïevsk se condamnent à l'échec. Gide n'admet donc ni l'idée d'« homme-Dieu » ni celle de « surhomme » et oppose Nietzsche à Dostoïevski, dont il partage la religiosité : « Ne nous méprenons pas sur la pensée de Dostoïevski. Encore une fois, si la question du surhomme est nettement posée par lui ; si nous la voyons sournoisement reparaître dans chacun de ses livres, nous ne voyons pourtant triompher profondément que les vérités de l'Évangile » (*ibid*., p. 636). Gide poursuit : « partant du même problème, Nietzsche et Dostoïevski proposent à ce problème des solutions différentes, opposées. Nietzsche propose une affirmation de soi, il y voit le but de la vie. Dostoïevski propose une résignation. Où Nietzsche pressent un apogée, Dostoïevski ne prévoit qu'une faillite » (*ibid*., p. 641).

Le suicide de Kirilov constituerait alors également un échec. Gide y ajoute cependant une dimension religieuse en assimilant cette mort volontaire au sacrifice du Christ : « Si impie que paraisse ici Kirilov, soyez certain que Dostoïevski, en imaginant sa figure, reste halluciné par l'idée du Christ, par la nécessité du sacrifice sur la croix, en vue du salut de l'humanité. S'il était nécessaire que Christ fût sacrifié, n'est-ce pas précisément pour nous permettre à nous, chrétiens, d'être chrétiens, sans mourir de la même mort ? "Sauve-toi toi-même, si tu es Dieu", dit-on au Christ. — "Si je me sauvais moi-même, c'est vous alors qui seriez perdus. C'est pour vous sauver que je me perds, que je fais le sacrifice de ma vie" » (*ibid*., p. 650).

« Cela ne dépend pas de moi [...] ; quand on me le dira[133] », dit-il. Il se tuera quand le voudra un autre personnage, Piotr Stépanovitch. Si cet arrangement souligne l'absence des mobiles inhérents au suicide, il en trahit en même temps l'hétéronomie. C'est aussi le cas de Lafcadio, qui confie au hasard toutes les décisions. L'homme qu'il tue est un vieillard entré par hasard dans son compartiment (double hasard, d'ailleurs, dans la mesure où la victime occupait d'abord un autre compartiment, qu'elle a quitté à cause de l'irruption d'un voisin gênant[134].) L'exécution du crime elle-même paraît le résultat d'un processus aléatoire : « Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : Une ; deux ; trois ; quatre (lentement ! lentement !) cinq ; six ; sept ; huit ; neuf... Dix, un feu...[135] » Comme dans le cas de Kirilov, cette hétéronomie insiste sur la gratuité de l'acte, de sorte que l'idée d'un meurtre accompli par la volonté pure aboutit à l'abolition de cette dernière.

Le projet de Bartlebooth est d'une autre sorte. Pour confirmer la gratuité de leur entreprise, Kirilov et Lafcadio vont jusqu'à se délivrer des calculs de leur propre raison. Bartlebooth, pour sa part, élabore des règles personnelles afin d'exclure le hasard de son programme. Ce souci n'enlève certes rien à l'hétéronomie, plutôt renforcée par la limitation des choix spontanés que produisent des contraintes préalablement fixées. Grâce à ces dernières, il lui est toutefois possible de suivre une démarche *raisonnée* et *consciente*, ainsi que nous l'avons déjà constaté dans l'analyse des rapports entre contrainte et subjectivité[136]. Par comparaison avec le suicide de Kirilov ou le meurtre de Lafcadio, la vie de Bartlebooth oppose à la gratuité du désordre

[133] Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 356.
[134] Cf. André Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 189.
[135] *Ibid.*, p. 195.
[136] Voir le premier chapitre.

une gratuité *organisée*[137].

Ce contraste nous permet de revenir sur une différence entre le surréalisme et l'Oulipo concernant la problématique du hasard. Dans le mouvement surréaliste, l'intérêt pour le hasard renvoie à l'idée de gratuité, supposant le désordre. L'imprévisibilité des expériences fournit la clef grâce à laquelle les surréalistes prétendent se libérer des institutions sociales organisées selon l'ordre fonctionnaliste rationnel. Cette conception du hasard et de la gratuité nourrissait déjà l'esprit de Dada, que Giovanni Lista rapporte à la pensée libertine :

> Au centre du mouvement constant de la matière qui génère la vie, les libertins posaient le « hasard » en tant qu'unique loi opérant dans la combinaison spontanée et infinie des possibilités de la création. Par conséquent, ils concevaient la vie à l'enseigne du jeu, du pari qui comporte le risque de l'imprévisible, dans la perspective d'une pratique combinatoire capable de varier à l'infini les plaisirs. Le hasard libertin excluait l'idée divine en supprimant une quelconque notion finaliste au sein de la nature. Le jeu, envisagé comme attitude et comme expérience du hasard, abolissait l'illusion de la volonté en exaltant dans la forme de l'imprévu et de la surprise l'immanence du désir et de l'émotion. Le jeu, qui était en définitive le hasard

[137] Il convient toutefois de noter que Lafcadio se montre incapable de s'abandonner complètement au hasard. Après le meurtre, pour savoir s'il doit rester dans le train ou en descendre, il jette le dé en disant : « Si j'amène six, [...] je descends ! » (*Les Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 197). Ayant amené cinq, il se dédit : « Je descends quand même » (*ibid.*, p. 198). Cette décision volontaire est à nouveau renversée par la disparition accidentelle de sa valise, qui l'empêche de descendre du train. Plus tard, il saura que le vieillard qu'il a tué appartient à sa propre famille. Le texte de Gide montre ainsi que Lafcadio ne saurait être indépendant du réseau social et que, jouant au hasard, il est finalement le jouet du sort.

> provoqué à l'intérieur même de la vie, permettait ainsi d'échapper à l'enchaînement logique de l'action humaine et donc à toute tentative de la finaliser, d'en arrêter le mouvement vital en fonction d'une idée de nécessité. Cette conception du hasard, au lieu de confirmer l'ordre supérieur du monde, visait plutôt à accorder un statut ontologique à l'éphémère, en mettant la vie tout entière sous le signe de la gratuité[138].

La même conception se retrouve dans les activités de l'Internationale situationniste. Selon l'expression de Michael Sheringham, pour Guy Debord et les autres situationnistes, « Une attitude ludique, anti-utilitaire pouvait contribuer [...] à une expérience de vie désirable, dont la composante essentielle était une sensation d'éphémère et de transitoire[139]. » D'où certaines techniques destinées à « bouleverser les ambiances de la vie quotidienne[140] », telles que la *dérive*, « déplacement sans but[141]» à grande vitesse et à l'aventure. À travers le refus du calcul conscient, la gratuité est ainsi censée ouvrir sur un bouleversement du rationalisme de la société moderne et s'érige en motif commun, signe de liberté partagé par plusieurs des mouvements d'avant-garde du vingtième siècle.

L'anti-surréalisme de Queneau a conduit l'Oulipo à s'écarter de cette tendance

---

[138] Giovanni Lista, *Dada : libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005, pp. 164-165. Rappelons encore, avec Giovanni Lista, que Marcel Duchamp incarne cette position libertine et dadaïste à la fois « faisant du jeu une règle de la vie » (*ibid*., p. 164). Lista mentionne deux épisodes : « [Duchamp] régla par exemple la possibilité de continuer ou d'arrêter la publication de la revue *The Blindman* par une partie d'échecs avec Picabia qui, lui voulait continuer *391* » (*ibid*., p. 165). Le deuxième exemple se réfère au témoignage d'André Breton : « J'ai vu faire à Duchamp une chose extraordinaire, jeter en l'air une pièce en disant : "Pile je pars ce soir en Amérique, face je reste à Paris". À cela *nulle* indifférence, il préférait sans doute infiniment partir, ou rester. » (André Breton, « Marcel Duchamp », in *Littérature*, n° 5, octobre 1922, p. 9, cité dans *ibid*.)

[139] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op*. *cit*., p. 164.

[140] Guy Debord, *Potlatch*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 163.

[141] *Ibid*., p. 65.

contemporaine. Les principes oulipiens, et ceux de Perec, peuvent être également rapportés aux réflexions précédentes sur le Collège de 'Pataphysique, qui n'est pas non plus assimilable aux idées avant-gardistes. S'il est vrai que la notion de jeu gratuit constitue un champ magnétique commun, remarquons néanmoins que la 'Pataphysique échappe aux courants d'avant-garde et anticipe sur les orientations de l'Oulipo en accordant une confiance illimitée à la logique et à la volonté humaines. Cela ne signifie pas qu'aucune confiance soit accordée au rationalisme, cible de dérision pour les pataphysiciens. Cependant cette dérision est établie sur des « solutions imaginaires » construites par un calcul rigide, en fonction d'une causalité solide et par une conscience lucide. La raison se voit donc opposée à la rationalité : raison individuelle indépendante de la rationalité sociale[142]. Ce principe pataphysique est, rappelons-le, exprimé de manière exemplaire dans le texte de Michel Leiris sur la vie en tant que jeu organisé selon des règles personnelles, ainsi que par le mode d'emploi que donne à sa propre vie

[142] La dérision pataphysique envers le rationalisme a permis au Collège d'attirer de nombreux anciens participants aux mouvements dadaïste et surréaliste : Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, etc.

La 'Pataphysique intéresse aussi certains situationnistes. Ralphe Rumney en témoigne : « The College of 'Pataphysics was an influence on the Situationnists. Debord hated anything which could be seen as having influenced him. He says the College of 'Pataphysics as a wretched little coterie. I declined to become a member of the College because of the situationists. » (« Le Collège de 'Pataphysique avait une influence sur les situationnistes. Debord détestait tout ce qui pouvait sembler l'avoir influencé. Il tenait le Collège de 'Pataphysique pour une petite coterie dérisoire. J'ai refusé de devenir membre du Collège à cause des situationnistes. » (Je traduis.) « The Situationist International and its Historification : Ralph Rumney in conversation with Stewart Home », in *What Is Situationisme ? A Reader*, édition établie par Stewart Home, Edinburgh, Ak Press, 1966, p. 137.)

Cette influence n'est pas moins évidente chez Asger Jorn qui, dans l'article « La Patahysique, une religion en formation », se montre toutefois plus critique à l'égard du Collège : « Le jeu est l'ouverture pataphysique vers le monde, et la réalisation de tels jeux, c'est la création des situations. Il existe ainsi une crise causée par le problème crucial que rencontre chaque adepte pataphysique : il lui faut ou bien appliquer la méthode situlogique pour entrer en action dans la société ; ou bien refuser carrément d'agir dans n'importe quelle situation. C'est dans ce cas que la pataphysique devient bel et bien la religion exactement adaptée à la société moderne du spectacle : une religion de la passivité, de l'absence pure. / Il existe un problème non moins grave, qui exige un choix de l'organisation des anti-organisateurs, l'Internationale situationniste. L'I.S. est capable d'adapter complètement le principe pataphysique comme méthode antimétaphysique [...]. » (in *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, pp. 229-230.)

le personnage de Perec nommé Bartlebooth.

Dès lors, on le voit, différentes solutions ont été proposées pour le même problème : le soupçon jeté sur le rationalisme, le fonctionnaliste et le productivisme. Cet ordre, les mouvements d'avant-garde visent à le détruire, les pataphysiciens et les oulipiens à le remplacer par un nouvel ordre, égocentrique ou plutôt égocentré. L'écart passe entre le renversement de l'ordre social et le renouvellement de l'ordre individuel. Autrement dit, contrairement aux tendances avant-gardistes orientées vers le changement externe, l'esprit pataphysique et oulipien réside dans une volonté de changement interne. Citons ici Roger Shattuck : « Non que la 'Pataphysique puisse changer l'histoire [...]. La 'Pataphysique est une attitude intérieure, une discipline, une science et un art qui permet à chacun de vivre comme une exception et de n'illustrer d'autre loi que la sienne[143]. » À propos de lois de ce genre, destinées à la libération interne, nous avons déjà eu l'occasion de constater que les contraintes oulipiennes avaient pour objectif de puiser dans les potentialités du moi, qu'elles délivrent du joug des manières ordinaires de penser. Procédé heuristique, le lipogramme permit ainsi à Perec non seulement de découvrir de nouveaux paysages de langage, mais aussi d'accéder, à travers les mots, à ce que l'écrivain appelle « les recherches de racines », par lesquelles la disparition d'une lettre devient métaphore de la dimension biographique.

Parce qu'il oppose ses règles personnelles au rationalisme social, Bartlebooth est un personnage dont la vie incarne l'esprit pataphysique d'autonomie et d'autodiscipline, que Perec se trouve donc le premier oulipien à mettre en pratique, probablement sans le savoir. On se souvient de l'intérêt de l'écrivain pour

[143] Roger Shattuck, *Au seuil de Pataphysique*, *op. cit.*, pp. 20-21.

l'« infra-ordinaire ». Son article « Approche de quoi ? » critique la communication de masse qui se nourrit de faits divers, de scandales et de spectaculaire et dédaigne « le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire[144] ». Perec demande alors : comment décrire cet infra-ordinaire qui parle « de ce qui est, de ce que nous sommes[145] » ? La contrainte en sera l'un des instruments. Prenons l'exemple de la pratique intitulée *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Dans cette description de la place Saint-Sulpice, l'attention de Perec se concentre sur les éléments mobiles, en particulier les véhicules et les passants. Il s'agit donc d'enregistrer ce qui disparaît furtivement du champ de vision. Cette contrainte de description des objets fugaces, avec la promptitude qu'elle exige, redouble de puissance en étant combinée avec un autre projet, dont la tentative donne au texte son titre : *épuisement*. Bernard Magné indique que « Toute proportion gardée, choisir véhicules et passants comme matière d'une description en temps réel, c'est la même chose que choisir le E comme lettre fantôme d'un roman lipogrammatique[146]. » Plus récemment, Maryline Heck a nommé ces règles, imposées par Perec à sa propre recherche du quotidien, « la contrainte existentielle[147] ». Dans le dernier chapitre de la présente étude, nous tenterons d'analyser l'effet de ce type de contrainte mais, d'ores et déjà, les principes sont clairs : parti de la critique d'un système social qui refoule le quotidien, Perec ne vise à changer ni le système ni le quotidien. Son interrogation constante est : comment vivre dans ce système, comme regarder ce quotidien ? Il ne s'agit pas de transformer le monde mais la vision du monde, dans le but d'en découvrir l'infra-ordinaire, le latent, le potentiel, au

[144] Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
[145] *Ibid*., p. 11.
[146] Bernard Magné, « Carrefour Mabillon : "ce qui passe, passe..." », in Georges Perec, *Poésie ininterrompue. Inventaire*, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, *op. cit*., p. 62.
[147] Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, *op. cit*.

moyen d'une recherche « interne » :

> Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique[148].

Cette enquête « endotique » recourt aux pratiques à contraintes aussi bien qu'aux expériences de pensée pataphysiques. Rappelons cependant la distinction de Paul Braffort : « si la 'Pataphysique est la "science des solutions imaginaires", l'Oulipo pourrait être la recherche de solutions réelles à des problèmes (prosodiques ou rhétoriques) imaginaires ». Perec, pour sa part, en appliquant le concept de contrainte formelle au regard sur le quotidien, fait des recherches oulipiennes une quête de solutions réelles à des problèmes également réels.

De ce point de vue, l'inutilité sociale est proprement accessoire. Les pratiques de Perec sont caractérisées par le fait que l'utilité s'y produit à travers un jeu de contraintes en apparence gratuit. *Perec/rinations* en montre l'exemple typique. Dans ce guide singulier de Paris, Perec propose au lecteur plusieurs itinéraires composés selon les « règles qui, pour être délibérément arbitraires, n'en seront pas moins contraignantes, et, par exemple, étudier un parcours qui emprunterait exclusivement des rues dont les noms commenceraient par la même lettre, ou suivraient l'ordre alphabétique, ou évoqueraient une chronologie particulière[149] ». Ces procédés renouvellent la perception de la ville habituelle, qu'ils conduisent à regarder comme « un gigantesque labyrinthe orienté », proposant des découvertes qu'un cheminement plus ordinaire et plus efficace

[148] Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit*., pp. 11-12.
[149] Georges Perec, *Perec/rinations*, Paris, Zulma, 1997, p. 8.

aurait laissées inaperçues. Le jeu dynamite le fonctionnalisme et tout ce qui est refoulé par celui-ci. À la différence des situationnistes, qui partent d'une idée semblable pour aboutir à la promenade déréglée de la « dérive », Perec organise ses parcours autour d'une contrainte consciente, uniquement destinée à des révolutions internes, entièrement privées.

Dans cette exploration du jeu littéraire en tant que moyen d'agir sur la réalité sans passer par l'engagement, Perec suit la leçon de Queneau, déclarant qu'« il faut maintenir la non-gratuité de l'art », et contrevient à l'exigence pataphysique d'absurdité inutile. Ou plutôt, il la « moralise ». Telle était déjà la revendication de Leiris. Nous avons mentionné la conception pataphysique que cet auteur se faisait de la vie en tant que jeu destiné à retourner au néant. Celle-ci s'accompagne d'une volonté affirmée — allant même jusqu'à la « contradiction » — de dépasser la gratuité pure :

> Ainsi, l'idée que je ne fais que jouer mon propre jeu [...] selon mon propre système de valeurs ou choix originel ne me gênerait nullement. Mais le fait est — là est ma contradiction — que j'éprouve un désir impérieux de justifier objectivement ce système subjectif, de lui trouver des fondements qui dépassent ma propre personne et soient pour mes actions des sortes de lettres de créance, ce qui revient à vouloir transformer le jeu en quelque chose de sérieux, de non gratuit, et donc à récuser le côté « bon plaisir » sans lequel il n'est pas de jeu. Ce que je veux, somme toute, c'est jouer (pour moi et, aussi bien pour les autres à qui je donne mes performances en spectacle) mais ce que je ne puis pas admettre, c'est que ce jeu ne soit qu'un jeu[150].

[150] Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, *op. cit.*, p. 639.

On peut ainsi parler d'une généalogie reliant la dynamique de plusieurs groupes littéraires et artistiques du vingtième siècle. Dada et le surréalisme partagent une même suspicion à l'égard du rationalisme avec le Collège de 'Pataphysique, dont le discours pseudo-scientifique persiste à se fonder sur une confiance (oblique) dans la raison humaine. Personnage considérable du Collège, Queneau refuse de se conformer au principe pataphysique de gratuité, tandis que Leiris nourrit l'idée d'un jeu ouvert, accueillant l'utilité et la moralité. L'Internationale situationniste radicalise la notion de jeu pour en faire le déclencheur d'une révolution sociale, mais lui conserve une forme familière aux dadaïstes et aux surréalistes, celle d'un jeu du hasard. D'un autre côté, la confiance accordée à la raison par le Collège de 'Pataphysique est transmise à l'Oulipo à travers le volontarisme quenien et la théorie de la contrainte formelle s'épanouit, avec l'idée leirisienne de « jeu utile et moral », dans les pratiques de Perec. Ce dernier constitue donc une étape décisive dans la formation des outils permettant de comprendre et de revitaliser la conscience humaine, à la fois selon la 'Pataphysique et selon l'Oulipo, tout en rompant avec l'expansivité violente et destructive de l'avant-garde.

Cette généalogie du vingtième siècle se détache sur un fond de violence et de destructions provoquées par l'histoire. De même que la table rase dadaïste des institutions culturelles trouve son origine dans le traumatisme de la Première Guerre mondiale, le persiflage pataphysique contre toute forme de science peut être rapporté aux séquelles de la Seconde Guerre mondiale, deuxième cauchemar engendré par la rationalité humaine. Le Collège de 'Pataphysique, fondé en 1948, doit en effet être rétabli dans le contexte de l'après-guerre, pessimiste sur la culture et sur l'histoire et qui

sera plus tard dénoncé comme « barbare » par Theodor Adorno[151]. Le Collège n'élève aucune critique contre la culture ni contre l'histoire, mais prétend s'en abstraire et garder son indépendance. Dans sa « Harangue Inaugurale », sous la personnalité du Dr. Sandomir, Emmanuel Peillet déclare : « nos fureurs fascistes aussi bien que démocratiques, notre occupation et notre libération, notre collaboration, comme notre résistance (aucun mouvement divers), nos triomphes et nos immolations » ne sont qu'une « masse d'impayable sérieux », une « inexorable bouffrerie », un « Colisée de blablabla »[152]. Tous les phénomènes sociaux sont réduits à une « divagation culturelle[153] », une fiction prise pour le réel. Sous un autre hétéronyme, Lathis (à ne pas confondre avec l'oulipien Latis), Peillet qualifie la guerre de « vaudeville mondial de 1939-1945[154] », de même qu'il tient sa propre existence pour un théâtre où il incarne de nombreux rôles[155]. Rappelons-nous qu'un des premiers projets du Collège fut d'inventer un almanach indépendant du calendrier grégorien : tentative emblématique de se libérer

[151] Voir Theodor Adorno, « Critique de la culture et Société », traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 23 : « La culture transparente pour le matérialisme n'est pas devenue plus sincère au sens du matérialisme, mais seulement plus vulgaire. Avec sa particularité, elle a perdu le sel de la vérité qui résidait jadis dans son opposition à d'autres particularités. Lorsqu'on lui demande les comptes qu'elle refuse de rendre, on fait le jeu d'une culture qui se donne des grands airs. Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur : par un processus irrévocable, cet "héritage" hypocritement revendiqué par les Russes est dans une large mesure devenu inutile, superflu, camelote ; en la traitant comme telle, les profiteurs de la culture de masse peuvent s'en prévaloir en ricanant. Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même. »

[152] Irénée Louis Sandomir (*alias* Emmanuel Peillet), « Harangue Inaugurale », dans *Opus pataphysicum*, *op. cit.*, p. 13.

[153] Roger Shattuck, *Au seuil de la 'Pataphysique*, *op. cit.*, p. 21.

[154] Lathis, *L'Organiste athée*, Paris, Collège de Pataphysique, 1964, p. 53.

[155] Emmanuel Peillet regardait même son nom « Emmanuel Peillet » comme son « pseudonyme d'état civil ». Cf. *Cahier*, n° 13, *Henri Thomas*, sous la direction de Paul Martin, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998, p. 49.

de l'histoire[156].

Perec réoriente le jeu en direction du réel et se confronte à nouveau frais au monde de l'après-guerre, au monde d'après Auschwitz : approche oblique, par ruse, d'une réalité dans laquelle, comme l'écrit Christelle Reggiani, l'angoisse et le désespoir métaphysiques provoqués par la guerre et par les camps de concentration « ne laissent pas intacte notre représentation de la culture et du langage[157] ». Ainsi se révèle la portée historique de la reprise par l'Oulipo et par Perec du principe de contrainte formelle :

> L'écriture contrainte propose une réponse élémentaire à une crise philosophique du langage : elle peut se lire comme la condition de possibilité de toute écriture ultérieure. [...] L'Oulipo naît, avec Queneau et Le Lionnais, de l'idée que la littérature pourrait emprunter aux structures mathématiques : il y a là, probablement, l'indice d'une perte de confiance dans les pouvoirs d'un langage naturel. Comme si les camps avaient rendue caduque l'idée de *mathesis universalis* : ne subsisteraient plus alors que des rationalités ponctuelles, des cohérences locales — dont la cohérence mathématique. La contrainte apparaît comme un recours parce qu'aucun ordre langagier ne va plus de soi. L'œuvre devient une construction formelle dont l'exercice contraint est toujours à recommencer puisqu'aucune rationalité globale n'est

[156] Voir Thieri Foulc, *Très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, *op. cit.*, p. 32 : « En venant à l'existence, le Collège de 'Pataphysique s'est trouvé "jeté-dans-le-temps", selon une expression d'époque. La première urgence, pour lui, fut donc que ce temps soit mesuré et célébré pataphysiquement. »

[157] Christelle Reggiani, *Rétorique de la contrainte*, *op. cit.*, p. 305. Référons-nous, d'après Reggiani, à Adorno : « [...] Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture. Que cela ait pu arriver au sein même de toute cette tradition de philosophie, d'art et de sciences éclairées ne veut pas seulement dire que la tradition, l'esprit, ne fut pas capable de toucher les hommes et de les transformer. Dans ces sections elles-mêmes, dans leur prétention emphatique à l'autarcie, réside la non-vérité. » (Théodor Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 278.)

jamais gagnée[158].

La volonté de Perec de mettre bon ordre — un ordre conscient et raisonné — à cette crise du langage est déjà manifeste dans un article d'époque pré-oulipienne, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature »[159]. Dans ce compte rendu de *L'Espèce humaine*, Perec affirme que « langage et signes redeviennent déchiffrables » et que le monde « est une réalité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert », alors même que, comme c'est le cas d'Antelme, il s'agit de raconter l'expérience concentrationnaire :

> L'écriture, aujourd'hui, semble croire, de plus en plus, que sa fin véritable est de masquer, non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexplicable est une valeur. L'indicible est un dogme. [...]
>
> La littérature a perdu son pouvoir ; elle cherche dans le monde les signes de sa défaite. [...]
>
> Mais il n'est pas possible d'éviter le monde. L'histoire n'est pas, comme dit Joyce, « un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller ». Nous n'avons pas d'autre vie à vivre. [...]
>
> Nous n'avons pas à nous dégager du monde ni le vouloir insaisissable parce qu'il nous arrive, dans des conditions données, dans une histoire qui est la nôtre, de penser que nous ne pourrons jamais le saisir. [...]

---

[158] Christelle Reggiani, *ibid*., pp. 309-310.
[159] Repris dans *L.G., une aventure des années 60*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e^ et du XXI^e^ siècles », 1999.

> Nous nous trompons. Nous pouvons dominer le monde. Robert Antelme nous en fournit l'irréfutable exemple. Cet homme qui raconte et qui interroge, qui combat avec les moyens qu'on lui laisse, qui extirpe aux événements leurs secrets, qui refuse leur silence, qui définit et oppose, qui restitue et qui compense, redonne à la littérature un sens qu'elle avait perdu. Au centre de *L'Espèce humaine*, la volonté de parler et d'être entendu, la volonté d'explorer et de connaître, débouche sur cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature, même si, de par son projet même, et à cause du sort réservé, par notre culture, à ce que l'on appelle les « témoignages », *L'Espèce humaine* ne parvient à s'y rattacher complètement. Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté[160].

Perec propose ainsi une conception de la liberté moins désespérée que celle du Collège de 'Pataphysique. La reconstruction qu'il tente du langage littéraire vise à l'expression et à l'exploration renouvelée du monde, non pas à le refermer sur son indépendance.

Dans ce même article, Perec souligne l'importance de la « grille », médiation formalisée, système concerté de représentation, qui, à ses yeux, a permis à Antelme de transporter dans l'écriture le réel inexplicable, l'expérience dont aucun langage ne pourrait rendre compte[161]. Pour son propre travail d'écriture, Perec s'imposera une grille

[160] *Ibid*., pp. 112-114.

[161] Cf. *ibid*., pp. 97-98. « Ce va-et-vient continuel entre le souvenir et la conscience, entre l'expérimental et l'exemplaire, entre la trame anecdotique d'un événement et son interprétation globale, entre la description d'un phénomène et l'analyse d'un mécanisme, cette mise en perspective

plus oblique, celle de la contrainte formelle, à travers laquelle il cherchera un accès vers le réel inexplicable, vers l'infra-ordinaire, ainsi qu'à une expérience aussi indicible que la disparition des parents : évoquée principalement par la contrainte lipogrammatique de *La Disparition*, dont la signification s'étend à la Shoah même. Il est permis de supposer que l'écriture à contrainte était nécessaire à Perec pour appréhender sa propre vie, voire pour fonder son existence. C'est ce que semble suggérer Harry Mathews :

> Tout écrivain résolu à transformer un monde dénué de sens par l'intermédiaire du langage devra affronter des questions telles que : « Où commencer ? De quel droit puis-je dire quoi que ce soit ? » La situation de Perec rendait ces questions particulièrement aiguës. Il était orphelin et Juif, mais un Juif pour qui la judaïté signifiait non pas une communauté de langage et de croyance, mais « un silence, une absence, une mise en question, un flottement, une inquiétude... » Être Juif voulait dire « ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil. » Devant un tel vide, Perec dut s'inventer un point de départ ; il choisit la contrainte. C'est un choix qui l'a libéré du problème angoissant de l'expression (comment s'exprimer quand l'histoire vous a privé de voix ?) La parole était aux contraintes : elles portaient leur justification en elles, et ce qu'elles pouvaient dire était illimité[162].

---

constante de la mémoire, cette projection du particulier dans le général et du général dans le particulier, qui sont des méthodes spécifiques de la création littéraire, en tant qu'elles sont organisation de la matière sensible, invention d'un style, découverte d'un certain type de relations entre les éléments du récit, hiérarchisation, intégration, progression, brisent l'image immédiate et inopérante que l'on se fait de la réalité concentrationnaire. Détaché de ses significations les plus conventionnelles, interrogé et mis en question, éparpillé, dévoilé de proche en proche par une série de médiations qui plongent au cœur même de notre sensibilité, l'univers des camps apparaît pour la première fois sans qu'il nous soit possible de nous y soustraire. »

[162] Harry Mathews, « Le catalogue d'une vie », in *Magazine littéraire*, n° 193, 1983, pp. 18-19. Les citations de l'auteur viennent des *Récits d'Ellis Island*.

Cette remarque évoque la réflexion d'Italo Calvino à propos du Bartlebooth de *La Vie mode d'emploi* : « Pour échapper à l'arbitraire de l'existence, Perec éprouve le même besoin que son héros de s'imposer des contraintes rigoureuses (fussent-elles à leur tour arbitraires)[163]. »

La gratuité de l'existence était, pour les pataphysiciens, le gage d'une liberté basée sur le jeu, qui leur donnait les moyens de se tenir au-dessus du monde. Chez Perec, elle ne renvoie pas à la liberté mais à l'absence de racines. Pourtant, nous nous trouvons toujours dans un jeu arbitraire de contraintes ou, à la manière pataphysique, de règles personnelles, permettant à Perec d'explorer sa propre existence et de la reconstruire : le jeu gratuit restitue les fondements d'une existence gratuite.

La 'Pataphysique avait déjà mis l'accent sur la liberté du jeu. C'est toutefois chez Perec qu'en opérant le salut existentiel ce jeu gratuit établit la preuve de sa potentialité à reconstituer les ancrages du monde et de l'histoire.

[163] Italo Calvino, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 192.

Chapitre 3

Le *clinamen*

Dans les chapitres précédents ont été analysées certaines modalités de la quête de liberté. Toutes impliquaient un double défi, au déterminisme aussi bien qu'au finalisme. Par le biais d'actes gratuits, les personnages de Dostoïevski et de Gide cherchent à établir leur indépendance vis-à-vis de la transcendance. Un certain nombre de mouvements d'avant-garde ont exalté le hasard en tant qu'arme visant le rationalisme du monde moderne.

L'Oulipo et le Collège de 'Pataphysique n'en rejettent pas moins toute nécessité imposée par un pouvoir extérieur, transcendant ou social. Organisé selon des règles propres à chacun, c'est au jeu qu'il revient d'affirmer la volonté de soi. Ainsi que nous l'avons en effet constaté, le rejet du calcul raisonné et le recours au pur hasard risquent d'aboutir à la négation de toute décision volontaire : conséquence paradoxale et ironique de la résistance contre le déterminisme.

Il arrive ainsi qu'on tourne le dos à un déterminisme pour tomber dans un autre, par simple changement des facteurs déterminants, agissant de toute manière hors de la conscience subjective. Dans ses textes des années 30, Queneau critiquait le mouvement surréaliste, l'accusant d'être esclave de l'inconscient, et mettait en cause le

déterminisme psychologique de Breton. À partir de la psychanalyse et des textes de Sigmund Freud assertant la causalité absolue de la vie psychique[1], Breton affirme que cette finalité interne se retourne en nécessité externe : des événements en apparence accidentels s'enchaînant inévitablement pour refléter la réalité mentale du sujet. Tel est le hasard objectif, défini comme « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain[2]. » En ce sens, le hasard n'a plus lieu par hasard : tout phénomène induit de l'inconscient constitue un présage. C'est ce que proclame Breton : « Les formes que, de la terre, aux yeux de l'homme prennent les nuages ne sont aucunement fortuites, elles sont augurales[3]. » Cette vision conduit l'homme à observer les événements pour y lire des directives à suivre. Breton pose cette attitude fataliste comme principe artistique autant qu'existentiel et réclame « l'acceptation sans réserves d'une passivité plus ou moins durable[4] » :

> L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs,

[1] Cf. Frank Sulloway, *Freud, biologiste de l'Esprit*, Paris, Fayard, 1998, p. 87 : « Dans le travail scientifique auquel il consacra toute sa vie, Freud se caractérise par une foi inébranlable dans l'idée que tous les phénomènes de la vie, y compris ceux de la vie psychique, sont déterminés selon des règles inéluctables par le principe de la cause et de l'effet. [...] Qui plus est, que les réponses du patient fussent vérité ou fantasme, elles étaient toujours déterminées psychiquement, comme Freud l'expliquait devant la Société de psychanalyse de Vienne en 1910. »

[2] André Breton, « L'Amour fou », dans *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 690.

[3] *Ibid*., p. 755.

[4] *Ibid*., p. 753.

de ceux qui l'ont déchiré. Là — si son interrogation en vaut la peine — tous les principes logiques mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*[5].

Fonder un déterminisme sur l'exclusion de toute décision rationnelle constitue bel et bien une tendance de l'avant-garde. Rappelons certaines œuvres de Marcel Duchamp issues des jeux du hasard, ceux-ci étant crus favorables à la nécessaire émancipation de l'inconscient[6]. Malgré l'héritage de la pensée libertine, hostile à la transcendance aussi bien qu'au finalisme, le mouvement Dada continue à relier déterminisme et religion. Certains dadaïstes, en particulier Hugo Ball et Jean Arp, s'en tiennent à une conception mystique du hasard. Giovanni Lista l'indique:

> L'approche du hasard mise en œuvre par le groupe de Zurich participait également de cette culture du Moyen Âge qui attirait tant Ball, passionné par la figure de saint François d'Assise. La mythologie voulant que le mot « dada » ait été découvert en ouvrant au hasard un dictionnaire s'inspirait en effet d'une pratique des franciscains consistant à ouvrir au hasard les Évangiles pour y trouver la réponse à un problème donné. Il s'agit du principe des « sortes apostolorum » dont parlent les Fioretti de saint François d'Assise que Ball a certainement lus. Les franciscains recouraient de cette façon au hasard parce qu'ils voyaient dans l'univers l'incarnation de la volonté divine, soit l'inéluctable accomplissement des lois de la providence. Les dadaïstes étaient

[5] *Ibid*., p. 754.
[6] Voir *supra*, « 1. 4. La contestation du hasard et de l'automatisme par l'Oulipo ».

quant à eux convaincus que la vie ne peut pas se tromper lorsqu'elle se dévoile dans la logique spontanée des choses. L'univers étant perçu comme un tout unitaire, un certain mysticisme de la vie les poussait à utiliser le hasard afin d'éliminer le rôle de la volonté et de l'esprit rationnel. Arp, dont la sensibilité s'était formée au contact du mysticisme rhénan, affirmait : « Le hasard est pour moi la partie la plus minuscule d'un ordre plus grand qui, évasif et inaccessible, ne peut pas être complètement saisi »[7].

La quête dadaïste et surréaliste de la délivrance à l'égard des règles institutionnelles est par là-même soumise à d'autres règles, imposées par la transcendance ou par l'inconscient, dans tous les cas échappant à la raison. Le destin de l'homme se métamorphose en un texte écrit d'avance, selon l'hypothèse émise par Breton dans *Nadja* : « il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme[8] ».

Les pratiques de l'Oulipo ne se soustraient pas non plus à une sorte de déterminisme. Les contraintes formelles conduisent à des conséquences imprévisibles mais nécessaires. Selon Perec, le système des *Alphabets* réduit tellement les choix que « parfois il n'y avait qu'une possibilité[9] ». Comme nous l'avons constaté, cette sorte de nécessité induite de la contrainte volontaire constitue le corollaire de l'« anti-hasard » et de l'« anti-surréalisme » de l'Oulipo, en garantissant une démarche consciente et raisonnée. Il s'agit là d'un déterminisme dont les règles sont reconnues et choisies, à la

[7] Giovanni Lista, *Dada : libertin & libertaire*, *op. cit.*, p. 164.
[8] André Breton, « Nadja », dans *Œuvres complètes, I*, *op. cit.*, p. 716.
[9] Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op. cit.*, p. 26.

différence du cas des mouvements d'avant-garde. Le personnage perecquien, Bartlebooth, incarne ce principe dans sa vie.

Il convient toutefois de rappeler que l'Oulipo tient en réserve un autre concept, supplémentaire, permettant à la subjectivité de reprendre l'initiative à l'intérieur du système de contraintes formelles : ce procédé, entorse intentionnelle aux règles nommée *clinamen*, paraît emblématique du volontarisme oulipien.

Dans ce chapitre, nous livrerons d'abord un aperçu historique et théorique de la notion de *clinamen*, avant d'entamer l'analyse de ses emplois particuliers chez Perec. Notre intention n'est aucunement de reprendre à zéro les études antérieures sur les mécanismes de *La Vie mode d'emploi*, roman que son auteur s'accorde avec les chercheurs pour considérer comme le point d'épanouissement du *clinamen*. Ce sont plutôt à d'autres textes que nous nous attacherons, pour y relever certaines « erreurs », en particulier dans *La Disparition*, œuvre *reléguée* par Perec lui-même, qui en regrettait la simplicité, la rigidité ou de l'insipidité par rapport à *La Vie mode d'emploi*. Il convient donc de signaler les mérites, apparemment oubliés par son auteur, du *clinamen* lipogrammatique. En d'autres termes, je propose d'envisager ici directement la question posée dans mon introduction, dont Perec donnait une formulation plus nette : « je ferai un reproche à *La Disparition* : c'est trop systématique ».

3. 1. Transmission et évolution du concept de *clinamen*

Le *clinamen* appartient aux concepts que l'Oulipo a hérités du Collège et transmis à Perec. Les pataphysiciens ont emprunté le terme au livre sacré de Jarry,

Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, dans lequel apparaît « la bête imprévue *Clinamen*[10] ».

La machine de Jarry trouve son origine dans les idées de Lucrèce et, par-delà, renvoie à la physique d'Épicure. Ce dernier propose un système atomistique opposé à celui de Démocrite, selon qui l'univers est formé des atomes dont les mouvements, contacts et combinaisons sont prédestinés. L'atomisme épicurien modifie ce modèle mécaniste et déterministe en y introduisant la notion d'une déviation imprévisible. Le mouvement des atomes suit une orientation verticale, constante et parallèle, qui ne permet donc pas de collisions entre les corpuscules. À ceux-ci, néanmoins, il arrive de s'écarter de la voie déterminée : ainsi se réalisent les rencontres et les combinaisons. En d'autres termes, la formation de l'univers est provoquée par un *dérèglement du système*. La quasi-totalité de textes d'Épicure ayant été perdue, c'est par Lucrèce que cette théorie nous a été transmise, dans le *De rerum natura*, sous l'appellation latine de « *clinamen principiorum*[11] » :

> [...] dans la chute qui les emporte, en vertu de leur poids, tout droit à travers le vide, en un temps indécis, en des lieux indécis, les atomes dévient un peu ; juste de quoi dire que le mouvement est modifié. Sans cette déclinaison, tous, comme gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas dans le vide infini. Entre eux nulle rencontre, nul choc possible. La nature n'aurait donc jamais rien créé[12].

[10] Alfred Jarry, « Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien », dans *Œuvres complètes, I*, *op. cit.*, p. 714.
[11] Lucrèce, *De rerum natura*, Livre II, vers 292.
[12] Lucrèce, *De la nature*, Livre II, vers 217-225, traduit du latin de José Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993, p. 127.

L'idée d'une déviation porteuse de création au sein de la stabilité inanimée est effectivement suggérée dans un bref chapitre du *Docteur Faustroll*, justement intitulé « *Clinamen* ». Dans un monde écroulé, désert, inerte, la « Machine à Peindre », cette « bête imprévue *Clinamen* », s'agite dans tous les azimuts comme une toupie. « [...] elle s'inclina et déclina en directions indéfiniment variées, soufflant à son gré sur la toile des murailles la succession des couleurs fondamentales étagées selon les tubes de son ventre[13] ». Cette émission de couleurs est décrite par Jarry comme une « éjaculation » de la machine. La créativité du *clinamen*, conçue par Épicure pour modifier la mécanique déterministe, est transposée dans la création artistique, où s'exerce l'activité génitale d'une machine déréglée.

On peut supposer deux raisons fondamentales pour lesquelles, parmi les notions tirées de Jarry, le Collège a privilégié cette référence épicurienne. D'une part, l'idée d'une déviation par rapport à la règle s'harmonise avec les principes de la 'Pataphysique en tant que « science de l'*exception* ». D'autre part, le *clinamen* constitue un exemple remarquable de « solution imaginaire », autre élément définitoire de la 'Pataphysique : pour établir sa théorie, Épicure (ou l'Épicure cité par Lucrèce) ne recourt à aucune démonstration empirique[14]. Le Satrape Oktav Votka le fait d'ailleurs remarquer : « Epicure est beaucoup plus subtil que nos savants, bien que dépourvu de leurs instruments et de leur "culture". Ce qu'ils croient découvrir peu à peu dans les faits, il l'a, dans l'inobservable, découvert par pure spéculation[15]. » Il en résulte une

[13] Alfred Jarry, « Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien », dans *Œuvres complètes, I*, *op. cit.*, p. 714.
[14] Voir Andrew Hugill, *'Pataphysics: A Useless Guide*, London/Cambridge, The MIT Press, 2012, p. 15.
[15] Oktav Votka, « Le Clinamen, la physique moderne et les préjuges scientifiques », in *Subsidia Pataphysica*, n° 0, Collège de 'Pataphysique, 1965, pp. 40-41. Dans le catalogue de la Bibliothèque

troisième raison de la prédilection accordée à cette notion, raison secondaire dans la cadre théorique mais primordiale dans la vision pataphysique du monde : c'est que le caractère fictionnel du *clinamen* entraîne la *dérision* à l'égard de tout sens commun physique et métaphysique. Votka de renchérir :

> [Epicule] a saisi qu'au centre de toute pensée comme de toute réalité (qui n'est jamais pour quiconque qu'une *pensée de la réalité*), il y a une aberrance infinitésimale, une inflexion impensable, qui cependant oriente ou désoriente tout. Le clinamen est donc bien autre chose qu'un « hasard » ou qu'une « chance » comme on le dit souvent. C'est une notion dérisoire qu'Epicure a l'audace de placer au principe, alors que tous les autres ne l'accueillent, par concession à l'humaine fragilité, que sur les marges de la connaissance quand ils traitent — après avoir exposé la vérité rien que la vérité — de l'erreur[16].

La notion d'« erreur » dans l'application du mécanisme appartient également à l'Oulipo, dans son entreprise de transformation de la théorie atomistique en théorie littéraire. Jacques Roubaud en établira plus tard la définition : « Le "clinamen" est une

---

nationale, le nom d'Oktav Votka est indiqué comme pseudonyme d'on ne sait qui.

[16] *Ibid*., p. 41. Jarry fait également remarquer le caractère dérisoire du *clinamen* : « Épicure, qui était assurément en son temps un excellent vaudevilliste, expliquait la fabrication des mondes par des quiproquos entre atomes. Mais pour capricieuses que fussent les collisions de ceux-ci, elles ne réalisent point encore d'enchevêtrements assez scéniquement embrouillés. C'est pour satisfaire à cette exigence dramatique que fut imaginé, ainsi qu'on sait, le *clinamen*. » Alfred Jarry, « Gaité, *Le Chien du régiment*, de M. Pierre Decourcelle ; Folies-Dramatiques, *La Famille du brosseur*, de M. Tristan Bernard », dans *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 659.

L'éloge de la théorie épicurienne par Oktav Votka s'appuie sur le mépris dans lequel celle-ci était tenue par de nombreux savants, au nombre desquels Henri Bergson, qui l'enseigna pourtant à Jarry au lycée Henri IV. Voir sur ce point Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu au docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974, pp. 128-129.

violation intentionnelle de la contrainte, à des fins esthétiques[17]. » Chez les atomistes antiques, comme le note Christelle Reggiani, l'alphabet constituait déjà une métaphore des atomes, permettant l'analogie entre réalité physique et réalité langagière[18].

C'est plutôt par l'intermédiaire de l'art visuel que Perec adopte cette notion épicurienne. La question du *clinamen* est pour lui inséparable de la pensée de Paul Klee :

> [...] quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anti-contrainte dedans. Il faut — et c'est important — détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu ; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent : il faut un clinamen, c'est dans la théorie des atomes d'Épicure ; le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre. Selon Klee, « le génie, c'est l'erreur dans le système » [...][19].

Toujours en référence à Klee, le même argument se trouve déjà dans « La

[17] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera ; ménage*, *op. cit.*, p. 218.
[18] Cf. Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 46, note 4.
[19] « Entretiens Georges Perec / Ewa Pawlikowska », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 202. Selon l'annotateur des *Entretiens et conférences*, cet aphorisme attribué à Klee ne se trouve dans les écrits de l'artiste. On note cependant une phrase assez proche : « Le génie ce n'est pas la règle, mais bien l'exception [...]. L'irrégularité, c'est plus de liberté sans violation de la loi. » (Paul Klee, *La Pensée créatrice. Écrits sur l'art*, traduit de l'allemand par Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973, pp. 70-71, cité dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 241, note 17.) Il est permis de penser que Perec se réfère plutôt à un passage de la monographie de Will Grohmann : « Il n'était pas toujours facile, pour les élèves, de comprendre le langage symbolique du professeur [...]. Il leur fallait peu à peu "cesser de pressentir, car un peintre doit tout savoir", déclarait Klee. Mais que se représentaient-ils lorsqu'il expliquait comment on peut duper "duper le fil à plomb", par conséquent donner une pichenette à la mécanique ? / "Le génie, c'est l'erreur dans le système", voilà sans soute la sentence la plus révolutionnaire que proféra jamais Klee devant ses élèves. Cette phrase jetait bas les préjugés de toute une génération ; elle pourrait servir d'épigraphe aux œuvres pédagogiques posthumes de Klee. » Will Grohmann, *Paul Klee*, traduit de l'allemand par Jean Descoullayes et Jean Philippon, Genève/Paris, Éditions des Trois Collines/Bibliothèque des arts, 1965, p. 376, cité dans *ibid*.

Chose », texte écrit par Perec dès son adhésion à l'Oulipo[20]. Cependant, l'écrivain n'utilise pas le terme de *clinamen* avant les interviews postérieures à *La Vie mode d'emploi*. Tel est aussi le cas de l'Oulipo : malgré le privilège que le Collège accordait depuis longtemps à cette notion[21], le mot de *clinamen* n'apparaît que très tardivement dans les publications de la Sous-Commission[22]. En revanche, les spéculations oulipiennes sur la liberté dans la contrainte ont commencé dès les débuts de l'Oulipo, comme en témoignent les propos de François Le Lionnais dans une réunion de 1961 :

> Le but de la Littérature Potentielle est de fournir aux écrivains futurs des techniques nouvelles qui puissent *réserver l'inspiration de leur affectivité*. D'où la nécessité d'une certaine liberté. Il y a neuf ou dix siècles, quand un littérateur potentiel a proposé la forme du sonnet, il a laissé, à travers certains procédés mécaniques, la possibilité d'un choix. À partir de la règle que j'ai définie, j'ai pris la liberté...[23]

L'idée d'introduire une liberté subjective et expressive dans le mécanisme de contrainte, après de longues élaborations, aboutit ainsi à une théorie de la *violation*. De

[20] Georges Perec, « La Chose », in *Magazine littéraire*, n° 316, *op. cit.*, p. 58 : « Il n'y a pas de système plus ou moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisément le système ; on peut, par contre, mesurer le degré d'achèvement (ou de perfection si l'on préfère) d'un système à la force du rapport contrainte-liberté, ou, en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet. "Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système" : plus dure la loi, plus frappe l'exception, plus stable est le modèle et plus la déviation s'impose. »

[21] Le Collège consacre le terme de *clinamen* à l'un des noms de mois de l'almanach pataphysique, dont l'élaboration compte parmi ses premiers projets.

[22] La première apparition du terme dans les textes oulipiens se trouve dans un titre de Jean Queval, « Morale élémentaire (avec un *clinamen*) » (in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. I, Paris, Ramsy, 1987). Il s'agit d'un texte recueilli dans l'hommage « À Raymond Queneau » publié en 1978, c'est-à-dire la même année que *La Vie mode d'emploi* : ce qui permet de supposer qu'à cette époque les oulipiens s'étaient décidés à adopter ce mot pour désigner leur pratique de transgression de la contrainte.

[23] Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo*, *op. cit.*, pp. 83-84.

même que le monde ne se forme qu'à partir d'un caprice d'atome, de même faut-il un dynamisme d'épanchement subjectif qui déborde le système pour qu'une œuvre se réalise. Le concept du *clinamen* s'est surtout imposé aux oulipiens des générations cooptées, activement intéressés par la création des œuvres. Italo Calvino note, au sujet de l'activité oulipenne assistée par la machine : « [...] l'aide de l'ordinateur, loin d'intervenir en *substitution* à l'acte créateur de l'artiste, permet au contraire de libérer celui-ci des servitudes d'une recherche combinatoire, lui donnant ainsi les meilleurs possibilités de se concentrer sur ce "clinamen" qui, seul, peut faire du texte une véritable œuvre d'art[24]. »

Cette identification du *clinamen* avec l'initiative auctoriale fait écho à la remarque d'Oktav Votka : « Le clinamen est donc bien autre chose qu'un "hasard" ou qu'une "chance" comme on le dit souvent. » Il s'agit certes d'erreur, mais, selon Perec, « l'erreur qui ne p[eu]t pas être laissé au hasard complet pour beaucoup de raisons ». Erreur consciente, donc, et concertée, conformément au volontarisme oulipien et à celui de Perec : bref une *tricherie*. À quoi s'ajoute une maxime d'esthétique oulipienne, interdisant la transgression pour simple raison de commodité par rapport à la contrainte et que Jacques Roubaud formule ainsi : « un bon clinamen suppose donc qu'il existe, aussi, une solution suivant la contrainte, mais qu'on ignorera de manière délibérée, et pas parce qu'on n'est pas capable de la trouver[25] ». Il s'agit véritablement, pour emprunter l'expression de Perec, de « transgresse[r] les lois sans les nier[26] » afin de

[24] Italo Calvino, « Prose et anticombinatoire », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 331.
[25] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera ; ménage*, *op. cit.*, p. 218. Il arrive cependant que Perec avoue, un peu trop simplement : « Je m'impose des règles pour la construction de mon livre, qui sont souvent extrêmement difficiles, et quand je ne réussis pas à les suivre, je "triche" et j'appelle ça un *clinamen*. » « La Vie : règle du jeu », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 281.
[26] Georges Perec, « Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 39.

produire, dans le meilleur cas, des significations autrement impossibles.

La Vie mode d'emploi fournit des exemples de *clinamen* célèbres, parmi lesquels celui qui implique le « manque au coin inférieur gauche ». L'organisation du roman est réglée par la polygraphie du cavalier sur un carré de dix sur dix, dont le parcours saute la case du soixante-sixième déplacement, située dans le coin inférieur gauche. Selon Perec, ce *clinamen* est justifié par la valeur démoniaque et cabalistique du chiffre soixante-six et, moins hermétiquement, par le personnage de la petite fille mordant le coin d'un petit-beurre[27]. Bernard Magné propose par ailleurs d'y voir un motif biographique[28] : l'archétype de cette pulsion géométrique serait une lettre hébraïque évoquée dans *W ou le souvenir d'enfance*, apprise par Perec dans son enfance familiale, et dont la forme, dans le souvenir fort incertain, représente « un carré ouvert à son angle inférieur gauche[29] ». Ainsi la figure flottant dans le vide de l'oubli, sans racine stable, viendrait-elle percer la structure de l'œuvre, y faire son trou et apporter également une distorsion volontaire à cet équilibre parfait.

Cette signification autobiographique se retrouve dans le chapitre 51. Celui-ci se compose de trois « strophes » dont le jeu typographique produit un déplacement en diagonale descendant vers la gauche des lettres *a*, *m* et *e*. Toutefois le dernier vers est supprimé, qui aurait dû commencer par la lettre *e*. Ce dérèglement n'a pas seulement pour effet d'empêcher la troisième strophe de suivre exactement le modèle des deux précédentes en achevant le « carré » de soixante vers en « longueur » sur soixante signes en « largeur » : elle établit un réseau intertextuel renvoyant à la lettre fantôme de *La*

[27] Voir « La Maison des romans », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, pp. 241-242 et « Entretiens Georges Perec / Ewa Pawlikowska », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 201-202.
[28] Voir Bernard Mangé, « *La Vie mode d'emploi*, texte oulipien ? », dans *Perecollages*, *op. cit.*, 1989.
[29] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, pp. 26-27.

Disparition en même temps, encore une fois, qu'à la mystérieuse lettre évoquée dans *W ou le souvenir d'enfance*. En effet le *e* disparu, signe de manque, prend de manière latente place au coin inférieur gauche du carré. C'est ainsi que ce jeu du *clinamen* active, humanise et personnalise le mécanisme de la contrainte, en lui insufflant proprement l'« âme » de son auteur. La disposition typographique en diagonale affectant ce mot évoque elle-même le mouvement atomique, décrit par Lucrèce, de déclinaison par rapport à l'axe vertical de la chute. Si le mouvement oblique s'achevait de façon mécanique, il échouerait cependant à produire des effets de sens en aussi grand nombre[30].

L'enjeu oulipien du *clinamen* réside donc dans une tentative de perturber la mécanique pour y puiser de nouvelles potentialités. Cette esthétique renvoie à une *éthique*. Il convient de se reporter à Lucrèce, pour qui l'arbitraire atomique était lié à la liberté de l'homme :

> Enfin, si tout mouvement s'enchaîne toujours, si toujours d'un ancien un autre naît en ordre fixe et si par leur déclinaison les atomes ne prennent l'initiative d'un mouvement qui brise les lois du destin et empêche les causes de se succéder à l'infini, libres par toute la terre, d'où vient aux êtres vivants, d'où vient, dis-je, cette volonté arrachée aux destins qui nous permet d'aller où nous conduit notre plaisir et d'infléchir nous aussi nos mouvements, non pas en un

[30] Compte tenu de cette fonction du *clinamen* introduisant un vide au sein de la règle, le procédé lui-même acquiert, chez Perec, une valeur autobiographique. L'écrivain indique dans *W ou le souvenir d'enfance* le sens hébraïque de son patronyme : « Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire "trou" » (*op. cit.*, p. 56). Dans le *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi (Paris, CNRS Éditions ; Cadeilhan, Zulma, 1993), il inscrit cette anagramme : « Perec/perce » (voir la page du « ch. 94 » de l'« Allusions & Détails »).

> moment ni en un lieu fixés mais suivant l'intention de notre seul esprit ? [...] Bien qu'une force externe souvent nous pousse et nous fasse avancer malgré nous, ravis, précipités, quelque chose en notre poitrine a le pouvoir de combattre et de résister[31].

Comme l'indique Christelle Reggiani, cette conséquence éthique se reflète sur l'extension oulipienne de la notion[32]. Le *clinamen* lucrétien repousse l'idée de création divine *ex nihilo* pour attribuer la formation du monde à la volonté libre des facteurs donnés : anticipation du *clinamen* oulipien garantissant la décision subjective au sein d'un mécanisme préalablement défini. Reggiani le souligne :

> Le *clinamen* permet en effet de penser la constitution de mondes sans faire appel à une instance transcendante, en partant d'un matériau atomique toujours déjà là. C'est dire qu'il va fournir à l'Oulipo [...] le modèle d'une création susceptible de légitimement refuser toute considération de son origine pour se penser plutôt comme une manipulation, déployée dans l'immanence d'un donné langagier[33].

Dans la mesure où elle implique l'exploration de la volonté libre, l'éthique du *clinamen* pourrait facilement s'appliquer à la dimension politique. C'est ce qu'indique Peter Consenstein : « A clinamen can "justify" man's moral responsibility by demanding of him the willful consciousness of deviating from *societal norm*[34] » :

---

[31] Lucrèce, *De la nature*, *op. cit.*, pp. 129-131.
[32] Voir Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 48.
[33] *Ibid*.
[34] « Un effet de clinamen peut "justifier" la responsabilité morale d'un homme en exigeant de

potentialité où l'Oulipo n'a jamais osé puiser[35]. La conception oulipienne du *clinamen* se déploie exclusivement dans le cadre de la littérature, marquant une nouvelle fois l'écart par rapport aux courants d'avant-garde : l'initiative subjective garantie par le *clinamen* ne se donne pas pour objet de détruire le mécanisme global mais de se ménager un espace de création *à l'intérieur de* celui-ci. Ainsi Perec propose-t-il, on l'a vu, de « transgresser les lois sans les nier » pour en faire un terrain productif. Il n'est donc nullement question d'annihiler les règles au profit d'une liberté absolue ou de les remplacer par d'autres règles à respecter aveuglement (celles de l'inconscient, par exemple), mais de ruser au sein du système afin de mieux l'exploiter. En d'autres termes, la notion de *clinamen*, s'accorde avec l'esprit oulipien tel que nous l'avons défini dans le chapitre précédent : plus qu'une révolution extérieure et sociale, elle implique un renouvellement interne et individuel. Récusant le déterminisme, le *clinamen* permet aux pratiques oulipiennes de dépasser le pur formalisme sans quitter la dimension littéraire.

3. 2. *La Vie mode d'emploi* a-t-elle été écrite pour surmonter l'échec de *La Disparition* ?

Pour Perec la volonté de dépasser la rigidité mécanique ne peut être séparée des préoccupations quant à la réception de l'œuvre. L'écrivain redoute qu'aux yeux du lecteur son texte ne soit réduit à l'exercice pur et simple de la contrainte, autrement dit à

---

celui-ci la conscience de dévier volontairement de la *norme sociale* » (Je traduis). Peter Consenstein, *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, *op*. *cit*., pp. 67-68. Je souligne.

[35] On pourrait rappeler la critique déjà citée de Christian Bök : « L'Oulipo ne daigne en fait jamais rendre son attitude politique explicite, même si les fondements conceptuels de la contrainte (avec toutes ses intentions libératrices) se prêteraient facilement à une agitation politique. » (« Oulipo and Its Unacknowledged Legislation », in *The* N*oulipian Analects*, *op*. *cit*., p. 157.

un exploit technique. De ce point de vue, *La Vie mode d'emploi* lui paraît un livre réussi : on peut le lire comme une histoire, dont les contraintes forment seulement l'échafaudage caché. Cette satisfaction comporte une part de critique vis-à-vis des travaux précédents, au nombre desquels *La Disparition* fait particulièrement office de repoussoir :

> [...] je ferai un reproche à *La Disparition* : c'est trop systématique. L'artifice formel sur lequel se fonde le livre, la disparition du « e », permet de raconter l'histoire mais est frustrant par rapport au bon lecteur. On peut toujours dire : « Oui, c'est un livre sans "e" » ; « Ah ! bon, c'est une farce. »
>
> Le lecteur peut avoir l'impression qu'on se joue plus de lui qu'on ne joue avec lui. C'est l'une des raisons pour lesquelles *La Vie mode d'emploi* se fonde sur des systèmes de contraintes qui sont encore plus difficiles que dans *La Disparition*, mais on ne les voit pas.
>
> J'ai pris soin (enfin, si on commence à les chercher, on peut en trouver deux ou trois) de les masquer alors que dans *La Disparition*, le procédé était affiché et ça créait, d'une certaine manière, une barrière. [...] D'une certaine manière, ça a surtout joué au niveau de la critique : pour *La Disparition*, on ne parlait plus du livre mais du système : c'était un livre sans « e », il était épuisé dans cette définition[36].

Perec est si peu content de son roman lipogrammatique qu'il va jusqu'à lui refuser la qualité d'« œuvre » à part entière : « *La Disparition* est un *exercice*, ce que

[36] Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 63.

l'on appelle un tour de force. Mais *La Vie mode d'emploi*, des gens... ont eu envie de me raconter des histoires après avoir lu ce livre[37]. »

Dans un livre comme *La Disparition*, le lecteur — tel au moins que Perec se déplaît à l'imaginer — remarque avant tout les acrobaties d'écriture qui l'ont produit et n'en retient pas la trame romanesque. Cette lecture réductrice est d'autant plus probable que l'intrigue de *La Disparition* renvoie elle-même au lipogramme en *e*. Perec déplore donc que ce récit ne puisse être lu qu'« au second degré[38] », c'est-à-dire dans sa dimension formelle et métatextuelle, au détriment du premier degré qu'il prétend avoir retrouvé dans *La Vie mode d'emploi* : « le goût des histoires et des péripéties », la charme de romans « qui se dévorent à plat ventre sur son lit » ou, en un mot, le plaisir « romanesque[39] ». Perec établit ainsi une hiérarchie de valeur entre les deux romans. Marc Parayre note avec raison : « Même s'il n'est pas difficile de comprendre les raisons de son désenchantement, il nous semble regrettable que Perec, influencé sans doute par les nombreux avis de lecteurs trop pressés, ait pu remettre en cause la portée romanesque — entendue comme le pouvoir d'affabuler, de raconter des histoires de fiction, et de la sorte captiver le lecteur — de *la Disparition*. Il n'est guère douteux que de ce point de vue, *la Vie mode d'emploi* a joué pour lui le rôle d'exutoire et lui a paru fournir une réponse au problème ici[40]. »

---

[37] Georges Perec, « Discussion sur la poésie », dans *ibid*., p. 290. Je souligne. Perec est encore beaucoup plus sévère avec son autre lipogramme, *Les Revenentes* : « Je n'accorde pas beaucoup d'importance à cette œuvre, c'est comme une blague, voilà tout. » (« Un bonhomme qui dort ne peut pas arrêter le temps », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op*. *cit*., p. 187.)

[38] Cf. « En dialogue avec l'époque », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op*. *cit*., p. 64 : « [*La Disparition*] n'est pas un livre complètement abouti, c'est un livre qui se lit tout le temps au second degré... / Ce qui est important pour moi dans un livre, c'est qu'il puisse être lu à plusieurs niveaux. *La Vie mode d'emploi*, de ce point de vue, est complètement réussi : on peut le lire comme l'histoire qui est racontée, comme un puzzle, on peut le recombiner [...]. »

[39] Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 10. Nous reviendrons dans le cinquième chapitre à la question du « romanesque », qualité que Perec attribuée presque exclusivement à *La Vie mode d'emploi*.

[40] Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op*. *cit*., p. 318.

La tension entre contrainte et « romanesque » en reflète une autre, opérant dans le cadre de la poésie sous contrainte. De même que le roman lipogrammatique n'est pas lu comme un roman, Perec regrette que ses poèmes hétérogrammatiques ne soient pas considérés comme des poèmes : « L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte[41]. » La solution au problème est pourtant des plus simples. Il suffira de dissimuler la contrainte :

> Je me rends compte que lorsque je publie [...] des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement, le lecteur peut les recevoir comme un poème. C'est du moins ce que je voudrais[42].

Pour la réédition des « Ulcérations » dans le recueil *La Clôture*, Perec supprimera la matrice des grilles carrées d'onze lettres sur onze lignes, vestige de la genèse de ces textes, afin de ne montrer au lecteur que le résultat final. À cette occasion sont également corrigées toutes les licences orthographiques provoquées par la contrainte : par exemple, le mot « Oulitien » de la version originale devient « Oulipien »[43], effaçant, selon Bernard Magné, les « ultimes traces du réglage hétérogrammatique[44] ».

Des retouches du même type ont été effectuées sur *La Disparition*. Les allusions à la contrainte du lipogramme étaient plus voyantes dans la première édition du roman : sur la jaquette, en particulier, les mots contenant un *e* (le nom de l'auteur ou

---

[41] Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 172.

[42] *Ibid*. Ce propos renverse ce que Perec disait autrefois dans l'entretien avec Bernard Noël : « [...] dans la mesure où c'est une poésie fabriquée — ce n'est pas du tout péjoratif — il est juste de donner le mode d'emploi ; je tiens à montrer comme c'est fait. » Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op. cit.*, p. 28.

[43] Cf. Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 309-310.

[44] Bernard Magné, « Pour une lecture réticulée », in *Cahiers Georges Perec, 4*, Paris, Limon, 1990, p. 147.

celui de l'éditeur Denoël) étaient inscrits en rouge et les mots lipogrammatiques (le titre ou l'indication générique « roman ») en noir. Un grand « e » blanc inscrit sur fond rouge, selon Jean-Pierre Goldenstein, « donn[ait] à lire l'équivalent graphique presque parfait d'un panneau de la circulation bien connu : un sens interdit[45] ». Les éditions Denoël postérieures n'abandonnent pas seulement la jaquette, mais également l'emploi de deux couleurs à l'intérieur même du livre. Selon Marc Parayre : « Il n'est donc pas impossible que leur mise à l'écart [de ces indications] corresponde à un souhait de Perec soucieux d'atténuer le caractère ostentatoire de la contrainte. Il va de soi que ce sens interdit particulier, en dépit de son indéniable originalité, s'accompagnait d'un effet réducteur peu souhaitable, à plus forte raison en début de volume. On peut presque prétendre qu'à quelques nuances près, il présentait des travers comparables à ceux du résumé et ses conséquences sur la lecture pouvaient donc apparaître comme tout aussi néfastes[46]. »

D'où le dilemme oulipien traditionnel : la contrainte doit-elle être révélée ou celée[47] ? Pour tranchée qu'elle soit, l'attitude de Perec pose pourtant un problème de cohérence. Malgré les mesures « révisionnistes » destinées à masquer la genèse de l'œuvre et la fierté affichée d'en avoir convenablement masqué les traces dans *La Vie mode d'emploi*, pour le plus grand profit du « romanesque », Perec est en réalité bien loin de garder le silence sur les contraintes auxquelles il a eu recours. Dans *Espèces d'espaces*, en 1974 déjà, était exposé le caractère formel de *La Vie mode d'emploi*, alors à l'état de simple projet : jusqu'à mentionner le bi-carré latin orthogonal d'ordre dix, la polygraphie du cavalier et le pseudo-quenine d'ordre dix. En mai 1978, juste avant la

[45] Jean-Pierre Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette FLE, 1990, p. 58, cité par Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 44.
[46] Marc Parayre, *ibid.*, pp. 50-51.
[47] Nous reviendrons sur cette question dans le quatrième chapitre.

publication du livre, Perec donne au cercle Polivanov une conférence intitulée « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », dans lequel il révèle de manière plus globale et détaillée les contraintes créatrices du roman[48]. Certes, dans un entretien postérieur, il jugera regrettable une telle divulgation : « Démonter un livre n'apporte rien. J'ai expliqué une fois, dans une conférence, la façon dont j'avais fait un de mes livres : je l'ai regretté. Je ne le ferai plus[49]. » Néanmoins ces regrets n'apportent guère d'obstacle à la loquacité : c'est après cet entretien qu'en 1979 Perec publie, dans *L'Arc*, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », où sont encore une fois détaillées les modalités d'élaboration du roman, cette fois à l'usage du grand public. Les mêmes éclaircissements sont donnés en 1981 dans une conférence en Australie, tout juste un an après que la publication de *La Clôture*, recueil dont l'auteur semblait penser qu'il était indispensable de dissimuler les contraintes hétérogrammatiques pour que le texte fût reçu en tant qu'œuvre d'art.

Pour n'être que partielle, comme le soulignent avec raison Bernard Magné ou Christelle Reggiani[50], cette divulgation est suffisamment insistante pour amener le lecteur à penser que *La Vie mode d'emploi* s'appuie sur un mécanisme de contrainte aussi rigoureux que le lipogramme ou l'hétérogramme. De ces derniers, d'ailleurs, Perec

---

[48] Voir Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « Une machine à raconter des histoires », préface à Georges Perec, *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi, *op. cit.*, pp. 25-26.

[49] Georges Perec, « J'ai fait imploser le roman », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 247.

[50] Faisant remarquer que Perec établit une différence entre les contraintes dont il parle souvent et celles dont il ne parle presque jamais, telle la pseudo-quenine d'ordre dix, Christelle Reggiani déclare : « Le texte contraint installe une rhétorique de la lecture où le dévoilement partiel des procédés fonctionne comme un appât : le lecteur, floué dans sa recherche de la transparence génétique, demeure cependant pris dans les rets du texte, leurré par une configuration rhétorique qui le laisse, en fait, dans la posture d'une lecture respectueuse. [...] L'énigmaticité apparaît autrement dit comme le garant d'une possible littéralisation du texte contraint. » (*Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*) Signalons aussi le procédé que Bernard Magné appelle « double couverture » : « stratégie de la révélation incomplète utilisée comme moyen de dissimulation ». Voir « Construire l'anodin : les deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », in *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, 1993.

est loin d'avoir dévoilé tous les secrets de fabrication[51]. Il est donc difficile d'abonder dans son sens lorsqu'il déclare avoir mieux dissimulé la genèse de *La Vie mode d'emploi* que celle de ses autres œuvres.

Si ce dernier roman permet au lecteur, selon le vœu de Perec, de s'abandonner au romanesque plus complètement qu'avec *La Disparition*, ne devrait-on pas supposer la différence porte moins sur la révélation de contrainte ou sur son absence que sur le caractère de celle-ci ? Les règles appliquées dans *La Vie mode d'emploi*, bi-carré latin ou polygraphie du cavalier, concernent la structure du récit plutôt que celle des énoncés. De telles contraintes structurelles ne sauraient attirer l'œil du lecteur, contrairement à celles qui portent sur l'alphabet : l'effet du lipogramme ou de l'hétérogramme est manifesté dans l'apparence même du texte. Perec n'a nul besoin de rester discret sur les contraintes de *La Vie mode d'emploi* : celles-ci le sont assez en elles-mêmes pour permettre au lecteur de se concentrer sur l'histoire, qu'il en connaisse ou non le système générateur[52]. Par leur caractère latent, les contraintes structurelles de *La Vie mode d'emploi* permettent à Perec de satisfaire son désir de divulgation sans gâcher le plaisir romanesque du lecteur.

L'écrivain prétend néanmoins s'appliquer à la dissimulation. L'usage du

[51] Pour le détail des procédés cachés dans les poèmes hétérogrammatiques de Perec, voir les études de Mireille Ribière et de Bernard Magné, *Les Poèmes hétérogrammatiques, Cahiers Georges Perec, 5*, Paris, Limon, 1992, p. 66.

[52] Inversement, la connaissance préalable de la contrainte littérale peut perturber la fluidité de la lecture linéaire, voire, selon Perec, le plaisir de lecture même. Ce problème ne saurait recevoir une solution unique et le débat se poursuit parmi les critiques : en occultant la contrainte, ne rend-on pas le lecteur aveugle à la signification formelle ? Est-il pourtant possible qu'un lecteur d'aujourd'hui lise les textes de Perec ou d'autres oulipiens sans avoir conscience de l'existence des contraintes, que l'auteur l'en avertisse ou pas ? Dans le cas contraire, le lecteur n'en vient-il pas à se contenter d'un simple déchiffrement génétique ? Il se peut également que le silence gardé sur la contrainte provoque lui aussi des lectures réductrices. Sur cette question, voir : Mireille Ribière, « Alphabets : de l'exhibitionniste en littérature », in *Cahiers Georges Perec, 1*, Paris, P.O.L, 1985 ; Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, pp. 279-296 ; Daniel Levin Becker, *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, pp. 67-86.

clinamen est alors invoqué pour camoufler les algorithmes : l'écart par rapport aux règles écarte le lecteur de leur découverte. Perec affirme avoir recouru au *clinamen* « de façon à ce que l'on ne puisse pas reconstituer le système qui n'existe que pour [l'auteur][53] ». Bernard Magné l'indique également :

> Au plan de la lecture, le clinamen cherche à éviter le danger qui guette toute production à contrainte massive : celui de l'« archéologie textuelle » selon laquelle lire un texte reviendrait à exhumer le système de règles qui en a permis l'écriture. [...] Le clinamen, avec son pouvoir de déconstruction, intervient alors comme ultime mise en garde : la lecture n'est pas reconstruction, mais construction[54].

Dans *La Vie mode d'emploi*, le procédé de déviation affecte en effet toutes les contraintes : la pseudo-quenine d'ordre dix sert de schéma substitutif au bi-carré latin d'ordre dix, pour éviter l'uniformité, tandis que les listes de quarante-deux éléments sur lesquelles sont construits chacun des chapitres du roman subissent certaines modifications définies par programmation du « Manque » et du « Faux »[55]. Toutefois ces mesures de dérèglement du système donnent l'impression d'être elles-mêmes systématiques, constituent plutôt des lois secondaires rigoureusement planifiées, que Bernard Magné qualifie de « clinamen réglé » ou de « méta-contraintes »[56]. Dès lors, le

---

[53] Georges Perec, « ce qui stimule ma racontouze... », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 166.

[54] Bernard Magné, « Écriture et déconstruction dans les textes de Georges Perec », dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 238.

[55] Ces procédés sont analysés par Bernard Magné, notamment dans « Cinquième figure pour *La Vie mode d'emploi* » (in *Cahiers Georges Perec, 1*, *op. cit.*) et dans « De l'écart à la trace » (in *Études littéraires*, vol. 23, *op. cit.*).

[56] Bernard Magné, « De l'écart à la trace », *ibid.*, pp. 18-21.

lecteur continuera d'être tenté par une lecture « archéologique » susceptible d'exhumer le système générateur : ce que montre le succès jamais démenti, auprès des perecquiens, des projets manuscrits appelés *Le Cahier des charges*, un des documents les plus consultés sur le roman.

Le *clinamen* cache d'autant moins les structures de *La Vie mode d'emploi* qu'il tend au contraire à les signaler à l'attention du lecteur : car même sur les formes de *clinamen* auxquelles il avait eu recours, Perec n'a pu tenir sa langue ! À plusieurs occasions, alors qu'il exposait les contraintes sur lesquelles son œuvre était bâtie, il lui est arrivé d'évoquer l'exception introduite dans le mouvement de la polygraphie du cavalier ainsi que le programme « Manque » / « Faux » : ce qui revient à donner la clé du mécanisme global du texte autant qu'à le mettre au centre de l'attention[57].

Les artifices du *clinamen* dans *La Vie mode d'emploi* évitent du moins que le texte ne soit réduit à une application machinale d'algorithmes. Dans tous les cas leur emploi dépend de l'initiative subjective de l'auteur, conformément aux principes oulipiens et à la conception originelle du *clinamen*. Le programme « Manque » / « Faux » en constitue l'éminent emblème. Ces deux types d'intervention opèrent à l'intérieur des groupes définissant les quarante-deux éléments devant obligatoirement apparaître dans chaque chapitre du livre. Le « Manque » supprime un article librement choisi du groupe concerné, tandis que le « Faux » permet de remplacer celui-ci par un autre, laissé à la disposition de l'auteur. Il arrive d'ailleurs que ces deux dispositifs s'appliquent à eux-mêmes, puisqu'ils font eux-mêmes partie de la liste des éléments :

[57] C'est également ce que remarque Bernard Magné, qui souligne pourtant le caractère incomplet de ces révélations : « [...] par l'épitexte auctorial abondant dont il accompagne son roman, il atténue largement cet effet de brouillage : à partir des indications fournies dans "Quatre figures pour *la Vie mode d'emploi*", il est très facile de reconstituer la distribution des chapitres, de pointer l'endroit précis où joue le clinamen et de constater ainsi que cet endroit n'est pas innocent [...]. » *Ibid*., p. 22.

avec pour résultat de faire « manquer » le « Manque » et de « fausser » le « Faux ». Toutefois, si le « Manque » d'un « Manque » aboutit à la « présence », le « Faux » du « Faux » ne produit pas de « vrai » : l'auteur y gagne seulement le droit de changer à sa guise le groupe d'éléments influencés[58]. Perec se permet ainsi de brouiller à volonté les contraintes sophistiquées qu'il s'est données. Dans certains cas ultimes — quoique loin d'être exceptionnels —, comme le révèlent les notes du *Cahier des charges*, il néglige purement et simplement d'utiliser certains des éléments de la liste, alors qu'il en ajoute délibérément dans d'autres chapitres[59].

Force est donc d'admettre qu'à l'égard des algorithmes, Perec se ménage une marge d'initiative subjective beaucoup plus considérable que dans les œuvres oulipiennes antérieures, dont il critiquait le caractère systématique. En l'occurrence, la question dépasse celle de la dissimulation ou de la divulgation de la contrainte[60]. Il y aurait peu de sens à se demander si le « romanesque » assumé de *La Vie mode d'emploi* l'emporte sur celui des autres romans de Perec ou, *a fortiori*, si *La Vie mode d'emploi*

[58] Cf. Bernard Magné, « Texte ex machina (de la contrainte considérée comme machine à écrire dans quelques textes de Georges Perec) », dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 227 et « Du registre au chapitre : le "cahier des charges" de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », in *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 184.

[59] Malgré la maxime oulipienne selon laquelle l'emploi du *clinamen* ne doit pas tenir à une négligence dans l'application de la contrainte, il est rare que tous les articles prévus soient effectivement utilisés dans un chapitre. Pour preuve, une note de Perec indiquant les proportions d'application du cinquième chapitre : « 24/42 ». Cf. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « Une machine à raconter des histoires », dans Georges Perec, *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi, *op. cit.*, p. 29. Sur les cas de contrainte ajoutée, voir Bernard Magné, « De l'écart à la trace », in *Études littéraires*, vol. 23, *op. cit.*, p. 21.

[60] Une telle revendication d'écart par rapport à la rigidité mécanique se retrouve dans certains passages métatextuels de *La Vie mode d'emploi*, parmi lesquels : « un jeu de jacquet électronique, le *Feedback-Gammon*, dans lequel les joueurs n'ont plus qu'à lancer les dés et à appuyer sur deux touches correspondant à leurs valeurs numériques, l'avance des dames étant effectuée par des microprocesseurs incorporés dans l'appareil : les pièces du jeu sont matérialisées par des cercles lumineux se déplaçant sur le damier translucide selon des stratégies optimisées ; chaque joueur disposant à tour de rôle de la meilleure attaque et/ou de la meilleure défense, l'issue la plus fréquente d'une partie est un blocage réciproque des pièces équivalant à un nul » (*op. cit*, p. 164). Le jeu de jacquet apparaît également dans un des vers du chapitre 51 : « Le faiseur de puzzles s'acharnant dans ses parties de jacquet ». Ce vers est lui-même un exemple d'écart par rapport aux règles du jeu, puisqu'il comporte soixante et un signes et non pas soixante, comme l'aurait voulu la contrainte.

est un meilleur roman que *La Disparition*. Nous nous bornerons à examiner certaines spécificités de ce dernier ouvrage, sous-estimé par son auteur lui-même, mais qui me semblent propres à garantir un autre type de souplesse que celle du chef-d'œuvre à venir. Lançons-nous donc à la recherche du *clinamen* lipogrammatique.

3. 3. Le *clinamen* dans *La Disparition*

Dans l'un de ses entretiens au moins, Perec parle des erreurs volontaires qu'il a glissées dans son texte :

> Dans *La Disparition* par exemple, il y a un moment où on écrit « l'arbin » — larbin, c'est l'argot pour *serviteur* — [...] au lieu de dire « le larbin ». Mais il y en a très peu, très peu. [...] Très souvent, on nous pose la question : après tout, une machine électronique, un computer, [...] pourrait faire un texte avec que des « a », ou sans « e », etc. ? Mais, en fait, l'erreur, l'ordinateur ne peut pas... c'est très difficile à programmer[61].

Nous voici donc en présence d'une pratique du *clinamen* antérieure à *La Vie mode d'emploi*. Notons sur-le-champ qu'en l'occurrence, il ne s'agit pas du dérèglement de la contrainte formelle mais d'un simple écart par rapport au langage commun (nous reviendrons plus tard à cette question). Il pourrait sembler difficile comprendre pourquoi Perec insiste sur la rareté de ces licences — les mots « très peu » ne sont-ils

[61] Georges Perec, « Création et contraintes dans la production littéraire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 316-317.

pas répétés ? L'écrivain cherche-t-il à convaincre le lecteur du parfait accomplissement de son lipogramme, malgré le risque de réduire encore l'œuvre à un exploit technique ? Toujours est-il que, dans *La Disparition*, l'usage de la langue française elle-même subit considérablement l'influence d'un *clinamen* linguistique contribuant, sans nul doute, à l'expulsion de la lettre interdite. Un certain nombre de ruses sont mises en œuvre : antéposition de l'adjectif (« l'opposition criblait d'insultants lazzi, d'infamants brocards, d'avilissants jurons, un pouvoir », p. 12[62]), antéposition de l'adverbe (« j'aussitôt lançai un sans-fil », p. 191), acronyme désinvolte (« N.d.D. ! », p. 136), élision inédite (« d'haschich », p. 167 ; « l'yatagan », p. 3, 175, 253) ; déformation de clichés (« à blanc-pourpoint », p. 91), métaplasme (« vocabulariat », p. 195), hapaxépie (« l'arbin », p. 83, 106, plus haut exemplifié par l'auteur), et pérégrinisme insolite :

> — Connais-tu l'anglais ? voulut-il savoir.
>
> — *Jawol*, *I said*.
>
> — L'on parla donc anglais ou plutôt l'on spiqua anglich. (pp. 267-268)

Quelques-unes de ces excentricités paraissent moins motivées par l'interdiction forcée du *e* que par la mise à profit malicieuse d'une niche apparue dans la logique de la fiction. Par exemple, le personnage de Savorgnan, « bafouillant » de façon audacieusement abrégée : « Kak tu fous là ? », se trouve justement dans un état « avachi, gourd, bouffi, lourdaud, stagnant, molasson » (pp. 232-233), après d'avoir assisté à la mort de son frère : trouble qui justifie ses difficultés à articuler convenablement les

[62] Les numéros des pages citées de *La Disparition* sont désormais notés dans le corps du texte.

mots[63]. La phrase latine « *Larvati ibant obscuci sola sub nocta* » (p. 111) constitue non seulement une allusion croisée à Descartes (« *Larvatus prodeo*[64] ») et à Virgile (« *Ibant obscuri sola sub nocte*[65] »), mais présente également une déviation de la clausule attendue « nocte ». Le narrateur en fait immédiatement un trait de caractère du personnage : « Olga qui n'avait jamais su son latin », ce qui explique la faute tout en déformant un autre cliché : « perdre son latin ». Il arrive ainsi que les explications justificatrices deviennent elles-mêmes l'instrument d'une ruse ironique qui les détourne de rien justifier sérieusement. D'un personnage hurlant soudain « *That's right* ! » (p. 44), le narrateur se contente d'indiquer qu'il a parlé « sans trop savoir pourquoi il utilisait l'anglais »...

Certains cas de licence, dépourvus de ce genre d'« excuse » raisonnable ou absurde, incitent même à douter qu'aucun *e* ait été éliminé grâce à eux. Pensons au syntagme « hic & nunc » (p. 194, 303), remplaçant la locution latine « hic *e*t nunc ». L'usage de l'esperluette constitue une des tricheries les plus audacieuses de *La Disparition*, puisqu'il ne s'agit plus là d'élaboration lexicale mais d'une simple substitution graphique pour le même signifiant : le *e* occulté par le « & » ne laisse pas d'être prononcé. La hardiesse de Perec devient flagrante en comparaison de son précurseur anglais, Ernest Vincent Wright, qui, dans l'introduction de son roman sans *e* *Gadsby*, interdisait jusqu'à l'emploi des abréviations de mot contenant la lettre interdite, telles que « Mr. » ou « Mrs. »[66]. En désobéissant allègrement à cette convention, l'auteur de *La Disparition* modifie la nature même de la contrainte : la présence du

[63] En même temps, « Kak tu fous là » correspond à une prononciation réelle (abréviation de « Quoi que tu fous là ? » bien sûr), dont on peut trouver aussi des exemples dans le néo-français de Queneau. Nous reviendrons plus tard sur cette question.
[64] René Descartes, « Préambules », dans *Œuvres philosophiques*, tome 1, Paris, Garnier, 1988, p. 45.
[65] Virgile, *Aeneis*, VI, vers 268.
[66] Ernest Vincent Wright, « Introduction », dans *Gadsby*, *op. cit.*, p. 6.

signe « & » réduit le lipogramme à une contrainte purement littérale, graphique, qui ne tient pas compte de la réalité phonique. Toutefois cet élargissement de l'espace de liberté ne saurait être réduit à une tactique de facilité. Trois points doivent être soulignés. En premier lieu, Perec n'abuse pas de cette tricherie : l'expression « hic & nunc » n'apparaît que deux fois. Aucun palliatif n'était en outre exigé par le contexte, le syntagme latin formant redondance avec les mots précédents qui en avaient déjà épuisé le sens : « ici, à l'instant, hic & nunc » (p. 303)[67]. S'il ne s'agissait que de respecter rigoureusement la contrainte, la locution « ici, à l'instant » suffisait, sans qu'il fût besoin d'adopter cette formule problématique. Enfin l'apparition du signe « & » est visiblement le résultat d'une élaboration concertée : le manuscrit définitif du roman montre que Perec a modifié l'expression initialement prévue : « hic aut nunc »[68]. La licence est évidemment provocante dans ses deux versions mais il est clair que Perec a choisi la forme la plus provocante des deux.

Cette tendance présente assez de constance pour qu'on puisse en déduire une esthétique du *clinamen* linguistique selon Perec : attention à éviter l'abus des formes identitiques, recours à la multiplicité des expressions licites (ce qui, rappelons-le, relève également de l'esthétique oulipienne du *clinamen*), et poursuite systématique des effets dépaysants. Perec exploite une seule fois la locution adverbiale anormalement élidée : « à chaqu'instant » (p. 166), alors qu'il a en général recours au syntagme « à tout instant » dont le sens et l'emploi sont exactement les mêmes. Il se permet parfois d'omettre les pronoms réfléchis de verbes pronominaux, dès lors utilisés de manière intransitive — « Suicida-t-il ? » (p. 55), par exemple —, stratégie qu'il ne faudrait sans

[67] C'est également ce qu'indique Marc Parayre, « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », in *Georges Perec : artisan de la langue*, sous la direction de Véronique Montémont et Christelle Reggiani, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 59.
[68] Cf. Marc Parayre, *Lire* la disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 100.

doute pas banaliser, puisqu'elle conduit à un découpage orthographique encore plus insolite : « m'uicidant » (p. 277)[69]. Il est difficile de considérer de tels cas comme autant expédients pour gommer le *e*, à plus forte raison pour le faire avec discrétion. Ces acrobaties constituent plutôt un spectacle comique dans lequel l'écrivain se met en scène exécutant des danses cocasses sur une corde raide, esquivant les obstacles qu'il a lui-même installés dans l'unique but de se montrer en train de les esquiver. D'où le paradoxe constant de *La Disparition* : Perec joue consciencieusement le jeu consistant à occulter tous les *e* pour mieux faire apercevoir cet acte d'occultation et, par voie de conséquence, ce qui a été occulté.

Il est dès lors possible d'indiquer une divergence fondamentale dans la fonction du *clinamen* pour *La Disparition* et pour *La Vie mode d'emploi*. Dans ce dernier roman, le *clinamen* a pour effet de dévoyer la contrainte afin de la rendre invisible, au profit du de l'emportement romanesque (quoique les déclarations de l'auteur annulent une partie de cet effet). Dans *La Disparition*, en revanche, le *clinamen* linguistique sert à rappeler sans cesse au lecteur qu'il assiste à l'exécution d'un lipogramme. Cette focalisation sur le « second degré » du roman deviendra pour son auteur une source de regret : « L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. » Pourtant, il ne conviendrait pas d'oublier, comme Perec semble le faire lui-même, que ce jeu avec la contrainte formelle réalise la vocation initiale du romancier : établir un jeu entre l'auteur et son lecteur. En effet, dans *La Disparition*, le *clinamen* désigne toujours l'absence du *e* de manière implicite : à charge pour le lecteur d'éventer les ruses de l'auteur et de rétablir la lettre cachée. Un tel jeu à deux, évoquant celui du

[69] Le mot « suicide » (et le verbe qui en découle) contient le pronom réfléchi latin de la troisième personne (*sui*). Supprimer le pronom réfléchi dans « se suicider », c'est en somme diviser le verbe composé pour rendre à la syllabe « sui » sa valeur de pronom.

roman policier, ne sautait être considéré comme une entrave au romanesque dont, au contraire, il constitue une des composantes capitales. Perec l'affirme lui-même :

> Mais en tant que producteur de fiction, le roman policier continue de m'intéresser, et de me concerner, dans la mesure où il fonctionne explicitement comme un jeu entre un auteur et un lecteur [...] : cette partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur [...] est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque[70].

Dans le jeu du *clinamen* lipogrammatique, le rôle du lecteur s'avère d'autant plus important que c'est par lui que se déploie la signification des mots déformés. Les études de Marc Parayre et de John Lee ont présenté diverses possibilités d'interprétation. Parayre analyse par exemple le néologisme « parturiant » (p. 276) :

> Il importe de souligner que la prédilection marquée pour l'utilisation du masculin dépasse parfois la seule nécessité dictée par la contrainte [...]. Perec, en raison de la prononciation du mot « parturiente » fait mine de le prendre pour un participe présent qu'il emploie alors au masculin [...]. On remarque qu'ici la périphrase ne s'imposait nullement et que le mot féminin « parturition » pouvait parfaitement être utilisé. Si l'on s'en tenait évidemment au respect d'une stricte correction langagière, la distorsion apparaîtrait certes superflue, mais ce serait bien sûr faire peu de cas de l'effet produit par

[70] Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie le Sidaner », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 101-102.

l'originalité de cette trouvaille[71].

Parayre pointe ainsi l'efficacité du néologisme, qui suggère en l'exagérant la prédominance du masculin, générale dans un lipogramme en *e* que l'impossibilité de recourir au féminin oblige à proscrire l'accord de genre. Lee affirme de la même façon qu'un certain nombre de licences sont destinées à proclamer la caractéristique principale de ce texte sans *e*. Ainsi de la phrase : « on n'avait pas grand choix : on montait dans la mail coach, un vrai guimbard » (p. 97), affichant deux cas successifs de « transsexualité », « l*e* mail-coach » et « un*e* vrai*e* guimbard*e* » :

> [...] Perec aurait pu sans mal éviter le problème [...] en écrivant « dans un mailcoach, un vrai tacot », ou bien, comme il le fait souvent, en antéposant un adjectif commençant par une voyelle : « dans l'imposant mailcoach » ; il sera donc intéressant d'établir pourquoi il ne l'a pas fait [...][72].

En effet, pourquoi ? Lee formule l'hypothèse que Perec avait pour dessein de souligner une des principales difficultés que lui opposait la langue française : « les noms masculins sans e sont fréquents, mais ils ne peuvent prendre l'article défini "le" ; les noms féminins, en revanche, peuvent être précédés de "la" : malheureusement ils possèdent souvent un e final ; et quand cela n'est pas le cas, ils ne peuvent suivre ni l'article indéfini, ni bon nombre d'adjectifs, toujours à cause de la terminaison[73]. » Lee affirme que l'hermaphrodisme qui caractérise « la mail-coach » et « un vrai guimbard »,

---

[71] Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit*., p. 288.
[72] John Lee, « *La Disparition* : problèmes de traduction », in *Parcours Perec*, *op. cit*., p. 110.
[73] *Ibid*.

aussi superflue soit-elle pour le respect du lipogramme, a pour fonction de souligner l'obstacle présenté par les genres grammaticaux, ce que soulignerait la formule introductive : « on n'avait pas grand choix ».

Il convient, bien sûr, de rester vigilant quant à l'illusion de retrouvaille, qui entraîne à forger aveuglement des motivations de fraudes. Certains trucages fonctionnent comme un appât grâce à leur signification énigmatique. Le métaplasme « maldiction » (p. 213) est lui-même une mal-diction de « mal*é*diction », après l'exorcisation du *e*, lettre maudite. Le syntagme de « blanc cygnal », provenant de « blanc cygne », renvoie non seulement au personnage de *Swann*, mais aussi au « blanc signe », c'est-à-dire encore une fois à la lettre *e*, signe « blanc », à l'origine de la violence orthographique qui fait écho aux assassinats sanglants commis par ce personnage même. De telles significations métatextuelles élargissent l'horizon d'attente du lecteur, non sans risque, incitant à croire que toute tricherie *se doit* de recéler un double sens. Un tel horizon d'attente pourrait même dépasser l'attente de celui qui l'écrit. Il convient néanmoins de ne pas bloquer le lecteur dans son défrichage, pourvu que la perspective frayée permette d'exhumer des potentialités négligées par l'auteur (*a fortiori* quand ce texte est sous-estimé par son auteur). Dès lors, l'usage du *clinamen* dans *La Disparition* ne garantit pas uniquement l'initiative volontaire de l'écrivain : il offre cette liberté créatrice au lecteur lui-même.

Revenons aux travaux de Lee pour tenter de voir comment la déformation des signifiants se rattache à la (re)construction de signifiés. Le critique insiste particulièrement sur certaines licences qui « font ce qu'elles disent[74] » : tel l'exemple du métaplasme « maldiction » qui « dit mal » le mot auquel il se réfère. De ces formules,

[74] *Ibid*., p. 111.

il convient donc de discerner la fonction « performative » :

> Il est en effet quelque peu hasardeux d'écrire « s'hasarda » (pour se hasarda), un peu hardi l'élision « l'hardi » ; « fallacial » est effectivement fallacieux, « mauvais arroi » un bien mauvais désarroi, « aska », *qu'es aco* ? (« demanda » en français ?), et « clin » constitue à plus d'un titre un « clin d'œil » au lecteur. On a dit avec raison que le mot « couteau » ne coupe pas, mais dans *La Disparition*, les instruments tranchants ne font guère autre chose, quand on lit « d'hachoir » pour « de hachoir », « l'yatagan » pour « le yatagan »...[75]

Lee prétend que « la plupart » des cacographies de *La Disparition* possède un tel caractère performatif[76]. Essayons donc de poursuivre nous-mêmes l'investigation et voyons le métaplasme « guimbard ». Le mot de départ « guimbarde » signifiant « vieille automobile délabrée » (le Robert), la déformation orthographique ne serait-elle pas justement un indice de ce délabrement ? Les exemples similaires ne manquent pas, de mots défectifs ayant perdu leur *e* final en échange d'une signification autoréférentielle. Le « guillotin » (p. 101) n'imite pas seulement le nom du médecin qui préconisa l'usage de la guillotine, mais en a guillotiné la lettre terminale. Le mot « arcan*e* » se transforme en « arcan » (p. 145) par l'intermédiaire en effet d'arcanes, l'orthographe du mot forgé concordant avec celle du terme populaire signifiant « voyou ». Autres types d'arcanes non moins délictueuses : le syntagme « la star [...] tubar » (p. 85) néglige à la fois l'accord au féminin et le *d* de « tubard », connotant au sens argotique une « indication confidentielle » (selon le *Trésor de la langue française*) ; « lacunal » (p. 86) présente

[75] *Ibid*.
[76] Cf. *Ibid*.

effectivement une lacune par rapport à la « lacunair*e* » ; « faussard » (p. 232) fausse le « faussair*e* » ; « postichard » (p. 268) est bien « postich*e* ». En tant que dérivation inattendue, le verbe à l'imparfait « injustifiait » (p. 263) semble en effet imparfait autant qu'« injustifi*é* », même si l'« imbitation » (p. 296) n'a pas l'air trop « imbitabl*e* ». L'élision « d'hors-la-loi » (p. 74) est elle-même hors-la-loi grammaticale, tandis que celle de « l'insinuant circuit » (p. 216, 302, 304) dessine un circuit insinuant. À propos de l'antéposition adverbiale, notons que Perec l'effectue seulement avec « aussitôt » et « illico » (« Douglas Haig s'aussitôt livra », p. 154 ; « J'illico compris », p. 265, etc.), c'est-à-dire deux adverbes évoquant la *précipitation*.

Force est toutefois d'admettre, malgré les déclarations de John Lee, qu'une telle lecture de l'autoreprésentation peut difficilement s'étendre à la totalité des cas licencieux — voire à la « plupart ». Le même type d'interprétation paraît inapplicable à des métaplasmes tels que « cornalin » (p. 89) ou « l'iving-room » (p. 141). Dans de telles occurrences, la signification performative reste obscure, ce qui est à mes yeux le cas dans la majorité des tricheries lipogrammatiques de Perec[77]. Certains cas peuvent être considérés comme litigieux : doit-on accorder une valeur performative aux adjectifs défectifs « homicidal » ou « infanticidal » (remplaçant « homicid*e* » et « infanticid*e* »), dans la mesure où, dans le roman, les meurtres (de personnages, d'enfants) sont une métaphore de la disparition alphabétique ? Comme l'affirme avec raison Marcel Bénabou, les néologismes de *La Disparition* sont « plus ou moins transparents mais toujours savoureux » : ajoutons que ces saveurs peuvent varier selon la manière dont on les déguste. Il faut néanmoins reconnaître que la fonction métatextuelle d'un certain nombre de cacographies est assez provocatrice pour laisser soupçonner, dans les petites

[77] Voir en annexe 1 la liste de métaplasmes dans *La Disparition*.

cuisines de Perec, la constante présence d'un ingrédient secret.

Ainsi qu'on l'a constaté, le jeu des écarts linguistiques dans *La Disparition*, si décevant qu'il puisse être du point de vue autoreprésentatif, ne peut être réduit à un simple palliatif lipogrammatique. En tant que tactique pour faciliter l'écriture sans *e*, son efficacité même est douteuse et il paraît peu vraisemblable que des mots forgés tels que « crinolins » (p. 131) ou « stomax » (p. 151) aient été vraiment nécessaires à l'intrigue du roman. Le répertoire des termes soumis à déformation donne au contraire à supposer que Perec a délibérément évité d'impliquer dans ses tricheries les mots « utiles » (au cas ultime, les mots-outils). Bon nombre de ces néologismes sont effectivement des hapax. Or, si ces déformations n'ont pas pour objet d'éliminer des *e* qui auraient pu l'être autrement ni d'établir une signification performative, leur caractère exagéré et dérisoire même suggère une visée de plus grande envergure. Ne s'agirait-il pas de créer, entre auteur et lecteur, un nouveau système idiomatique fondé sur la défectuosité de l'alphabet ? Ainsi pouvons-nous reformuler notre question initiale : se pourrait-il que le *clinamen* lipogrammatique ne porte pas sur les contraintes formelles du texte, comme dans *La Vie mode d'emploi*, mais sur d'autres contraintes plus fondamentales, en fait primordiales : les règles du langage commun.

La transformation du langage n'est nullement une fatalité de la contrainte par lipogramme. Admirez plutôt la fidélité d'Ernest Vincent Wright aux conventions linguistiques. Pour l'auteur de *Gadsby*, la valeur du lipogramme est liée à la correction de l'écriture, apprivoisant l'absence du *e*. De sorte qu'il est rare de lire dix pages de suite sans tomber sur une note de ce genre, déplorant telle ou telle menue liberté qu'il a fallu prendre avec la langue anglaise :

> Now, naturally, in writing such a story as this, with its conditions as laid down in its Introduction, it is not surprising that an occasional "rough spot" in composition is found. So I trust that a critical public will hold constantly in mind that I am voluntarily avoiding words containing that symbol which is, *by far*, of most common inclusion in writing our Anglo-Saxon as it is, today. Many of our most common words cannot show; so I must adopt synonyms; and so twist a thought around as to say what I wish with as much clarity as I can[78].

Moins prompt à l'excuse, Raymond Queneau peut néanmoins être également considéré comme un partisan des règles langagières, au moins dans ses essais lipogrammatiques[79]. Le promoteur du « néo-français » et de la notation phonographique du français parlé ne s'y permet aucun amendement orthographique par rapport au langage institutionnel[80].

Le lipogramme de Queneau dans *Exercices de style* laisse d'ailleurs subsister

[78] « De fait, naturellement, lorsqu'on écrit une histoire comme celle-ci, selon les conditions indiquées dans l'Introduction, il n'est pas étonnant que la composition présente à l'occasion quelque "rugosité". Je fais donc confiance au public éclairé pour garder constamment à l'esprit que je fais exprès d'éviter les mots contenant ce symbole qui est *de loin* le plus commun inclus dans notre écriture anglo-saxonne telle quelle se présente aujourd'hui. La plupart de nos mots ordinaires ne peut pas apparaître ; je dois donc adopter des synonymes et contourner partout la pensée pour dire ce que je veux avec autant de clarté que possible. » (Je traduis mais sans respecter la contrainte lipogrammatique.) Ernest Vincent Wright, *Gadsby*, *op. cit*., p. 33. D'autres exemples de ces excuses se trouvent aux pages 49, 70, 86, 93, etc.

Les scrupules de l'auteur ne s'étendent pas aux licences (très rares) commises par les personnages : à charge pour d'autres personnages de les reprendre à sa place : « I dunno; but nobody has took kids. / Took ? Took ? Say, young lady, you must study your grammar book » (Je sais pas ; mais personne a prendu les gamins. / Prendu ? Prendu ? Dis, la petite dame, il faudra étudier ton manuel de grammaire », p. 176).

[79] On pense ici aux contributions de Queneau à *La Disparition* (pp. 269-270 et 296) et à la version « lipogramme » des *Exercices de style*.

[80] On peut aussi supposer que Queneau n'a été un chaud partisan d'une telle rénovation qu'au cours de sa première époque. Dans un texte de 1969 intitulé « Errata », il affirme : « cette question du "néo-français" me paraît moins importante » (*Le Voyage en Grèce*, *op. cit*., p. 221). Voir sur ce point Claude Debon, « Introduction », in Raymond Queneau, *Œuvres complètes, I*, *op. cit*., p. xx.

un seul *e*, celui de « *e*t »[81] : perturbation plus intrépide encore que l'usage du « & » dans *La Disparition*, qui s'exposait d'elle-même en tant qu'infraction impudente à la contrainte formelle. Toutefois, le texte quenien pose une question moins simple : il n'y est précisé nulle part *quelle lettre est proscrite* dans cet exercice, qui pourrait aussi bien être un impeccable lipogramme en *j*, *k*, *x* et *w*[82]. L'insertion d'un unique *e* met le lecteur dans l'impossibilité de décider s'il a affaire à un tour de force imparfait portant sur la lettre la plus fréquente de la langue française, ou à une escroquerie profitant de l'absence des lettres les plus rares. Erreur ou ruse de Queneau : dans tous les cas, l'incertitude demeure quant à la contrainte appliquée. C'est exactement ainsi que Perec se servira du *clinamen* dans *La Vie mode d'emploi*.

Dans *La Disparition*, en revanche, le *clinamen* ne produit son effet qu'à la condition que le lecteur soit averti : pour être perçus, les indices renvoyant à l'absence du *e* supposent de connaître la contrainte. Ainsi pourra-t-on pleinement porter attention à la réalité de ce français nouveau, de ce néo-français propre au lipogramme. Contrairement à Queneau dans ses lipogrammes, Perec n'hésite pas à utiliser des graphies fondées sur le français parlé, moins pour éliminer la lettre interdite que pour en exhiber la performance. Nous avons déjà vu les exemples « Kak tu fous là » ou « chaqu'instant ». Ailleurs, ce sont des paroles de chanson, dont la notation conventionnelle lui donne prétexte à écrire « j'sais », « qu'ça », « r'dis » (pp. 231-232), etc. Perec renchérit dans la provocation quand, dans « l'amusant patois du paysan finaud », il glisse un « Vlà » (p. 50) au lieu de « voilà » et, dans le rugissement d'un adjoint, la phrase « Z'iront tous à Biribi » : car les termes qu'il raccourcit, en

[81] Voici le passage en question : « Il s'attaqua aux panards d'un quidam dont arpions, cors, durillons sont avachis du coup ; puis il bondit sur un banc *et* s'assoit sur un strapontin où nul n'y figurait. » (Je souligne.) Raymond Queneau, « Exercices de style », dans *Œuvres complètes, III*, *op*. *cit*., p. 48.
[82] Comme l'indique également Emmanuël Souchier dans sa notice de l'œuvre (*ibid*., p. 1556).

l'occurrence, ne contiennent pas la lettre interdite. De la même façon, la graphie du mot allemand « *Jawol* » (p. 268) laisse-t-elle tomber son *h* (*jawohl*), et la phrase « Yolanda gonisait » (p. 277) joint la mort d'une femme à la disparition d'un *a*. Au bout du compte, l'idiolecte lipogrammatique renvoie autant à l'absence du *e* qu'au dérèglement total de l'alphabet[83].

Les licences sont si nombreuses qu'elles en deviennent presque banales : le dérèglement paraît en voie de régularisation. À propos de l'antéposition de l'adjectif, John Lee remarque : « on trouve [...] les non conformes "l'affolant poids", "l'insinuant circuit", "l'assombri parcours", puis, doublant le non conforme et le superflu (car l'adjectif commence par une consonne), "du torturant tracas" et, pour combler le tout, à la fois impropre, superflu et inventé, "un gloutonnant gala"[84] ». À deux doigts de la construction d'une grammaire distincte et autonome, le français hétérogène de *La Disparition* parvient néanmoins à échapper au raidissement mécanique. Perec évite en effet de réitérer les mêmes licences et privilégie la multiplicité des déformations. *La Disparition* se ménage ainsi une flexibilité double, à l'égard des règles langagières et des méthodes qui les pervertissent.

Par rapport à cette « souplesse » du français lipogrammatique, le futur texte monovocalique en *e* intitulé *Les Revenentes* présente un système idiolectal qu'on pourrait plutôt qualifier de « libertaire ». L'orthographe du titre affiche déjà l'anormalité constante imposée par la contrainte. Dans l'avant-propos, ironiquement intitulé « *Règle* », Perec énonce une formule en contravention avec la règle commune : « Qu

[83] L'intrigue du roman fait écho à ces troubles du système alphabétique, avec la mort successive de fratries personnifiant des séries des voyelles ou d'autres lettres. Voir le chapitre suivant.
[84] John Lee, « *La Disparition* : problèmes de traduction », in *Parcours Perec*, *op. cit*., p. 111.

s'écrit Q : qe. qenelle, qerelle, qelqe, desqelles, etc.[85] ». L'auteur n'énumère pas tous les types d'écart, avouant que « la liste en serait fastidieuse à dresser[86] ». Il est pourtant aisé de constater que la graphie insolite des *Revenentes* applique systématiquement trois principes fondés sur l'équivalence phonique : le *a* nasalisé est remplacé par « *e*n » dans tous les cas (au lieu de « an » ou « am » : *ex*. « d*e*ns ») ; « ai » est remplacé par « e » (*ex*. « f*e*re »), tandis que « i », à l'anglaise, devient « ee » (*ex*. « cr*ee*m*ee*nel »). Dans ce monovocalisme, maints mots contenant un *a* se trouvent ainsi sauvés : quand au *i*, il ne fonctionne pratiquement plus comme une contrainte. En dehors de cette matrice, d'autres mots sont forgés en conservant plus ou moins (souvent beaucoup moins que plus) une similitude dans la distribution des phonèmes : « déjener », « rez-de-chessée », « eppermetement », « spécellement », etc. Par ailleurs, comme l'indique Bernard Magné, « on va trouver dans *les Revenentes* non seulement des mots comportant en principe d'autres voyelles que le E, mais même, ce qui est un comble, des mots naturellement lipogrammatiques en E[87] », tels que « névéjé » (navaja), « fere-plé » (fair-play) ou « teek-teek » (tic-tac). Bref, aux yeux de Perec, tous les moyens sont bons. Le système idiolectal des *Revenentes* s'avère parfaitement simple et routinier : n'importe quoi peut être remplacé par un *e*, de façon à obtenir une langue entièrement ordonnée par une seule voyelle. L'abus des licences utilitaires, refusé dans *La Disparition*, est ici fatal, puisque Perec applique la déformation monovocalique à chaque fois qu'il en a besoin : d'où, par exemple, les 396 occurrences du morphème « qe ». En conséquence, *Les Revenentes* risquent d'y perdre jusqu'à leur dignité de prouesse technique, malgré le respect — en apparence — complet d'une contrainte *a priori* plus difficile qu'un

[85] Georges Perec, « Règle », dans *Les Revenentes*, Paris, Juillard, 1991.
[86] *Ibid*.
[87] Bernard Magné, « *Les Revenentes* : de l'effervescence entre lengge et texte », dans *Perecollages*, *op*. *cit*., p. 184.

lipogramme en *e*.

Cet envahissement par le *clinamen* se couple étroitement à la nature de l'intrigue. Dans *Les Revenentes*, le thème des lettres manquantes ne s'impose pas de la même manière que dans *La Disparition*. La métatextualité du roman monovocalique renvoie plutôt à un désordre langagier auquel ce contrôle littéral illusoire sert de déguisement. On pourrait dire, *grosso modo*, que *La Disparition* raconte la contrainte à laquelle le langage est soumis, tandis que *Les Revenentes* allégorise un langage généré par contrainte. Aussi, dans l'intrigue des *Revenentes*, le complot du *vol* de « gemmes », suggérant l'enlèvement de voyelles, n'est-il qu'un prétexte permettant aux personnages d'installer, dans le lieu du cambriolage, un « pense-fesse » érotique : ce texte plein de licences développe justement une histoire licencieuse. Au contraire du roman sans *e*, dont la dimension tragique est fondée sur la disparition successive des personnages, *Les Revenentes* évoque une fête dionysiaque de la fécondité. Le libertinage langagier suscité par le monovocalisme s'intensifie au fur et à mesure qu'avance l'histoire et qu'approche donc la scène du « pense-fesse », dont l'effet métatextuel tourne en dérision le texte et ses dévoiements orthographiques :

> L'Evêqe, en effet, est très streect : le clergé, de temps en temps, se permet de révéler ses préférences envers des « événements » frenchement débreedés, mets l'évêque hème qe ses fêtes respectent des règles sévères et les trensgresser, c'est fréqemment reesqer de se fère relegger.
>
> C'est thésée de prendre ses èzes en ces chembrettes plézentes : meqettes de lène et qerpettes de velvet, et pleds de Kechmeer ; benqettes, chèzes-lengges, béhentes bergères de serpent grené, qenépés de serge crème,

> esqebelles de reps vert, et même des X, desqels se servent de temps en temps les prêtres qe tente selement le spectecle[88].

Le spectacle monovocalique est d'autant plus tentant que la liberté assignée aux déviations de la langue est presque illimitée. Il ne s'agit alors même plus d'un *clinamen* : ce dérèglement systématique ne vise pas à pervertir les règles fondamentales mais à les remplacer.

C'est pourquoi la structure langagière de *La Disparition* est radicalement différente de celle des *Revenentes* : malgré d'innombrables licences, le texte lipogrammatique adopte volontairement un langage simple et vraisemblable. C'est sur cet échafaudage rigide que se déploie le jeu idiolectal. Comme le note Marc Parayre :

> [...] même si le lecteur de *la Disparition* relève régulièrement la trace de tiraillements sur la langue, il admet sans difficulté que le langage utilisé dans le roman correspond, à quelques nuances près, à celui qu'il emploie couramment. De très nombreuses occurrences de formules stéréotypées, de lieux communs, d'idiotismes, d'expressions toutes faites, parsèment et encadrent le texte, tendant ainsi à gommer son étrangeté, lui conférant de la sorte un aspect connu, rassurant. Si nous comparons en revanche avec le dérèglement ostentatoire d'un ouvrage comme *Les Revenentes*, où l'écart est même visuellement perceptible, nous comprenons mieux la machination ourdie par Perec. Son projet n'est pas tant de vouloir à toute force faire ressembler la langue sans E à la langue complète, mais sans doute de suggérer insidieusement que nous

[88] Georges Perec, *Les Revenentes*, *op. cit.*, pp. 88-89.

sommes tous, quotidiennement, des « Monsieur Jourdain » du lipogramme[89].

Le syntagme répété dans *La Disparition* : « tout a l'air normal » (p. 20, etc.) n'est pas seulement ironique à l'égard de l'anormalité du texte, mais trahit aussi la fierté de l'auteur devant sa maîtrise du langage. Perec fait effectivement preuve d'une grande subtilité technique pour conserver les formalités de la langue écrite à travers la contrainte. Je me contenterai de deux exemples. L'arrangement des syntagmes négatifs du type « ne ... pas » constitue un des problèmes épineux du lipogramme en *e*. D'une part, pour élider le *e*, il faut avoir recours autant que possible à des verbes qui commencent par une voyelle sans contenir la lettre interdite. Or, cette solution même interdit l'usage du « je » ou d'aucun pronom complément d'objet direct, qui feraient automatiquement apparaître un nouveau *e* à élider. Avec rigueur, Perec s'abstient pourtant d'omettre le « ne », comme l'usage de la langue parlée pourrait l'y autoriser. Sur les deux cent quarante-quatre occurrences du syntagme négatif « ne ... pas » dans le roman, on ne trouve qu'onze omissions du « ne », limitées sans exception au dialogue des personnages, dont elles servent à caractériser le ton[90].

Autre témoignage de la maîtrise de Perec : l'emploi des temps du passé est utilisé judicieusement en fonction de la nature des discours. Dans ce type de lipogramme, il est plus facile d'utiliser le passé simple que le passé composé (à cause du « é » contenu à la terminaison de nombreux participes passés). Perec évite soigneusement, pour les discours directs à la première personne, ce temps obsolète ou du moins archaïque dans la langue parlée. Si les personnages ont recours à cette forme,

[89] Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit*., p. 242.

[90] Précisons que, sur ces onze occurrences de l'omission du « ne », deux figurent dans des paroles de chanson et trois dans les propos de « l'obtus paysan » : « Aignan connais pas, disait-il, Îlot connais pas, Y'a pas d'îlot par ici » (p. 49), déclinaisons donc justifiées par la logique de la fiction.

c'est seulement dans de longs discours, qui font du récit un roman à tiroirs, où les personnages tiennent le rôle de narrateur du second (et parfois du troisième) niveau : le monologue au passé simple y est donc justifié de la même façon que dans un récit autobiographique[91].

Latente, offusquée par les licences les plus spectaculaires, cette discipline grammaticale reste strictement observée dans le lipogramme perecquien. L'usage du *clinamen* dans *La Disparition* réalise ainsi la théorie du dérèglement énoncée dans « La Chose » : « [...] plus dure la loi, plus frappe l'exception, plus stable est le modèle et plus la déviation s'impose[92]. »

On peut dès lors conclure que la tentative idiolectale de Perec, quelques distorsions qu'elle produise, n'a jamais pour objectif d'annuler le système licite. Tel est le cas pour le dérèglement banalisé des *Revenentes*, mais de manière encore plus évidente pour *La Disparition* : les écarts ne sont perceptibles et ne peuvent donc être humoristiques que par référence à la langue d'origine. Des expressions comme « à blanc-pourpoint » (p. 91) ou « faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois » (p. 252) ne prétendent pas renouveler les clichés mais jouer *avec* ceux-ci, en invitant le lecteur à l'exploration des synonymes. Ce jeu implique une complicité avec le lecteur qui repose sur le langage commun, dont les distorsions n'ont pas pour fonction d'entraîner la destruction mais, au contraire, la réactivation : ce dont témoigne également le recours à

[91] Dans le vingt-deuxième chapitre du roman, par exemple, Savorgnan dialogue avec Swann en maintenant le passé composé du « je ». Puis, dans le propos de Savorgnan s'insère un interligne qui marque le commencement du long discours du personnage durant plus de 40 pages, où Perec se permet l'usage du passé simple à la première personne : « *J'allai* donc au fumoir. *J'y poirautai* un long laps [...]. Soudain *j'ouïs* un grand bruit [...]. *J'accourus* [...]. *J'arrivai* [...], *j'avisai* Amaury [...]. *J'hurlai* [...]. » (pp. 243-244). Perec n'interpose pas imprudemment le passé composé dans ce champ du passé simple. Le même système fonctionne toujours au cours de ce roman à tiroirs : discours directs d'un personnage au passé composé, insertion d'un interligne, et déploiement d'un long discours au passé simple.

[92] Georges Perec, « La Chose », in *Magazine littéraire*, n° 316, *op. cit.*, p. 58.

de nombreuses expressions rares ou désuètes.

Une telle déclinaison, fondée sur un mécanisme rigoureux et destinée à extraire les potentialités du système préexistant, paraît faire de *La Disparition*, bien avant *La Vie mode d'emploi*, l'incarnation même de l'esprit du *clinamen*. Peu importe, dès lors, que l'écrivain se soit rétrospectivement plaint de la rigidité de la contrainte ou de l'attention trop exclusive qu'y consacre le lecteur. Il convient plutôt de saluer cette liberté, qui ne peut se déployer que sur la rigidité de ses bases et avec la complicité du lecteur.

3. 4. Au-delà du désordre avant-gardiste

Cette revigoration du langage, si le *clinamen* la favorise, n'en relève pas moins des principes oulipiens. Selon Marcel Bénabou :

> L'on sait, au moins depuis Mallarmé, que le langage peut et doit être traité comme un objet en soi, envisagé dans sa matérialité : il apparaît alors comme un système complexe, à l'intérieur duquel sont à l'œuvre divers éléments dont les combinaisons produisent des mots, des phrases, des vers, des paragraphes ou des chapitres. Rien ne devait donc interdire, dans le cadre d'une recherche expérimentale, de soumettre chacun de ces éléments à certaines opérations, à certaines manipulations, et d'en étudier le résultat, Mallarmé lui-même avait donné l'exemple : « il a rêvé d'une poésie qui fût comme déduite de l'ensemble des propriétés et des caractères du langage ». On voit alors quel rôle est dévolu à la contrainte dans un tel contexte : contraindre le système qu'est le langage à

> sortir de son fonctionnement routinier. Par là même, le forcer à rendre gorge, à révéler ses ressources cachées. Tous ces interdits auxquels on se soumet, tous ces obstacles que l'on se crée en jouant, par exemple, sur la nature, l'ordre, ou le nombre des lettres, des syllabes ou des mots (c'est là que nous retrouvons les rats et le labyrinthe de notre définition de départ), prennent alors leur véritable sens. Exhibition de virtuosité ? Nullement. Bien plutôt, exploration de virtualités[93].

On peut se demander, dans ces conditions, à quelle branche du courant moderne se rattache l'Oulipo, à partir de Mallarmé, de la notion de matérialité du langage et de l'écriture expérimentale qui en découle. Perec affirme : « Joyce a montré qu'il est facile de détruire l'écriture ; le problème me paraît être maintenant de la réinventer. C'est pour ça que je suis à l'Oulipo. Je le répète, nous sommes des artisans[94]. » Il n'est pourtant pas si simple de réduire la question à une opposition binaire entre écriture joycienne et pratiques oulipiennes. Les milliers de néologismes parcourant *Finnegans Wake* (sans aucun doute l'œuvre de Joyce à laquelle pense Perec) sont composés à partir de radicaux appartenant à des langues préexistantes (au nombre de quatre-vingts), mais la structure des phrases suit essentiellement les règles grammaticales de l'anglais. En explorant une multiplicité de significations nouvelles, impossibles à réaliser dans une langue naturelle unique, Joyce se livre moins à un acte de destruction qu'à une création, un jeu avec le système donné, exactement comme Perec dans *La Disparition*. Qu'on se réfère au témoignage de Joyce, affirmant avoir

[93] Marce Bénabou, « Quarante siècles d'Oulipo », in *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 22.
[94] Georges Perec, « Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efímero », traduit de l'espagnol par Éric Beaumatin, dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 188.

utilisé ce procédé polyglotte pour tenter d'exprimer une certaine conception de la nuit :

> En écrivant sur la nuit, je ne pouvais réellement pas, je sentais que je ne pouvais pas utiliser les mots employés dans leurs relations et connexions originales. Ainsi employés ils n'expriment pas comment sont les choses durant la nuit dans leurs diverses étapes : Conscience, demi-conscience, puis inconscience. J'ai découvert que ce n'était pas possible avec des mots employés dans leurs relations et connexions originales. Mais quand le jour se lève tout redevient clair... Je leur restitue leur langage anglais. Je ne le détruis pas pour de bon[95].

Une véritable tentative de destruction langagière impliquerait le refus de la représentation et de la communication sémantique. À cet égard, les directives de certains mouvements d'avant-garde paraissent plus radicales. Dans *Le Manifeste technique de la littérature futuriste*, Marinetti déclare qu'« il faut détruire la syntaxe », « haïr l'intelligence » et suivre « un maximum de désordre[96] » et propose de disposer les substantifs au hasard, de n'employer les verbes qu'à l'infinitif ou d'abolir les adjectifs, les adverbes et la ponctuation. Comme le précise le manifeste même, ce processus est néanmoins destiné à obtenir la « délivrance des mots » vis-à-vis de la syntaxe traditionnelle, que Marinetti juge « lourde, étroite, attachée au sol », afin de « former des filets serrés d'images ou analogies qu'on lancera dans la mer mystérieuse

[95] Richard Ellman, *James Joyce*, traduit de l'anglais par André Cœuroy, Paris, Gallimard, 1962, p. 546.
[96] Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste », repris dans Giovanni Lista, *Futurisme : Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, pp. 133-137.

des phénomènes[97] ». La production d'images en chaîne revendiquée par les Futuristes ne lie pas la démolition de la syntaxe à celle de la signification. Marinetti fournit un exemple pratique tiré de sa théorie : « homme-torpilleur, femme-rade, foule-ressac, place-entonnoir, porte-robinet », à partir duquel il affirme : « La vitesse aérienne ayant multiplié notre connaissance du monde, la perception par analogie devient de plus en plus naturelle à l'homme[98]. » On ne voit là aucune volonté d'entraver la transmission du sens. Il s'agit plutôt d'une réactivation du langage par l'intermédiaire de nouvelles formes syntagmatiques, analogue à ce que tente l'Oulipo au moyen de la notion de contrainte.

L'absurdité dadaïste est beaucoup plus proche de promouvoir l'annulation du langage servant à communiquer. « DADA NE SIGNIFIE RIEN[99] », inscrit Tristan Tzara dans son manifeste, dont la cohérence est par là-même annihilée : « j'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis contre les principes[100] ». La fameuse méthode poétique proposée par Tzara opère la destruction du langage à un triple stade : le découpage d'un article de journal consiste au sens propre à mettre en morceaux le langage autorisé ; le désordre des mots recomposés au hasard efface toute préoccupation logique et syntaxique ; la conséquence en est le dérangement sémantique du texte à l'arrivée. Le découpage matériel du journal arrache les mots à leur mission de communication. Le jeu de faillite langagière apporte un corollaire au refus dadaïste de la raison et de l'intelligence. Selon Georges Bataille :

---

[97] *Ibid*., p. 135.
[98] *Ibid*., p. 134.
[99] Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 1975, p. 360.
[100] *Ibid*., pp. 359-360.

> C'est que l'insoumission, si elle ne s'étend pas au domaine des images et des mots, n'est encore qu'un refus de formes extérieures (comme sont le gouvernement, la police), quand les mots et les images en ordre sont des ayants cause *en nous* d'un système qui, de fil en aiguille, soumet la nature entière à l'utilité. La croyance, plutôt l'*asservissement* au monde réel est sans l'ombre d'un doute un fondement de toute servitude. Je ne puis regarder comme libre un être n'ayant pas le désir de trancher en lui les liens du langage[101].

La décomposition du langage porte ainsi celle de tout système fondé sur les mots. Influencés par le mouvement Dada et son opposition au joug de la rationalité, les surréalistes n'ont pourtant pu renoncer à l'ordonnance esthétique de leurs œuvres. Ce que critique Bataille : « Il y eut aussi, dès l'abord, une faiblesse initiale dans la place que donna le surréalisme à la poésie et à la peinture : il a fait passer l'œuvre avant l'être[102]. » Du point de vue de la destruction langagière, le mouvement surréaliste est encore plus en recul par rapport au futurisme. Il est connu que Breton soumettait à révision les textes générés par l'écriture automatique, qui conservent ainsi une syntaxe conventionnelle, quelque insolite que les images évoquées puissent être. Dans *Le Manifeste du Surréalisme*, Breton présente une recette de poème obtenue grâce au procédé dadaïste de découpage des journaux, mais y ajoute une remarque : « observons,

[101] Georges Bataille, « À propos d'assoupissements », dans *Œuvres complètes, XI*, Paris, Gallimard, 1988, p. 31.

[102] *Ibid*., pp. 31-32. Dans son entretien avec Madeleine Chapsal, Bataille explique ainsi sa rupture avec le surréalisme : « Une de mes difficultés, au début, avec le surréalisme, était que j'étais beaucoup plus dada que les surréalistes, ou du moins je l'étais encore alors qu'ils ne l'étaient plus. » Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, Paris, Juillard, 1963, p. 16.

si vous voulez, la syntaxe[103] ». Louis Aragon, au temps du surréalisme, manifeste sa défense du style avec moins de réserve :

> [les textes surréalistes] ont à être bien écrits. J'entends ici les exclamations hypocrites. Et qui vous dit que pour bien écrire il faut s'arrêter sept ans entre chaque mot ? Bien écrire, c'est comme marcher droit. Mais si vous titubez, ne me donnez pas cet affligeant spectacle. Cachez-vous. Il y a de quoi être honteux.
>
> Ainsi le surréalisme n'est pas un refuge contre le style. On a trop facile à croire que dans le surréalisme le fonds et la forme sont indifférents. Ni l'un ni l'autre, mon cher[104].

L'automatisme surréaliste est sans doute défini comme « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale[105] », mais il s'agit surtout de laisser advenir des images échappant à la maîtrise consciente (« la plus forte [image] est, affirme Breton, celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé[106] »), non de porter le désordre dans la manière de les exprimer. Les surréalistes supposent que l'inconscient se dégage par un processus lui-même inconscient, mais se réservent la dernière étape de cette élaboration, concertée, pour mieux exprimer cette irrationalité. Selon Breton, « on feint de ne pas trop s'apercevoir que le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement

---

[103] André Breton, « Manifeste du Surréalisme », dans *Œuvres complètes*, *I*, *op. cit.*, p. 341.
[104] Louis Aragon, *Le Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, pp. 189-190.
[105] André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, *I*, *op. cit.*, p. 328.
[106] *Ibid.*, p. 338.

quelque prix à sa vie[107] », et « le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage[108] ». Nulle part il n'est question de détruire le langage en lui-même, seulement les *opérations logiques* qui peuvent empêcher le langage de laisser s'émaner l'inconscient. Cette confiance fondamentale dans les mots, latente derrière la méfiance affichée envers la raison, amène Breton à reconnaître que le surréalisme vise à « restituer le langage à sa vie[109] ». Pour les surréalistes, la volonté de révolution n'implique pas la table rase du langage intellectuel.

À la suite de cette quête surréaliste destinée à défricher — et nullement à détruire — le langage, un certain nombre de mouvements renouent avec le défi dadaïste. Les lettristes ne se contentent pas de casser la syntaxe ou d'annuler le sens du texte, mais décomposent les mots en phonèmes et lettres, dont ils continuent pourtant à se servir en tant que matériaux artistiques. Il faut attendre l'Internationale situationniste pour remettre en cause la notion d'œuvre d'art elle-même, toujours susceptible d'être récupérée par l'idéologie du pouvoir. Les situationnistes dénoncent la même inclination au sein du langage. Selon Mustapha Khayati, dont les propos rappellent ceux de Bataille :

> Il est impossible de se débarrasser d'un monde sans se débarrasser du langage qui le cache et le garantit, sans mettre à nu sa vérité. Comme le pouvoir est le mensonge permanent et la "vérité sociale", le langage est sa garantie permanente, et le Dictionnaire sa référence universelle. Toute praxis

[107] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », dans *ibid*., p. 802.
[108] André Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives », dans *Œuvres complètes, IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 19.
[109] *Ibid*., p. 21.

> révolutionnaire a éprouvé le besoin d'un nouveau champ sémantique, et d'affirmer une nouvelle vérité [...]. *C'est que le langage est la demeure du pouvoir*, le refuge de sa violence policière. [...] Quand le pouvoir économise l'usage de ses armes, c'est au langage qu'il confie le soin de garder l'ordre opprimant. Plus encore, la conjugaison des deux est l'expression la plus naturelle de tout pouvoir[110].

Hors de ces mouvements d'avant-garde et au-delà des questions artistique et politique, Wittgenstein pose une limite primordiale à la capacité du langage en montrant qu'il y a des choses dont on ne peut parler. Lecteur nourri de ces réflexions philosophiques, Samuel Beckett crée des personnages ou des narrateurs incessamment traversés par un langage disloqué, dépourvu de sens configuré, troué par un mutisme de plus en plus omniprésent, notamment au théâtre, vide inviolé échappant aux paroles.

C'est donc dans une époque saturée de controverses sur le langage que les oulipiens entament leurs jeux expérimentaux sur les mots. Constatons d'abord que l'Oulipo s'est dégagé (ou se désintéresse) de la critique du langage, notamment dans le domaine idéologique. Exprimant son intérêt pour le néo-français, Queneau prend soin de souligner : « Je n'ai d'ailleurs aucun respect, ni considération spéciale pour le populaire, le devenir, la "vie", etc[111]. » Propos pleinement justifié par l'activité littéraire de son auteur, qui s'est toujours refusé à réduire la littérature à un moyen d'engagement[112]. À titre d'« artisans », les oulipiens s'appliquent à la manipulation

[110] Mustapha Khayati, « Les mots captifs : préface à un dictionnaire situationniste », in *L'Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, p. 462.
[111] Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 24.
[112] C'est donc exclusivement comme source littéraire que Queneau émet la proposition du néo-français : « Il me suffit en tout cas d'avoir indiqué quel *doit* être le point d'arrivée, inéluctable,

matérielle des mots. Le système langagier sur lequel ils travaillent leur paraît à la fois délimité et autonome. Leur pratique donne le sentiment d'une confiance innocente accordée au langage : à la solidité, la capacité, la flexibilité de la langue actuellement existante et destinée à servir de jouet.

Très souvent, ce jeu s'appuie en outre sur la transmission culturelle. Pour exercer la méthode S + 7, les oulipiens choisissent en principe les textes de départ dans la littérature « autorisée », y compris la Bible. Il en va de même des réécritures lipogrammatiques de *La Disparition* : Perec y prend pour cible des œuvres illustres de Hugo, Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, avec un enthousiasme égal à celui qu'il emploie par ailleurs à transformer les clichés dans ses jeux de distorsion. L'enjeu de ces travaux tient moins au texte d'arrivée même qu'à son écart par rapport au texte d'origine : cela implique que l'œuvre déformée soit assez connue pour qu'un lecteur puisse en apercevoir la déformation. Les pratiques oulipiennes et le jeu qu'elles établissent entre auteur et lecteur sont dépendants d'une communauté culturelle préexistante. Rien de plus éloigné des tendances de l'avant-garde, voire de l'ère de soupçon, qui inclinent à une remise en cause de tout patrimoine commun.

Impossible pourtant, sous l'angle idéologique ou littéraire, de réduire le respect oulipien de la langue, de l'histoire et de la culture à une forme de conservatisme ou, *a fortiori*, à des penchants réactionnaires : au bout du compte il s'agit de créer l'écart, la déviation, la déclinaison, par rapport à tous les systèmes donnés. En ce sens, l'activité de l'Oulipo fonctionne elle-même comme un *clinamen*. Elle montre qu'il faut commencer par démanteler un mécanisme pour en extraire le potentiel, ainsi que Perec

---

nécessaire : la constitution d'une nouvelle langue, nouvelle beaucoup plus encore par la syntaxe que par le vocabulaire, nouvelle aussi par l'aspect, une langue qui, retrouvant sa nature orale et musicale, deviendrait bientôt une langue poétique, et la substance abondante et vivace d'une nouvelle littérature. » *Ibid*., pp. 25-26.

l'effectue littéralement, ou plutôt lipogrammatiquement, à l'égard de l'alphabet. Une telle activité n'a rien de conformiste, d'autant moins que les oulipiens proposent de fonder sur l'initiative subjective un système individuel de contrainte assez impropre à l'institutionnalisation.

Ainsi la quête oulipienne de liberté conjoint-elle découverte collective et délivrance individuelle. Sous l'aspect collectif, on propose d'observer en compagnie du lecteur les aspects latents, les nouvelles possibilités du langage ordinaire, à l'aide d'un programme calculé, explicitable et effectivement explicité dans la plupart des cas. Dans le domaine individuel et interne, ce même programme permet d'outrepasser les limites affectant les performances langagières de l'opérateur en favorisant l'exploration de la reconnaissance, de l'imagination et, même, de l'inconscient, plus efficacement, aux yeux des oulipiens, qu'avec l'automatisme surréaliste[113].

La Disparition de Perec constitue une réalisation exemplaire de ces deux perspectives collective et individuelle. Les vertus individuelles du lipogramme gardent toutefois leurs énigmes, puisque le processus est entièrement intérieur à l'écrivain. Même si la simple disparition d'un *e* avait mis Perec en mesure d'affronter la disparition de ses parents (d'« eux ») et d'entamer sa « recherche de racines[114] », le texte final ne garderait de cette exploration de soi qu'une trace imparfaite.

L'élaboration du lipogramme, en revanche, a laissé des traces dont l'étude permettra peut-être d'approcher ce mystère, et aussi de mesurer mieux l'écart entre les pratiques oulipiennes et perecquiennes et la quête surréaliste, sinon avant-gardiste, de l'imprévu et de l'inconscient. Dans le chapitre prochain, tenterons donc de mettre en lumière et d'articuler certaines des pistes génétiques de *La Disparition*.

---

[113] Voir le premier chapitre.
[114] Bernard Noël, « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op. cit.*, p. 34.

Chapitre 4

Les notes préparatoires à *La Disparition*[1]

L'objet principal de ce chapitre, autrement dit le corpus désigné dans le titre, est constitué par un ensemble de documents composites de manuscrits et de dactylographies, répartis par Perec lui-même en deux catégories : d'une part, les « Brouillons », se composant d'environ trois cents pages ; d'autre part, un petit nombre de feuillets rangés dans une chemise affichant cet exergue pseudo-roussellienne : « Comment j'ai écrit certain de mes livres »[2].

La rareté des recherches, ou même des remarques, consacrées aux écrits préliminaires de *La Disparition*[3] — d'autant plus notable si l'on pense aux nombreuses études concernant ceux de *La Vie mode d'emploi* — suffirait seule à justifier l'exploration de cet « avant-texte » relativement méconnu, ainsi que la reconnaissance de ses différents contenus. En comparant ces notes préparatoires avec les autres

[1] Ce chapitre est fondé sur un de mes articles précédents : « Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec », in *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études Perecquiennes*, juin 2013, à l'adresse : http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf (page consultée le 20 août 2016).

[2] La transcription numérique de tous ces documents se trouve dans le second volume de la présente étude.

[3] Il convient de ne pas négliger pour autant plusieurs travaux importants, auxquels on renverra dans le cours de cette étude : Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », in *L'Ecriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, sous la direction de Daniel Ferrer, Paris CNRS-Editions, 1991 ; Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.* ; Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, Université Paris 8, 1995.

documents avant-textuels du lipogramme en *e*, nous entamerons l'analyse du processus de sa création : il conviendra de prêter attention aux évolutions de l'intrigue, aux changements du projet paratextuel, ainsi qu'au recours ou à l'abandon de « sur-contraintes » inspirées des procédés de Raymond Roussel. Il s'agit de savoir, en effet, comment Perec a écrit l'un de ses livres.

À la lumière de ce travail proprement philologique, nous remarquerons surtout la genèse de ce qu'on peut considérer comme le thème essentiel de *La Disparition* : la disparition d'une famille. La situation est liée à l'histoire personnelle de l'auteur et à la disparition de ses parents juifs : le père tué dans les combats de la Seconde Guerre mondiale, la mère morte en déportation, probablement à Auschwitz.

Quant aux motifs autobiographiques évoqués dans le roman lipogrammatique, la plupart des perecquiens s'accordent à considérer que la contrainte formelle a permis à Perec d'exprimer ce qui serait resté indicible et inexplicable avec un procédé d'écriture normal. La contrainte lève les censures et les barrières inconscientes : Perec l'affirme dans plusieurs interviews[4]. La présente étude tente de repérer dans l'avant-texte de *La Disparition* ces moments d'émergence, favorisés par le lipogramme, du thème de la famille brisée, avec son développement ultérieur. La genèse du roman éclairera ainsi la fonction de la contrainte formelle qui, chez Perec, offre un accès singulier — ou « oblique », selon l'expression familière aux perecquiens — à la question de son histoire personnelle et de sa propre genèse[5].

[4] Voir par exemple Georges Perec, « La fiction et son faire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 255, ou « Discussion sur la poésie », dans *ibid.*, p. 292.

[5] L'adjectif « oblique » apparaît d'abord dans le titre de l'essai de Perec, « Douze regards obliques » (dans *Penser/classer*, *op. cit.*). Philippe Lejeune le reprend dans *La Mémoire et l'oblique* pour désigner le caractère « dévié », le « détour » ou la « ruse » au moyen desquels Perec affronte son passé « à la fois immémorable et inoubliable » (*op. cit.*, quatrième couverture).

4. 1. Quatre séries dans l'avant-texte de *La Disparition*

Commençons par donner un aperçu des documents avant-textuels de *La Disparition*. Ceux-ci sont aujourd'hui consultables sous forme de photocopies ou de microfilms dans le cabinet de l'Association Georges Perec (AGP). Le classement suivant pourrait en être proposé, appuyé sur quatre séries principales.

- La liasse dactylographiée n° 85, 1, 1-313 d.[6] (figure 1[7])

Il s'agit de la version la plus proche du texte final. Perec conservait ce document avec le brouillon manuscrit du prière d'insérer attribué à Bernard Pingaud et plusieurs coupures de journaux rendant compte du livre publié : ce qui nous permet de supposer que nous sommes en présence de la dernière étape de la mise au net.

Par rapport au texte final, cette dactylographie ne présente que des modifications de détail, y compris la suppression du dernier *e* persistant (effectuée, comme en témoigne la figure 1, par substitution des mots « des amis » en « du duo »). Il y manque pourtant un certain nombre de pièces rapportées à la version publiée : « Faux Sursis pour Anton Voyl » (p. 56), liste d'oxymores énumérant les conditions requises pour annuler l'occis-mort du personnage ; « l'anglais » (p. 63), citation du *Gadsby* d'Ernest Vincent Wright ; une partie des « Métagraphes » à apporter de Nerval et de Lord Hollande (pp. 314-315). Font également défaut les deux contributions de Jacques Roubaud : le poème épigraphe « La Disparition » (p. 9) et le passage consacré aux

[6] La numérotation documentaire de l'AGP respecte le classement adopté par l'écrivain. La cote « 85, 1, 1-313 d. » correspond aux pages 1 à 313, d(ernière) de la première des unités appartenant à la boîte n° 85 du fonds Perec.

[7] Voir en annexe 3 les figures numérotées de ce chapitre.

« Maths » (pp. 62-63), ainsi qu'une des traductions lipogrammatiques des sonnets de Baudelaire, « Nos chats » (p. 124), textes inclus dans les manuscrits précédents :

- Le manuscrit « du Moulin »[8] (figure 2)

Appelé ainsi d'après le Moulin d'Andé où il fut rédigé, ce manuscrit est considéré comme le manuscrit définitif précédant la version dactylographiée ci-dessus mentionnée. Il constitue probablement le document avant-textuel le plus connu de *La Disparition,* surtout grâce à Marc Parayre, qui l'a étudié dans sa thèse et a établi une liste de variantes par rapport au texte publié[9].

Le manuscrit contient plusieurs documents annexes : une table des matières, des dessins dont l'un servira pour la couverture de la première édition, des copies d'élève dont chacune s'intitule « Français » et dont l'une est effectivement intégrée au livre sous ce titre (pp. 60-61)[10], ainsi qu'un tableau généalogique de personnages, qui fera l'objet d'un commentaire ultérieur.

Quant à l'état du texte, on se reportera aux propos de Marc Parayre :

> Si l'ensemble est entièrement rédigé, on peut noter cependant certaines retouches dont l'ampleur et l'importance varient considérablement puisqu'elles vont de la seule modification de détail — simple correction orthographique ou changement de vocable — au rajout ou à la suppression de pages entières[11].

---

[8] Ce document n'a pas de cote propre dans le classement de l'AGP.
[9] Voir Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 547-628.
[10] Cf. *ibid.*, p. 401 : « On appréciera d'ailleurs le fait — que l'on perçoit hélas seulement lorsqu'on étudie le manuscrit — que l'un de ces écrits corresponde effectivement à une copie d'élève, une authentique composition française, sur un sujet donné dans une classe de seconde A du Lycée de Louviers le mercredi 3 avril 1968. »
[11] *Ibid.*, p. 321.

Ces « retouches », dont certaines sont montrées dans la figure 2, se révèleront pourtant moins anodines par confrontation avec un autre manuscrit :

- Le manuscrit n° 86, 5, 1-111 d. (figure 3)

Par commodité, nous appellerons désormais le troisième document le « manuscrit n° 86-5 ». Ce manuscrit est curieusement lacunaire, du point de vue matériel plutôt que littéral. Comme le note un texte d'avertissement joint par l'AGP, les pages 34 à 37, 44 à 47, 116 à 119 ont disparu, ainsi que la suite de la page 124. L'avertissement révèle par la même occasion le peu d'intérêt accordé à cette disparition, au nom de la considération (injustifiée) qu'il ne s'agirait là que d'une reproduction imparfaite du manuscrit « du Moulin », qui en comblerait donc les manques, puisque « l'AGP dispose d'une photocopie complète et d'un microfilm du manuscrit original qui se trouve au Moulin d'Andé et qui appartient à Mme Suzanne Lipinska[12]. » Ainsi le manuscrit n° 86-5 figure-t-il dans le catalogue de l'AGP sous la fausse désignation de « manuscrit définitif (?) ». C'est aussi ce qui est affirmé dans la thèse de Hans Hartje, qui y voit une reproduction « partielle du ms (complet) dit "du moulin d'Andé"[13] ».

La différence entre les deux textes est-elle trop minime pour attirer l'œil ? Une comparaison attentive des figures 2 et 3 permet cependant de comprendre la relation entre le manuscrit « du Moulin » et le manuscrit n° 86-5 : il s'agit du *même support matériel*, comme l'atteste la concordance parfaite dans la forme des lettres, quoique l'une comporte plus de modifications que l'autre. Ainsi le manuscrit « du Moulin »

[12] Cet avertissement se situe à la tête du manuscrit n° 86-5 microfilmé. Aujourd'hui l'AGP conserve deux photocopies du manuscrit « du Moulin » respectivement intitulées « *La Disparition* : photocopie de ms (appartenant à Suzanne Lipinska) » et « photocopie de ms de *La Disparition* : fait au Moulin d'Andé par Jacques Lederer pour AGP ».

[13] Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 194. Cependant Hartje indique également que l'AGP dispose de la photocopie d'un autre manuscrit mis au net différent de celui du « Moulin », mais sans donner plus de détail. Cf. *ibid.*, p. 166, note 245.

s'avère-t-il constitué par une copie du manuscrit n° 86-5, à laquelle Perec intègre un certain nombre de « retouches » — correspondant en fait à celles que mentionne Marc Parayre. Comme le suggère ce dernier, les remaniements ne se limitent pas à des modifications de détail. C'est au cours de cette étape que Perec insère dans le texte l'« Avant-propos », les contributions d'autres membres de l'Oulipo et de ses camarades du Moulin d'Andé[14], ainsi que les numéros de chapitre suivis de titres-résumés[15], ajoutant, raturant ou intervertissant des pages.

La comparaison avec le manuscrit n° 86-5 devient dès lors indispensable pour approfondir l'appareillage de celui « du Moulin », en particulier l'enchevêtrement de sa pagination. Si l'on compare les numéros de page inscrits au coin en haut à droite des figures 2 et 3, on voit que le numéro « 12 » du manuscrit « du Moulin » a été ajouté au-dessus du numéro « 9 » du manuscrit n° 86-5. Ce n'est pas un cas épineux : Perec a simplement modifié la pagination selon l'augmentation du nombre de pages. En revanche, il arrive que l'auteur rassemble dans le manuscrit « du Moulin » certains feuillets différents sous le même numéro de page. C'est que Perec y a intercalé de nouvelles pages sans transformer la pagination établie pour le manuscrit n° 86-5. Par exemple les trois pages « 20 », distinguées dans la liste des variantes dressées par Marc Parayre en 20 A, B et C, correspondent en fait respectivement à :

- la page 18 du manuscrit n° 86-5, substituée à la page 20 en fonction des retouches ;
- une page réécrite par Perec pour remplacer cette copie retouchée, finalement raturée tout entière ;

[14] Ce rajout entraîne nécessairement certaines modifications du récit lors du passage du manuscrit n° 86-5 à celui « du Moulin ». Pour un répertoire général des contributions, voir Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 404-406.

[15] La division des chapitres n'a donc pas encore été effectuée dans le manuscrit n° 86-5. La présente étude reviendra de manière récurrente sur cette articulation tardive du récit.

- la page 20 du manuscrit n° 86-5[16].

Il arrive ainsi que la stratification d'un état du texte ne puisse être établie que par rapprochement avec d'autres étapes du processus d'écriture, auxquelles il convient d'ajouter un dernier maillon. Lequel s'avère être lui-même une sorte de microcosme dont il va s'agir de retrouver le *bon ordre*.

- Les notes préparatoires[17]

— Les « Brouillons » (n° 86, 1, 1 à 115 d.)

Il faut l'affirmer d'emblée : cet ensemble de documents est d'une nature radicalement différente des précédents et ne possède aucune sorte de cohérence interne. Les « Brouillons » ne contiennent pas uniquement des versions imparfaites du travail définitif : Perec y fourre également toute sorte de morceaux qui ne prendront jamais place dans l'œuvre achevée. On y trouve non seulement des notes manuscrites et dactylographiées, très diverses en qualité, quantité ou du point de vue de leur structure, mais aussi bon nombre de dessins dont la plupart semblent n'avoir aucun rapport avec les notes elles-mêmes[18], le tout rédigé ou tracé sur des supports également variés : papier-listing, page de sismogramme (ou d'électrocardiogramme ?), feuille de carnet ou

[16] Voir l'annexe 2 pour un examen de l'ensemble du problème.

[17] Ces documents font partie du microfilm contenant le manuscrit n° 86-5, au même titre que le brouillon du compte rendu du livre par Marcel Bénabou, intitulé « La lettre perdue » mais qui sera finalement publié sous le titre « Autour d'une absence » (n° 86, 2, 1, 1 à n° 86, 2, 3, 7 d.), ainsi que la coupure d'un autre compte rendu, par R.-M. Albérès (n° 86, 3, 1 : voir l'introduction de la présente étude) et qu'un texte bulgare inconnu, qui s'avère être une traduction de la première page de *La Disparition* (n° 86, 3, 2 à 3). Sur ce dernier point, voir Sònia Pérez Baqués, « Au sujet du texte bulgare se trouvant dans les manuscrits de *La Disparition* », inédit, consultable dans l'AGP.

[18] C'est aussi le cas du *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi étudié par Bernard Magné : voir ses « Espèces d'espaces écrites », in *Brouillons d'écrivains*, sous la direction de Marie Odile Germain et Danièle Thibault, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001. Dans les « Brouillons » de *La Disparition*, on y remarquera cependant quelques dessins de figures présentant une structure fractale ou d'emboîtement qui évoque celle du roman (n° 86, 1, 70 et n° 86, 1, 85, 1 à 3 d.).

de cahier, feuillet mobile, ou verso de tract appelant à manifester contre la guerre du Viêt-Nam. On pourrait même douter de leur cohérence en tant que notes préparatoires pour *La Disparition*. En quoi une coupure de presse relatant un conflit autour des droits éditoriaux de *Locus Solus* (n° 86, 1, 88 r°) ou un prospectus d'hôpital expliquant la maladie de Jaccoud-Osler (n° 86, 1, 91) peuvent-ils avoir servi pour la préparation du roman ?

Ce désordre apparent des « Brouillons » se confirme à l'intérieur de chaque feuillet. Le folio manuscrit n° 86, 1, 5 (figure 4) en présente un exemple, à la forme en effet passablement brouillonne. On pense à des pièces de puzzle éparses. L'attention sera sans doute immédiatement attirée par le grand « W » encadré près du centre et par tous les mots suggérant une intention métatextuelle en rapport avec certains éléments fondamentaux du livre — « AZ court d'un », évidente évocation du nom de lieu d'« Azincourt », ou « Un Albanais ! / Un Albinos ! », qui relie à la notion de « blanc » un autre lieu capital du récit.

Il faut en revanche un examen plus soutenu pour remarquer que ce folio entreprend l'élaboration des paragraphes qui s'intègreront aux pages 135 à 139 du texte publié ou, plus précisément, dans la partie du manuscrit n° 86-5 qui en constitue l'origine. Par exemple, les fragments dispersés dans le folio de manière verticale — « parlant dans un jargon plutôt dur à saisir », « la squaw annonçant un à un l'instruction à accomplir puis la faisant non sans plaisir », « joignant l'action au discours », et « la squaw clamait l'oral canon du gd Satchmo, an » — se combinent ainsi dans le manuscrit :

Parlant un jargon plutôt dur à saisir, la squaw clamait l'oral canon du grand

> Satchmo, annonçant un à un l'instruction à accomplir puis, joignant l'action au discours, la faisant, non sans un soin vigilant qui faisait plaisir à voir. (n° 86, 5, 50)[19]

S'il est vrai que la composition de certaines pièces peut s'éclairer ainsi — cas heureux, mais loin d'être systématique —, le document conduit à interroger la nature d'un processus de création littéraire fondé sur une suite de fragments si disloqués. En dernière analyse, il se pourrait qu'une telle discontinuité ne témoigne pas nécessairement d'un état encore balbutiant du projet. L'expression est trop concise, concrète et compacte pour être rapportée à un stade préliminaire au cours duquel l'écrivain se serait contenté d'élaborer le plan de son récit. Tout semble plutôt indiquer que ces membres de phrases étaient d'emblée destinés à figurer dans la mise au net — à moins que Perec n'ait voulu décomposer un paragraphe déjà achevé, pour on ne sait quelle raison.

L'hypothèse selon laquelle le folio n° 86, 1, 5 renverrait à un état plus ou moins avancé de la rédaction rappelle un autre type de désordre affectant ces documents : manque d'une mise en ordre, au sens littéral, qui classerait les feuilles en fonction du développement du travail. Si le folio n° 86, 1, 5 figure parmi les premières feuilles des « Brouillons », comme en témoigne sa cote, c'est plus de cinquante feuillets plus loin qu'on trouvera une longue liste de « verbes à l'infinitif sans E » (n° 86, 1, 62, 1 et n° 86, 1, 62, 2 v° d.), qui doit se rapporter au travail préparatoire le plus élémentaire. Par ailleurs, la mise au net dactylographiée de « Nos chats » (n° 86, 1, 83), « traduction »

[19] Paragraphe correspondant à la page 136 du texte publié avec une seule différence : le personnage de la Squaw figure dans le manuscrit sans S majuscule. Le remplacement de la minuscule par la majuscule (et vice verca) constitue une des variantes principales entre le manuscrit et la version finale, comme l'indique Marc Parayre. Cf. *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 326.

lipogrammatique d'un sonnet de Charles Baudelaire, précède de façon isolée sa propre ébauche (n° 86, 1, 108) mêlée aux derniers folios et portant la date du jeudi 16 novembre 1967, moment où Perec, sans aucun doute, commence à peine à travailler sur son lipogramme[20].

Néanmoins le puzzle des « Brouillons » ne doit pas empêcher d'établir la portée fonctionnelle de cet ensemble et d'en délimiter la chronologie. En exemple contraire aux documents renvoyant au point de départ vraisemblable de la rédaction lipogrammatique, on pourrait proposer une paire de folios (n° 86, 1, 61, 2 et n° 86, 1, 61, 3 : voir la figure 5) comprenant l'une des multiples ébauches de la table des matières. Il est difficile d'accepter l'opinion de Hans Hartje, pour lequel cette table des matières renverrait à « un manuscrit perdu[21] ». Les chiffres jouxtant les numéros des chapitres sept à vingt-six correspondent exactement à la pagination du manuscrit « du Moulin » : auquel, rappelons-le, Perec ajouta la division en chapitre sur le support même du manuscrit n° 86-5[22]. Il convient toutefois de noter que les titres-résumés insérés à ce moment-là ne concordent pas forcément avec cette table, encore en voie d'élaboration et trouée de cases vides. La rédaction de cette paire de folios doit donc être chronologiquement située à la charnière des deux manuscrits mis au net : hypothèse qui expliquerait aussi l'absence de numéros de page pour les chapitres un à six, destinés à des retouches radicales interdisant d'en fixer la pagination à ce moment-là[23].

Ainsi les « Brouillons » révèlent-ils toute leur étendue. Ils incluent la première

[20] La lettre de Perec à Maurice Nadeau affirme que *La Disparition* a été commencée en « décembre 1967 » (« Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, *op. cit.*, p. 52). L'avant-texte oblige donc à repousser cette datation d'un mois. La date du « jeudi 16 novembre 1967 » est également inscrite sur le brouillon de la transposition d'un autre sonnet de Baudelaire, « Accords » (n° 86, 1, 92), toujours en collaboration avec Claude Burgelin. Un troisième texte emprunté au poète, « Sois soumis, mon chagrin », porte l'inscription : « avec MB 1/12 : 67 » (n° 86, 1, 107).

[21] Cf. Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 166.

[22] Voir *supra*, note 15.

[23] Voir l'annexe 2.

étape du travail aussi bien que la préparation du manuscrit définitif — bref, la plus grande durée possible ? À ce propos, ajoutons que ce *terminus ad quem* pourrait lui-même n'être que provisoire : on trouve en effet parmi les folios un inventaire de mots monovocaliques en *e*, par la suite intégrés dans *Les Revenentes* (n° 86, 1, 61, 4 r°). Cette note préparatoire excède donc potentiellement le cas de *La Disparition*.

— « Comment j'ai écrit certain de mes livres » (n° 86, 4, 1 à 7)

Tout au contraire de ce creuset d'idées et de matériaux fictionnels, l'autre ensemble de notes préparatoire, intitulé « Comment j'ai écrit certain de mes livres », est unifié par un objectif spécifique : ces pages instaurent une espèce d'ouvroir destiné à l'élaboration de jeux de mots métatextuels rappelant les procédés exposés par Raymond Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

La figure 6 en servira d'exemple. Ici encore, les analyses de Marc Parayre nous sont précieuses, permettant d'établir le mécanisme métatextuel de l'épisode dans lequel le personnage de Maximin assassine ses six frères, Nicias, Optat, Parfait, Quasimodo, Romuald et Sabin, dans l'ordre alphabétique de leurs initiales. Le document de la figure 6 confirme exactement l'hypothèse de Parayre, selon laquelle la façon dont chaque personnage sera assassiné par Maximin est déterminée par l'initiale même de son nom[24]. La mort des personnages constituant une métaphore de la suppression de la lettre, le travail de Perec consiste à lier certains homonymes de ces initiales avec des mots exprimant la *négation*. Dans le cas du personnage de Nicias, le nom est suivi par deux combinaisons de la proposition « sans » et du *n* : « Sans haine » et « Cent Zen », puis du mot « Naine », mêlant le *n* avec l'adverbe de négation « ne ». Viennent ensuite les mots

[24] Voir Marc Parayre, *Lire « la Disparition » de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 163-189.

« moraine » et « haleine », qui associent la lettre à la « mort », d'une part, et d'autre part au préfixe de négation grec « a- ». Après un « Non » paraît enfin le syntagme « mort à l'aine ». Dans le roman publié, c'est effectivement d'une *blessure à l'aine* que meurt Nicias, sous la forme lipogrammatique d'un « coup au bassin » (p. 249). La mort des autres frères est conçue de la même manière[25].

Le dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres » contient deux projets similaires, machinant la façon de mourir de plusieurs autres personnages : l'un (n° 86, 4, 3 r°) vise les enfants d'Amaury Conson, dont les initiales sont ordonnées par une série de voyelles : *Ai*gnan, *A*dam, *I*van, *O*dilon, *U*rbain et *Y*von[26] ; l'autre (n° 86, 4, 7 d.) prend pour cible Arthur Wilburg Savorgnan, auquel Aloysius Swann propose cinq moyens de décéder. À nouveau ces projets mettent en jeu la combinaison des voyelles et des signes de *négation*[27]. À l'instar du procédé de Roussel, les épisodes se créent exclusivement par le moyen du jeu de mots. Il s'agit en effet de définir, en fonction d'une même règle préalablement fixée, la suppression de personnages constitués par la personnification des lettres de l'alphabet. Cette disparition reproduit donc celle qu'a préalablement déterminée la contrainte du lipogramme, l'anéantissement des personnages représentant la destruction concomitante et collective du système alphabétique. Chez Perec, il s'agit ainsi d'aboutir à un récit lipogrammatique qui puise ses ressources en lui-même et de démontrer en conséquence la productivité

[25] Voir aussi le folio n° 86, 4, 6.

[26] Le dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres » ne contient cependant aucune note concernant Aignan, Adam et Yvon.

[27] Prenons l'exemple d'Ivan, l'un des fils d'Amaury Conson, dont le texte publié décrit ainsi la disparition : « À Zanzibar, un gros poisson avalait Ivan » (p. 59). À propos de cette mort misérable, Perec inscrit dans le dossier : « Zanzi (bar →) poisson ». Il est permis de supposer que l'écrivain s'est appuyé sur le syntagme « sans I » pour aboutir au mot « zanzi », puis à son étymologie « Zanzibar », profitant de la syllabe « bar » pour en tirer le nom du « poisson » qui assassine Ivan dans ce lieu maritime. Comme dans le cas des frères de Maximin, ces notes de Perec confirment l'hypothèse de M. Parayre, dont la thèse analyse également l'épisode des fils d'Amaury Conson et celui d'Arthur Wirburg Savorgnan. Voir *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 344-352.

« involutive » de la contrainte, ainsi que l'indique les propos bien connus de Jacques Roubaud :

> La contrainte y est à la fois principe de l'écriture du texte, son mécanisme de développement, en même temps que son sens : *la Disparition* est roman d'une disparition qui est la disparition du *e*, et est donc tout à la fois le roman de ce qu'il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte[28].

Se bornant à contribuer à l'élaboration de certains épisodes, le dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres » joue donc un rôle emblématique dans cette fictionnalisation de la contrainte. Il implique même le thème global du roman : famille brisée. Il convient de rappeler que tous les personnages concernés par le dossier et assassinés au cours du roman appartiennent à la même famille à travers plusieurs générations. Perec établit un tableau généalogique de ce clan, qu'il annexe au manuscrit « du Moulin ». Comme le montre la figure 7, la généalogie intègre non seulement les frères de Maximin (situés à gauche), les fils d'Amaury Conson et Arthur Wilburg Savorgnan (à droite), mais aussi les enfants de ce dernier, autrement dit les frères du protagoniste Anton Voyl. Ceux-ci aussi personnifient les voyelles, comme le signale invariablement l'initiale de leur nom : *Hai*g, *A*nton, *I*bn, *O*lga, *U*lrich et *Y*orick. De même sont-ils invariablement destinés à la mort. *La Disparition* présente ainsi l'histoire de l'anéantissement d'une famille, évoquant non seulement la destruction du système langagier, mais aussi la disparition de la propre famille de Perec. Le dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres », révélant comment l'auteur a occis certains de ses

[28] Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 55.

personnages en chaîne, ne se limite pas à un jeu local sur les mots mais implique l'enjeu global du roman. L'importance de ce petit document, pour restreinte que soit son envergure, n'usurpe donc pas son titre.

4. 2. Procédé roussellien et manuscrit « annulé »

Les conséquences du procédé peuvent être constatées dans l'élaboration des étapes du travail sur l'œuvre. Le repérage est possible grâce à l'intermédiaire constitué par un manuscrit mis au net, qui ne correspond ni au manuscrit « du Moulin » ni au manuscrit n° 86-5[29]. La figure 8 représente la cent seizième page de cette version, qui en constitue de fait le premier folio consultable : comme le donne à penser l'inscription « annulé », la quasi-totalité de ce manuscrit est perdue. Seules demeurent six pages de feuillets numérotés de 116 à 121, mêlés aux « Brouillons » (n° 86, 1, 67, 1, r° à 3 v° d.).

Le manuscrit « annulé » (que j'appellerai désormais ainsi par commodité) n'est pas uniquement caractérisé par les pages qui lui manquent matériellement. Bien que les six pages rescapées de la perte contiennent plusieurs passages peu différents du texte publié, elles souffrent aussi d'une lacune gigantesque au niveau de l'intrigue par rapport à la version finale. Dans la figure 8 encore, les premières lignes correspondent, dans le texte publié, à un passage du chapitre vingt-deux dans lequel Aloysius Swann discute avec Arthur Wirburg Savorgnan[30]. Dans ce manuscrit, le dialogue se poursuit en *sautant*

[29] Les manuscrits mis au net de *La Disparition* ont en commun d'être rédigés avec un crayon feutre identique, d'être paginés et de comporter, à côté des numéros de page, un chiffre romain toutes les quatre pages. Toutefois, dans le manuscrit « du Moulin », cette numérotation régulière est perturbée sous l'effet des retouches déjà mentionnées.

[30] Voici les variantes : « — Voilà pourquoi ! Non ? Voilà la photo qui provoqua son courroux ! Tu lui as fait voir ! Tu lui as tout dit ! / — Non Non, fit tout bas Savorgnan [...] » (n° 86, 1, 67, 1 r°) ; « Voilà la raison ! Voilà la photo qui provoqua son courroux ! Tu la lui as fait voir, non ? — Non, dit,

la suite du futur chapitre vingt-deux, ainsi que tous les épisodes des futurs vingt-troisième, vingt-quatrième et vingt-cinquième chapitres, et vient directement rejoindre le long discours d'Aloysius Swann qui constituera le vingt-sixième chapitre et donc la conclusion de la version définitive[31]. Le manuscrit « annulé » ne se termine cependant pas par là : le dialogue entre Swann et Savorgnan continue avant de déboucher sur un autre infatigable discours de Swann, qui anticipe intégralement le « *Post-scriptum* » du livre publié. C'est ainsi que l'intrigue de cette version manuscrite manifeste à la fois un manque et un surplus.

Le manque nous s'intéresse d'abord : cette lacune de l'intrigue, portant sur les chapitres vingt-deux à vingt-six du texte final, laisse entendre que le manuscrit « annulé » ignore encore les épisodes concernés, l'activisme fratricide de Maximin et la description de cinq moyens de mourir dont Swann gratifie Savorgnan : c'est-à-dire les éléments représentant le thème de la famille anéantie et le projet du dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres ».

Rappelons que ce dernier contient également les différents processus qui entraîneront la mort des fils d'Amaury Conson. Il est impossible de déterminer si ces épisodes apparaissaient déjà dans le manuscrit « annulé », puisqu'ils sont destinés au sixième chapitre du texte publié et appartiennent donc à la partie perdue du document. Cependant, on peut très légitimement arguer du cas de Maximin et de Savorgnan pour formuler l'hypothèse que la mort des fils d'Amaury Conson n'y figurait probablement pas. Non pas que ceux-ci survécussent, mais sans doute parce qu'Amaury Conson

---

tout bas, Arthur Wirburg Savorgnan [...] » (*La Disparition*, *op. cit.*, p. 242).

[31] En effet, toute l'intrigue des chapitres vingt-deux à vingt-six du texte publié est constituée par un dialogue entre Savorgnan et Swann, aboutissant au long discours de ce dernier, et intégrant de nombreux épisodes à la façon d'un roman à tiroirs. Le manuscrit « annulé » renvoie donc à un état dans lequel Perec se contente d'établir les fondements sur lesquels, plus tard, il empilera plusieurs niveaux de narrations.

n'avait encore aucune descendance dans cette version antérieure : la parenté ne commencera qu'avec la mort de la parentèle. Je supposerai ainsi qu'à ce stade de son travail, Perec n'avait même pas l'idée d'introduire la notion de famille dans son roman lipogrammatique.

Voici les indices qui plaident, à mes yeux, décisivement dans ce sens. Pensons aux six enfants de Savorgnan, soit les frères d'Anton Voyl. Dans la version finale, cette relation familiale n'est dévoilée qu'à partir du vingt-quatrième chapitre, qui correspond donc à la partie « sautée » du manuscrit « annulé ». Les pages de celui-ci qui nous restent n'évoquent jamais les liens du sang entre ces personnages. Le dialogue des personnages présente, d'une version à l'autre, des différences instructives : dans le texte publié, Swann s'adresse à Savorgnan, qui a perdu tous ses enfants, en lui disant : « toi, dont six *fils* sont morts » (p. 289, c'est moi qui souligne) ; dans le manuscrit « annulé », Savorgnan disait simplement « tous nos *amis* sont morts » (n° 86, 1, 67, 2 r°, c'est moi qui souligne), sans aucune allusion à sa paternité.

Tel est aussi le cas pour la filiation du personnage nommé « le Barbu ». On le sait, ce dernier a Perec pour modèle. Dans le texte publié, le Barbu, père de Savorgnan et d'Amaury Conson, joue le rôle d'ancêtre de la tribu, dont la *loi* est à l'origine du massacre de sa descendance : à l'image de l'auteur, lui-même abondamment barbu, qui décrète la naissance de ses personnages et leur mort — elle-même représentant la suppression d'une lettre également imposée par une *loi*, la contrainte du lipogramme. Pourtant, dans le manuscrit « annulé », cet avatar de Perec est simplement l'objet d'une constatation de la part d'Aloysius Swann : « il constituait un chaînon important qui nous manquait jusqu'alors, sinon un point capital, initial, primordial » (n° 86, 1, 67, 1 r°, figure 8). Propos significatifs, certes, établissant la fonction auctoriale représentée par le

Barbu, mais qui sont encore loin d'attribuer au personnage le statut d'un ancêtre de famille.

Toutes ces circonstances confirment que les relations familiales constituant l'intrigue primordiale de *La Disparition* sont en fait le fruit d'une *surcharge*, conçue par Perec après la mise au net d'une première version du texte global. Le manuscrit « annulé » ignore cette innovation tardive et décisive, dont il n'est pas interdit de penser qu'elle a justement dû conduire à son « annulation », au moment où l'écrivain s'apprêtait à réunir les deux projets synchrones du « Comment j'ai écrit certain de mes livres » et de l'invention d'un lien de parenté entre les personnages.

Le manuscrit n° 86-5, censé être directement postérieur au manuscrit « annulé »[32], permettra pour la première fois de regrouper les personnages en fratries : on peut y repérer les épisodes concernant les frères de Maximin ou les fils d'Amaury Conson[33]. Par la suite, le manuscrit « du Moulin » rassemblera la famille entière dans la forme du tableau généalogique déjà vu dans la figure 7. Ces deux versions, enserrant l'ensemble du roman dans un nouveau *réseau* systématique, confèrent au récit une tonalité décisivement distincte du manuscrit « annulé ». Avec elles, la fiction va même changer de genre : il ne s'agit plus seulement d'un roman policier multipliant les

[32] Cependant, l'identification du manuscrit « annulé » reste soumise à des réserves. Ce n'est peut-être pas un hasard si la première page de ce texte fragmentaire partage le même numéro, 116, avec une des lacunes dont le manuscrit n° 86-5 est troué (*i. e.* manque des pages 116 à 119 : voir *supra*, p. 208). La fin de la page 115 de ce dernier se relie en effet parfaitement à la page 116 de l'autre. Cette concordance, en soi, permettrait certes de supposer que les pages du manuscrit « annulé » sont celles qu'a perdues le manuscrit n° 86-5. Néanmoins, la comparaison des pages 120-121 des deux manuscrits — les seules que chacun d'eux conserve en commun — dément cette hypothèse : le manuscrit n° 86-5 intègre en effet dans ces pages l'épisode de Maximin, complètement inconnue du manuscrit « annulé ». Il en résulte au bout du compte qu'il s'agit certainement des deux versions manuscrites distinctes, qui pourraient avoir partiellement la même origine : ce qui renvoie aux relations entre le manuscrit n° 86-5 et celui « du Moulin ».

[33] Voir respectivement n° 86, 5, 18 à 19 et n° 86, 5, 108 à 111 d. Cependant Amaury Conson n'a encore que cinq fils dans ce manuscrit. La perte de pages du manuscrit n° 86-5, concernant toute l'intrigue qui suit l'épisode de Maximin, empêche de vérifier ce qu'il en est de la filiation relative à Savorgnan ou au Barbu.

cadavres mais de la *saga* d'un clan voué à la disparition totale.

Le « surplus » de l'intrigue du manuscrit « annulé », de son côté, conduit à s'interroger non seulement sur le processus créatif, mais aussi sur les commentaires à ce sujet de l'auteur, intégrant la postface future du roman.

Détaillons à nouveau ce problème insolite. Le folio numéroté de 117 (n° 86, 1, 67, 1 v°) comporte les derniers paragraphes du texte publié, propos d'Aloysius Swann se terminant par cette phrase : « [...] la mort nous a dit la fin du roman ». Dans cette version manuscrite, Arthur Wirburg Savorgnan *y répond* : « Tu as raison, Aloysius » (*ibid*.). Le dialogue entre les deux personnages se poursuit de cette façon, en incorporant des passages dont la plus grande partie ne figure plus dans le texte publié, mais toujours caractérisés par des allusions métatextuelles à l'écriture sous contrainte. C'est dans ce contexte que Swann commence à parler du « scrivain » (folio numéroté de 119, n° 86, 1, 67, 2 v°), anticipant les remarques du futur « Post-scriptum » sur « l'ambition du "Scriptor" » : « Son propos, disons son souci, son souci constant [...] » (*ibid*., correspondant à la page 309 du livre publié). Swann, au nom de cygne/signe blanc, qui pour cette raison cause la mort des autres personnages incarnant l'alphabet, use là de son privilège pour *épiloguer*, en tant qu'« individu hors du coup, un adjoint, un substitut du pouvoir, un doublon, non bourdon » (n° 86, 1, 67, 2 r°), sur le roman dans lequel il est inclus aussi bien que sur l'écriture de son auteur. Cette réalité avant-textuelle de la mise en abyme permet en outre d'expliquer pourquoi, dans le « Post-scriptum », le « Scriptor » est désigné à la troisième personne : au début, c'est un autre personnage qui parlait de *lui*.

Pratiquement achevé au moment du manuscrit « annulé », le « Post-scriptum »

n'a donc pas été écrit ni à titre de postface, ni postérieurement à l'écriture du roman. Le passage paraît certes replacer le procédé dans la progression générale du travail, en avouant que l'auteur « donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait sans jamais la trahir tout à fait la loi qui l'inspirait » (n° 86, 1, 67, 3 r°, correspondant à la page 311 du livre publié). Pourtant, Perec n'a jamais réorganisé ce propos en fonction du développement du travail ultérieur à l'étape parcourue « pour finir ». L'intégration tardive du procédé roussellien reste ainsi étrangère au « Post-scriptum » : la déclaration officielle qui prétend expliquer comment l'écrivain a écrit son livre n'informe rien du projet « Comment j'ai écrit certain de mes livres »[34]. De la sorte, les rapports de *La Disparition* et du « Post-scriptum » ressemblent aux relations malicieuses entre les fictions de Roussel et l'aveu posthume du procédé, telles que Perec en parle dans certaines interviews :

> [...] on me demande ce que j'ai fait et je ne peux que mentir. Le *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ne peut être qu'un mensonge. Est-on plus avancé après l'avoir lu ? [...] Comment peut-on expliquer à partir de là le sentiment de magie froide que Roussel provoque ?[35]

> Mais on ne voit plus comment le procédé [de Roussel] a engendré l'histoire, sinon pour le début et la fin. En fait, à l'intérieur de l'histoire, il y a plein

[34] Remarquons cependant que Perec avait le projet de publier un texte intitulé « Lipogramme : "Comment j'ai écrit certains de mes livres" » dans le cadre du PALF (Production Automatique de Littérature Française) qu'il crée avec Marcel Bénabou. Selon ce dernier, « il s'agit d'un texte qui devait donner quelques clefs pour la lecture de *La Disparition*, et qui ne fut jamais écrit. » Voir *Cahier Georges Perec, 3, Presbytère et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F.*, Paris, Limon, 1989, p. 99.
[35] « Ce qui stimule ma racontouze... », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 172.

d'autres procédés qui, ceux-ci, sont restés masqués. Et là, ça devient beaucoup plus intéressant [...][36].

Constatons enfin que le manuscrit « annulé » ne finit même pas par la postface future. Après son long discours, Swann conserve encore une tâche à accomplir, dont il aurait dû s'acquitter plus tôt dans les versions ultérieures : il faut faire disparaître Savorgnan et Ottaviani en présence de la Squaw :

Ouais, fit Arthur Wilburg Savorgnan, tout ça m'a l'air plutôt confus
Quoi, fit Swann, tu n'as donc pas compris !
Ma foi non ! Par surcroît, ton discours n'a aucun rapport au cas qui
m'assombrit
Aloysius Swann pâlit :
I am sorry, dit-il tout bas, but it is a must !
Il sortit son Smith & Corona, visa, tira, supprimant d'un
trait Ottaviani d'abord, puis Arthur Wilburg Savorgnan.
Il fallait finir, dit-il à la squaw : nous avions tout dit, nous
risquions gros : il allait, dans son courroux, nous trahir !
Crois-tu ? dit la squaw (n° 86, 1, 67, 3 v°)

On arrive là au bout du fragment consultable du manuscrit et, sans doute, à la

[36] Georges Perec, « La vie : règle du jeu », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 283. Au même sujet, on pourrait se référer à l'essai de Michel Foucault : « En donnant une "solution" il transforme chacun de ses mots en piège possible, c'est-à-dire, en piège réel, puisque la seule possibilité qu'il y ait un double fond ouvre pour qui écoute un espace d'incertitude sans repos. » *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 17.

fin de celui-ci ou presque, puisque les deux meurtres concordent avec la fin du texte publié et que Swann déclare au bout du compte : « nous avions tout dit » — quoiqu'il reste beaucoup à dire pour qu'apparaisse au jour toute la ruse du « Scriptor ».

4. 3. L'« Histoire du lipogramme » et *L'Arbre*, deux projets abandonnés

Il arrive ainsi que l'enquête sur l'avant-texte de *La Disparition* conduise à certaines découvertes quant aux relations chronologiques entre paratexte et texte définitif. Comme on vient de le voir, la rédaction du « Post-scriptum » n'est nullement postérieure à l'écriture du roman et le manuscrit « du Moulin » nous montre que l'« Avant-propos » n'a pas été écrit « avant » le récit[37]. Au-delà de ces apparents paradoxes, cette chronologie est certainement susceptible de fournir des informations sur le processus créatif de *La Disparition*.

Pour revenir à un autre exemple abandonné en cours de route, dans l'ébauche de table des matières (figure 5 : n° 86, 1, 61, 3), la rubrique « Métagraphes » indique clairement que l'article « Histoire du lipogramme » n'a pas été conçu après l'achèvement de *La Disparition* — quoi qu'écrive à ce propos David Bellos dans sa biographie de Perec[38]. Ce plan, rappelons-le, était destiné à la préparation du manuscrit « du Moulin ». Parmi plusieurs ébauches adoptant la forme d'une table des matières, un tel projet de postface n'apparaît encore que dans un seul folio inclus dans la chemise

[37] Voir *supra*, p. 209.

[38] « L'une des ripostes de Perec au cours des premiers mois de l'année 1969 fut l'érudition. En partie pour l'Oulipo et en partie pour lui-même, il décida d'entreprendre des recherches sur l'histoire du lipogramme, qui permettait de replacer *La Disparition* dans une perspective d'ensemble. » David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 449.

« Comment j'ai écrit certain de mes livres »[39]. C'est donc de toute évidence au cours de son travail sur la mise au net, postérieur à l'abandon du manuscrit « annulé », que Perec a conçu l'idée d'intégrer à son livre une recherche historique sur le genre auquel appartient son roman. S'il disparaît de la table des matières jointe au manuscrit « du Moulin », ce plan débouche tardivement sur la publication séparée de l'article.

Ce projet de Perec n'implique certes pas que l'article ait été achevé avant le roman, ni même mis en chantier pendant la rédaction de ce dernier. La lettre adressée à Maurice Nadeau en juillet 1969 semble plutôt témoigner du contraire :

> Depuis septembre dernier [en 1968], époque à laquelle j'ai achevé *La Disparition*, j'ai fait plusieurs ouvrages « de commande » [...] ; j'ajoute à ces travaux de commande un qui ne l'est pas, à savoir l'article sur l'Histoire du lipogramme, mais qui m'a tout de même occupé pendant presque trois mois[40].

Néanmoins, il serait irréaliste de supposer que l'écrivain eût attendu d'avoir achevé l'œuvre en cours pour entreprendre toutes les recherches historiques. L'hypothèse la moins hardie est que Perec ait auparavant acquis une érudition minimale lui permettant de concevoir son projet de postface. De fait, une telle érudition transparaît au fil du roman. *La Disparition* cite le nom de nombreux lipogrammatistes mentionnés dans l'« Histoire du lipogramme » : Ernest Vincent Wright (alias « Gadsby V. Wright ») et Tryphiodore (alias « Tryphiodorus ») deviennent même des personnages jouant un rôle conséquent dans l'action. Perec cite de manière implicite le roman anglais

[39] Ce folio n° 86, 4, 2, 0^{bis} présente le plan de la « Bibliographie » : « A. — Histoire du lipogramme / B. — Instruments de travail / C. — Ouvrages cités ».
[40] Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, *op. cit.*, p. 52.

sans *e* de Wright[41] et l'un des « Métagraphes » se réfère au monovocalisme latin en *e* de Richard Vassall-Fox Holland. Le personnage d'Olga déclare au cours du livre que le « court roman d'un soi-disant Arago, s'intitulant "L'intriguant parcours français" » est « plutôt faiblard » (p. 116) : dans son article, Perec fait référence au résumé sans *a*, par Jacques Arago, de son propre *Voyage autour du Monde*, qualifié de « malingre »[42]. L'intertextualité générique tisse un réseau d'échelle non négligeable, avant même de prendre envergure et densité dans l'« Histoire du lipogramme ».

Les investigations historiques sur *La Disparition* ne sont pas limitées à la constitution de séries onomastiques ou de citations. La fiction même semble déjà chargée des conceptions primordiales autour desquelles s'échafauda l'article à venir. Ainsi, au début de celui-ci, la question des relations entre lipogramme et cabbale :

> Dans son *Éloge de la Cabbale*, Borges parle de « cette idée prodigieuse d'un livre impénétrable à la contingence ». S'il est vrai qu'au commencement était le Verbe et que l'Œuvre du Dieu [*sic*] s'appelle l'Écriture, chaque mot, chaque lettre appartiennent à la nécessité : le Livre est un réseau infini à tout instant parcouru par le Sens ; l'Esprit se confond avec la Lettre ; le Secret (le Savoir, la Sagesse) est une lettre cachée, un mot tu : le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre[43].

Cette confrontation suit l'explication de trois des procédés de l'herméneutique

[41] Il n'est cependant pas permis d'affirmer que Perec a lu le roman en question. Dans le manuscrit « du Moulin », l'espace réservé pour une citation de *Gadsby* est laissé vide. La notation « Bâtons, chiffres et lettres » semble indiquer que Perec comptait utiliser celle que Queneau avait lui-même empruntée à *Symbols, Signals, and Noise* de John R. Pierce. Cf. Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres, et lettres*, *op. cit.*, pp. 325-326.

[42] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 86.

[43] *Ibid.*, p. 73.

cabbalistique, c'est-à-dire la *Gématrie*, le *Notarikon* et la *Temurah* :

> Un écho considérablement affadi de ces préoccupations vertigineuses me semble résonner encore à propos du lipogramme[44].

Entre la cabbale et le lipogramme, toutes deux à la recherche d'« une lettre cachée » ou d'« un mot tu », Perec propose une convergence : la quête d'un texte dominé par la « nécessité ». Assurée par la contrainte et compatible avec les principes oulipiens, cette notion est en amont manifestée par *La Disparition*[45].

Dans l'article, cette soumission commune à la « nécessité » s'ajoute à une autre confluence par l'entremise de la cryptographie. Selon Perec, « le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre », tandis que « la probabilité lipogrammatique [...] est une des bases de la cryptographie »[46]. Cette convergence est évidemment plus étroite dans *La Disparition*, texte rempli de « chiffres » métatextuels dont la clef est la lettre laissée secrète. Perec superpose ainsi la cabbale, tentative de décryptage de la Bible considérée comme un texte codé, avec le lipogramme, écrit sur le modèle du chiffrage. Sur le tableau cryptographique, la lecture cabbalistique rencontre l'écriture lipogrammatique.

Cette problématique elle-même pourrait bien provenir d'une des scènes du roman, dans laquelle Anton Voyl commente le déchiffrement d'une inscription en Katoun, « un chantillon graffitial qu'utilisa la civilisation Maya » (p. 194) :

---

[44] *Ibid*., p. 74.
[45] Voir le premier chapitre de cette thèse.
[46] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op*. *cit*., p. 73 et 77.

> [...] il nous faudra auparavant avoir compris l'axiomatisation qui fonda la transcription. Car, vois-tu, poursuivit Voyl, la complication naît surtout du fait qu'on n'a aucun corpus global. On n'a compris, aujourd'hui, au maximum, qu'un quart du total. Disons, grosso modo, qu'à la fin tu n'auras à ta disposition qu'un mot sur trois.
>
> — Mais alors, crois-tu qu'on saura, nonobstant un inconnu aussi grand, saisir la signification du signal ?
>
> — Pourquoi pas ? D'aucuns l'ont fait avant nous : Champollion, mais aussi Laranda, Arago, Alcala, Riga, Riccoboni, Von Schönthan, Wright. Au vrai, la signification apparaît, mais, disons, plus ou moins loin, dans un futur plus ou moins flou, dans un flou plus ou moins vacillant. (p. 195)

À l'instar de l'auteur dans son futur article, Anton Voyl parle en même temps, quoique allusivement, du lipogramme et du décryptage, ainsi que le suggère de manière symbolique la présence de Champollion, déchiffreur des hiéroglyphes, dans l'énumération des noms de plusieurs lipogrammatistes fameux. La citation ci-dessus montre en effet la *contiguïté* entre lecteur et écrivain, également aux prises avec un texte alors qu'ils n'ont « aucun corpus global » et disposent seulement d'« un mot sur trois ».

Cette scène prépare en outre la convergence du lipogramme avec la cabbale : Anton Voyl explique la difficulté à déchiffrer le Katoun de la façon suivante : « La complication naît surtout du fait qu'il s'agit ici d'un jargon avocal, n'utilisant pas la vocalisation, donc impliquant contradiction quant à sa prononciation » (p. 198) — ce système d'écriture dépourvu d'ordre vocalique n'évoque-t-il pas aussi bien le lipogramme que l'écriture hébraïque, projetant de manière « oblique » la judéité en

contexte Maya ? Lorsqu'il affirme qu'« il y aura donc d'abord un pouvoir du Logos, un "ça" parlant dont nous connaîtrons aussitôt l'accablant poids sans pouvoir approfondir sa signification » (p. 195), le personnage n'anticipe-t-il pas sur son propre auteur et sur l'article à venir, non seulement par la référence au texte évangélique — « au commencement était le Verbe[47] » — mais surtout par l'évocation des recherches vertigineuses de l'herméneutique cabbalistique — « Rabbi Siméon [...] donne 70 interprétations du 1er mot de la Tora : Berechit[48] » ?

Il est en effet très probable que Perec ait déjà acquis une certaine connaissance de la cabbale quand il a commencé à rédiger *La Disparition*. Au cours de la période immédiatement précédente, il s'est employé à l'élaboration d'une œuvre autobiographique intitulée *L'Arbre*, vouée à retracer l'histoire de sa famille sur plusieurs générations. Ce travail lui a imposé des recherches intensives, portant également sur la vie et la culture juives : bref, sur tout ce qu'en tant qu'orphelin de guerre il n'avait jamais pu partager avec ses parents disparus. Perec a interviewé pendant plus de six mois sa tante Esther, qui, selon la biographie écrite par David Bellos, « s'attarda assez longuement » sur la foi judaïque de son grand-père David Peretz, « Juif traditionnel doublé d'un homme pieux, fidèle serviteur du Talmud et de la Torah[49] ».

L'œuvre reste inachevée : le projet de *L'Arbre* a été abandonné en 1967 pour laisser place à celui du lipogramme[50]. Il est pourtant certain que les enquêtes effectuées aient constitué le socle de nouvelles recherches sur le judaïsme entreprises par Perec, en

---

[47] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 73.
[48] *Ibid*.
[49] David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 32.
[50] « A l'époque où j'ai commencé *La Disparition* (en décembre 1967), j'ai complètement laissé tomber tout ce que j'étais en train de faire ». Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, *op. cit.*, p. 52. Le même témoignage se retrouve dans le « Post-scriptum » de *La Disparition* : « Il y trouva alors tant d'abords fascinants qu'il s'y absorba jusqu'au fond, abandonnant tout à fait moult travaux parfois pas loin d'aboutir. » (p. 310)

conduisant ce dernier à la rencontre de la cabbale et du lipogramme à la fois, ainsi que l'affirme son article « Histoire du lipogramme ». Les notes préparatoires à *La Disparition* permettent d'y découvrir certains vestiges de ce projet autobiographique, apparemment isolés du reste des brouillons, avec la grande inscription du mot « CABAL » ou plutôt « CABALA » avec un dernier A moins grand (n° 86, 1, 2 v° : figure 9) et la référence biblique à « Peretz 1° Moise 38 (29) / Matt 1.3 » (n° 86, 1, 6 r° : figure 10) renvoyant à Genèse 38, 29 et à Matthieu 1, 3, où figure le mot « Peretz », nom originel des Perec : émanation de la recherche des racines personnelles.

Il conviendrait donc de remettre en perspective, en amont de l'« Histoire du lipogramme », le projet abandonné de *L'Arbre* avec *La Disparition*, qui le suit et y fait écho, ne serait-ce que dans sa conception. La recherche entreprise par Perec sur sa famille juive à travers plusieurs générations n'aboutirait alors pas seulement à l'influence de la cabbale sur l'écriture lipogrammatique : elle aurait inspiré la chronique d'un grand clan frappé par des morts successives. Effectivement, le tableau généalogique de personnages (figure 7) paraît inséparable de la situation biographique de Perec. Pour le projet de *L'Arbre*, celui-ci avait établi un tableau généalogique de sa propre famille (n° 58, 123+ : figure 10) qui fait inévitablement pendant à celui, fictif, de *La Disparition*. La comparaison des deux systèmes de parenté ne laisse pas simplement voir une parenté formelle entre eux. Selon la remarque de Marc Parayre sur l'affinité entre le Barbu et Perec, le tableau du roman montre :

> le Barbu se situe incontestablement à l'origine de la famille, ou plus exactement qu'il en est le premier personnage effectivement nommé, auquel l'écriture donne une existence autre que virtuelle. Les différentes croix qui

occupent une position antécédente ne font en effet l'objet d'aucune mention dans le roman. De la sorte, le Barbu se retrouve dans la situation particulière de celui qui ignore à peu près tout de ses parents, c'est-à-dire, est-il besoin de le rappeler, le cas personnel de Perec[51].

Il n'est donc pas illégitime de supposer à nouveau quant à l'avènement du thème de la famille brisée dans *La Disparition* : la contrainte du lipogramme amenant à la conception d'un roman policier entraînant la disparition de personnages, il faut certes attendre l'intervention des jeux métatextuels du « Comment j'ai écrit certain de mes livres » pour voir les victimes regroupées en fratries ; pourtant, l'échafaudage conceptuel de la configuration de cette dimension familiale était déjà constitué par les investigations abandonnées sur la parentèle juive de l'auteur. Fondé sur ce mariage des trois éléments — le lipogramme, le procédé roussellien et la recherche des racines personnelles — le recours aux artifices ludiques débouche sur une quête de soi.

4. 4. « Faut-il le dire ou ne pas le dire ? »

L'état d'avancement possible du travail que Perec effectuait sur l'« Histoire du lipogramme » au cours de la rédaction de *La Disparition* invite à de nouvelles interrogations : pourquoi Perec n'est-il pas allé jusqu'au bout du plan qui prévoyait d'accueillir en postface le résultat de ses recherches ? Pour quelle raison s'est-il contenté d'en glisser furtivement des fragments dans la fiction ? Toutes les réponses arbitraires sont possibles, même si le renoncement paresseux paraît, en l'occurrence,

[51] Marc Parayre, *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 198.

excessivement prosaïque. Cette étude se contentera de constater qu'en se détachant du projet d'« Histoire du lipogramme », *La Disparition* plaçait son lecteur, au moins à l'époque de la première publication, dans une situation très simple et très radicale à la fois : l'ignorance de la contrainte.

Si Perec regrette le caractère ostentatoire de son roman lipogrammatique[52], ou même s'il est aujourd'hui peu probable qu'un lecteur puisse le lire sans savoir que la lettre *e* y est prohibée, il ne faut pas oublier qu'une telle contrainte n'est jamais mentionnée comme telle à l'intérieur du livre. Dans l'histoire du genre, un tel mutisme sur la question est sans aucun doute exceptionnel. Comme l'indique Perec, « la plupart du temps l'omission est annoncée dès le titre[53] », ce dont témoignent les exemples énumérés dans l'article : *Gadsby* a pour sous-titre est *A Story of Over 50000 Words Without Using the Letter "E"* et son « introduction » expose amplement l'exploit revendiqué par son auteur[54]. Avec le projet de la postface, Perec a abandonné l'occasion de se vanter auprès du lecteur d'un semblable défi.

À cet égard, il semble logique que l'un des folios renvoyant au projet annulé est conservé dans la chemise « Comment j'ai écrit certain de mes livres »[55] : rien n'est plus en accord avec ce titre que l'explication technique et historique du lipogramme. Finalement, l'« Histoire du lipogramme » a partagé le même sort que les autres projets compilés dans ce dossier : Perec n'a pas exposé le procédé roussellien, pas plus que les « Instruments de travail » ni les « Ouvrages cités » qu'il comptait divulguer en bloc. La dissimulation est devenue la règle, dépourvue d'exception, qui régit « Comment j'ai

[52] Voir le troisième chapitre de cette thèse.
[53] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 87.
[54] Voir Ernest Vincent Wright, *Gadsby: A Story of Over 50000 Words Without Using the Letter "E"*, *op. cit.*, pp. 5-9.
[55] Voir *supra*, note 39.

écrit certain de mes livres ».

Ce dilemme entre divulgation et dissimulation illustre de façon prototypique le débat récurrent à l'Oulipo. Perec évoque cette question dans une interview :

> Vous me faites un très grand compliment en me disant que vous n'avez pas vu la manière dont le livre est fait. [...] L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. [...] on risque, en ce cas, de n'en lire que l'exploit, le record. [...] On a discuté à l'Oulipo, pendant des jours et des jours, sur le problème : « Est-ce qu'il faut ou non montrer la contrainte ? » Harry Mathews, qui est présent ici, pense qu'il ne faut pas montrer la contrainte. Calvino pense que si : un livre comme *Le Château des destins croisés* montre la contrainte. [...] Inversement, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il ne donne pas les clés qui sont très importantes[56].

Comme Harry Mathews, Raymond Queneau se déclarait de façon cohérente contre le dévoilement de l'artifice[57]. En revanche le principe dit « de Roubaud » — « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte[58] » — pourrait, le cas

[56] Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 170-171.

[57] « [...] toute cette construction, en principe, ne doit pas être apparente. C'était pour moi une sorte de guide, et non pas une chose qui devait être manifeste pour le lecteur. » Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, *op. cit.*, pp. 47-48. Voir aussi : « Ce qui compte, c'est l'œuvre, car elle seule est achevée, et non les déchets ; ce qui compte, c'est le meuble et non les copeaux, le tableau et non les esquisses, la maison et non les échafaudages. Ce qui compte est ce qui est plus difficile, non le moins. » Raymond Queneau, « Le plus ou le moins », *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, pp. 124-125.

Il est cependant difficile d'accepter de tels avis sans aucune réserve. Il arrive en réalité que Queneau explique ses procédés : voir notamment son article « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*

[58] Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 90.

échéant, provoquer une explicitation sur l'avantage de laquelle Noël Arnaud reste réservé : « Le débat reste ouvert sur le point de savoir s'il convient — en particulier dans des œuvres amples à contraintes multiples — de le révéler au lecteur ou s'il ne vaut pas mieux lui laisser le plaisir de la découverte[59] ». Jacques Jouet, qui considère que produit et procédé sont inséparables, affirme que l'écrivain se doit d'informer le lecteur de la contrainte utilisée[60].

Par rapport aux autres membres du groupe, Perec conserve une position multiple et fluide. Dans les *Alphabets* il exhibe ouvertement le mode de création qu'il cache, après avoir changé d'avis, dans une autre collection de poèmes hétérogrammatiques, *La Clôture*. Les artifices destinés à *La Vie mode d'emploi* sont divulgués, ne serait-ce que de manière partielle et superficielle. Par ailleurs, l'auteur déclarait dans l'interview précédemment citée : « on me demande ce que j'ai fait et je ne peux que mentir ».

Il convient de rappeler que, quant à *La Disparition*, le dilemme se débouche sur le choix de la dissimulation, de sorte que ce lipogramme devient « un roman policier », dit Perec, « dont le criminel, dont l'assassin sera la lettre "e"[61] ». Ce caractère de « logogriphe », pour ainsi dire, pourrait bien affecter aussi la rédaction postérieure de l'« Histoire du lipogramme ». Séparément publié, cet article dévoile-t-il toutes les informations indispensables à la solution du roman policier ? Décidément non : car l'auteur n'y évoque jamais son œuvre personnelle, excepté dans l'unique note[62], qui en

[59] Noël Arnaud, préface à Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne,* vol. I, *op. cit.*, p. V.
[60] Cf. Levin Becker, *Many Subtle Channels*, *op. cit.*, pp. 77-78.
[61] Georges Perec, « Discussion sur la poésie », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 282.
[62] « Rittler parle de jumeaux ; les Espagnols racontent aussi une histoire de frères (los dos hermanos...) et *La Disparition* raconte les malheurs d'une famille nombreuse : le thème des frères serait-il inhérent au lipogramme ? » (Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 82, note.)

cite le titre d'une manière déconcertante pour un lecteur non renseigné : Perec n'indique même pas de qui est ce livre intitulé *La Disparition*. Une réticence constante à son propre sujet — entraînant inévitablement l'aposiopèse — est bien l'un des traits les plus ostensibles du texte. Perec affirme qu'« un lipogramme qui ne s'annoncerait pas comme tel (mais cela peut-il se concevoir ?) aurait toute chance de passer inaperçu »[63], mais sans préciser que tel est justement le cas de *son* lipogramme, dont la contrainte est effectivement passée inaperçue auprès de deux critiques au moins[64]. L'histoire du lipogramme qu'il a reconstituée n'intègre pas son propre exemple. Après avoir énuméré les œuvres du genre antérieures à *La Disparition*, il se permet toutefois un clin d'œil : « Voici *à peu près* achevée l'histoire du lipogramme. On peut s'étonner de n'y voir figurer aucun des Grands Rhétoriqueurs [...][65]. » Le plus étonnant est qu'il n'y figure pas lui-même !

L'abandon du projet de post-face influence donc la réalisation postérieure de l'article en imposant un silence lui-même éloquent. C'est peut-être pour la même raison que Perec corrige le brouillon du compte rendu de *La Disparition* par Marcel Bénabou[66], supprimant le commentaire qui suivait une première citation du texte :

> Ces quatre vers, qui imitent de très près ceux qui ouvrent le Booz endormi de Hugo, livrent la clef du mystère de la disparition. Regardez-lez bien : aucun des mots qu'ils comportent ne contient la lettre E. Car la disparition est un gigantesque lipogramme, un roman lipogrammatique. (n° 86, 2, 3 d., 1)

[63] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 87.
[64] Voir l'introduction de la présente étude.
[65] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 87. Je souligne.
[66] Le dossier n° 86, 2 contient la dactylographie de l'article de Bénabou corrigée, selon la note de l'AGP, par Perec.

Le compte rendu publié commencera, moins ostensiblement, par ce qui en constituait le deuxième paragraphe et que ce déplacement transforme en énigme :

> Faut-il le dire ou ne pas le dire ? Ne pas le dire, et laisser à chacun le soin de découvrir tout seul, à travers les innombrables indices semés à chaque page, la fameuse loi qui régit La Disparition jusqu'en ses détails les plus apparemment anodins, c'est courir le risque de voir le lecteur, après un moment de fascination ou même allégresse, s'arrêter en cours de route, décontenancé par l'allure incontestablement bizarre de certains passages dont il ne saisit pas encore tout à fait ni le sens ni le sel. Le dire, c'est s'exposer sans doute à entendre quelques demi-habiles clamer en haussant les épaules "ce n'était donc que cela !" et se hâter de ranger le livre au rayon des farces et attrapes littéraires, en marge d'on ne sait quelle littérature prétendûment [*sic*] sérieuse. (n° 86, 2, 2, 1)

L'annulation du projet initial a ainsi une triple influence : dès lors que Perec abandonne le plan contenu dans les notes préparatoires, la destination du lipogramme change. Ce qui était auparavant explicité par l'auteur est désormais laissé à la sagacité du lecteur. Cette innovation définit ensuite le destin des paratextes et, pour finir, pose la question qui continue aujourd'hui de hanter l'Oulipo — faut-il dire ou ne pas dire ?

4. 5. Procédé roussellien (bis) et dactylographie annulée

Lorsque Perec en vient à parler de la rédaction de *La Disparition* dans des entretiens ou des conférences, un trait commun caractérise ses propos : l'insistance sur la productivité de la contrainte. L'œuvre, a-t-il l'air de dire, a été achevée au bout d'un travail extrêmement simple et facile. Rappelons l'entretien avec Bernard Noël :

> Je me suis imposé une discipline temporelle, c'est-à-dire très stricte, j'ai décidé d'écrire tant de lignes par heure, et tant d'heures par jour et, sans aucun plan, sans aucune histoire simplement la narration est venue, est montée, j'ai écrit ce livre dans un état de jubilation. Je me sentais comme un maçon, comme un... vous savez quelqu'un qui pose une brique, qui met du ciment, qui pose une autre brique, et puis, chaque geste, ça fait une maison.
>
> Je me sentais comme ça, je veux dire, le livre montait, montait, sans aucune difficulté [...][67].

En fait, ces propos de l'auteur d'une simplicité et d'une facilité excessives contiennent bien une sorte de « mensonge » : Perec ne parle aucunement du caractère concerté de la narration qui, pour ce qu'il en dit, pourrait aussi bien lui avoir été inspirée par les Muses (déesses fort peu révérées des oulipiens)[68]. Les notes préparatoires de *La*

[67] « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec / Bernard Noël*, *op*. *cit*., p. 26. Voir aussi : « Le livre le plus facile à écrire, c'est *La Disparition* finalement. La contrainte étant posée, on écrit huit lignes par heure, huit heures par jour, quatre jours par semaine, et puis, au bout d'un an, on a le livre. L'histoire se fait au fur et à mesure, l'écriture se confond avec le projet. » Georges Perec, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », dans *Entretiens et conférences*, II, *op*. *cit*., pp. 185-186. Comme l'indique Hans Hartje (*Georges Perec écrivant*, *op*, *cit*., p. 150, note 224), le brouillon tapuscrit de l'« Avant-propos » (n° 86, 1, 66, 12 r° et 13 r°) contient certes des signes de comptage toutes les cinq lignes, mais les notes préparatoires ne comportent pas d'autre trace du même ordre.

[68] Sur cette question, voir aussi le premier chapitre.

Disparition montrent que Perec a bâti le récit de son lipogramme d'une manière plus tâtonnante et moins surnaturelle, au moyen de divers artifices : parmi lesquels, manifestement, le mécanisme constitué par de nombreuses listes de mots, chères au cœur de l'écrivain.

À l'instar de la liste, déjà mentionnée, de verbes à l'infinitif, chacune de ces listes a sans doute été choisie mot après mot en fonction d'une règle particulière, avec l'aide éventuelle des dictionnaires. Le but de certaines de ces collections est immédiatement clair. La classification ordonnée des parties du discours sert moins au choix des expressions dans un épisode déterminé qu'à l'enrichissement élémentaire du vocabulaire lipogrammatique. En revanche, les regroupements de synonymes devraient avoir une fonction inverse. Dans d'autres cas, toutefois, l'utilité de ces listes reste assez mystérieuse : les mots y sont classés selon leur nombre de lettres, leur son, leur initiale ou leur finale. Le signifié proprement dit n'y a aucune pertinence. Ainsi voit-on parfois Perec s'attacher à la lettre *m.* Dans le folio n° 86, 1, 7, l'énumération commence au mot « maximum » et se poursuit avec « maximal », puis « minimum », « minimal », « mignon », « moignon », « million », jusqu'à « maya »[69]. Si ce tourbillon des signifiants rappelle inévitablement le procédé de Roussel, il laisse à découvrir comment et jusqu'à quel degré Perec a eu recours à un tel système de prolifération lexicale.

Limitons-nous à un seul échantillon : le même folio est entièrement rempli par une telle énumération, dans laquelle figure la série « lois, poids, pois, poil, favoris, important, banc, blanc » ; cette liste est contaminée par des associations sémantiques

[69] Les « Brouillons » contiennent plusieurs listes fondées sur cette lettre, qui sert ailleurs à recouvrir des marges entières de notes. Cf. n° 86, 1, 6 r° (figure 10) ou n° 86, 1, 12 v°. On est en droit de s'interroger sur l'intérêt de Perec pour la lettre *m* dans le cadre de son projet de lipogramme. Bornons-nous ici à rappeler que cette lettre est symbolique de certains thèmes familiers aux études sur l'autobiographie dans l'œuvre de Perec : la mémoire, la mort, la mère, etc.

dont résultent un certain nombre de syntagmes tels que « poil ras » ou « favoris roux ». Mon hypothèse est que cette séquence est à l'origine de la description de l'oto-rhino apparaissant au premier chapitre du texte publié — « l'oto-rhino, un gars jovial, au *poil ras*, aux longs *favoris roux*, portant lorgnons, papillon gris à *pois blancs* » (p. 22. Je souligne)[70].

Rien n'empêche, si l'on veut, de pousser davantage ce jeu d'association. Dans la même énumération, le mot « poil » est l'objet d'une insistance particulière, produisant, outre « poil ras », des syntagmes tels que « poil au cul », « poil au dos » ou « poilu ». Cette prolifération velue est peut-être en rapport avec le portrait de Perec lui-même, ou plutôt la description du « Barbu », son avatar fictionnel : « Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu » (p. 237) ; ou plus succinctement : « n'aurais-tu pas jadis vu un poilu aussi distinctif ? » (p. 238). Rappelons que, dans la fiction, le Barbu est à la racine des malheurs qui, tirant leur origine d'une loi clanique, provoquent la mort de plusieurs personnages : image de l'écriture lipogrammatique, où les lettres sont remplacées par des personnages, l'alphabet par le clan, la contrainte par la loi. L'énumération associe des mots qui pourraient encadrer l'ensemble du récit : « lois », « poil », sans oublier « blanc ».

Si les listes orientent la narration, les notes préparatoires attestent que Perec n'en fait pas un usage uniforme. Toutes les procédures entreprises ne sont pas représentées dans le texte final. Le folio n° 86, 1, 110, 4 est consacré à la liste de mots sans *e* « LES PLUS LONGS ». Y sont rangés par ordre décroissant des termes comme « Fabius Maximus Rullianus », « constitutionnalisant », etc., accompagnés de cette

[70] La description de l'oto-rhino revient une autre fois dans le texte : « un grand voyou, au *poil ras*, aux longs *favoris roux* » (p. 50. Je souligne).

note : « 1 terme par chapitre ». Un simple examen suffit à vérifier que cette sur-contrainte n'est pas respectée dans les vingt-six chapitres de *La Disparition* : certains ne contiennent aucun des éléments de la liste, d'autres en comptent deux et le même mot peut être partagé entre plusieurs chapitres. Il aurait par ailleurs été théoriquement impossible à Perec de respecter cette règle dans la rédaction du texte définitif : jusqu'aux dernières étapes, rappelons-le encore une fois, le roman n'était pas divisé en chapitres.

Néanmoins, il serait imprudent de conclure qu'il s'agit là d'un projet jamais abouti ni même enclenché. Le « mensonge » de Perec relatif à la création de *La Disparition* s'explique non seulement par le souci de dissimuler les artifices utilisés, mais aussi par le masque alors adopté, celui du « maçon », qui impliquait que le travail s'était effectué de façon linéaire. En réalité, la construction du roman n'a pas suivi une progression aussi continue ni constante que celle d'une maison. La question des listes conduit à l'examen d'une série de brouillons abandonnés à mi-chemin. La fiction et le procédé qui l'engendre y connaissent un développement manifestement distinct de celui qui apparaît dans les documents avant-textuels successifs, entre le manuscrit « annulé » et la version finale : ce qui n'implique pas qu'après démolition les matériaux n'en aient pas été récupérés pour l'échafaudage de la construction à venir.

Il s'agit d'une série de textes dactylographiés, considérablement lacunaires, comme à l'ordinaire dispersés dans la nébuleuse des « Brouillons ». Le désordre de cette version archétypale n'empêche pourtant pas d'en redistribuer les fragments, quoique l'ensemble auquel ils appartiennent reste impossible à reconstituer. Un premier critère permettant de les rassembler serait la référence à certains personnages, jouant un

rôle différent de celui qu'ils interprètent dans le texte final :

- Anton Voyl, toujours voué à la disparition, n'est pas dans cette version un être instable changeant sans cesse de métier, mais un savant de renommée mondiale, spécialiste de « pathovocalisation ».

- Ottavio Ottaviani n'est pas policier mais savant, lui aussi, et concurrent de Voyl.

- Aloysius Swann est le plus loyal compagnon de Voyl et non le plus fidèle complice de Barbu.

- Hassan Ibn *H*abbou, avocat, habite toujours Quai Branly, et inclut dans son nom l'initiale avocale ;

- Arthur Wilburg Savorgnan est assistant, ici engagé par le savant Voyl, comme dans la version publiée il l'est momentanément dans un institut (p. 262).

- Amaury Conson, initiateur de l'enquête de Voyl, n'apparaît pas dans cette version primitive. Sa place est occupée par un ancien assistant de Voyl, appelé Arnaud Balibard. C'est dire que ce dernier tient pratiquement le rôle principal, prenant l'initiative d'enquêter sur l'énigmatique disparition de Voyl, avant de céder ce rôle à Amaury Conson et de disparaître des versions ultérieures.

En hommage à ce protagoniste éphémère, on appellera par commodité « version d'Arnaud » cette série de dactylographies, qui contient des brouillons principalement écrits, eux aussi, à la machine[71].

[71] On ne dispose donc quasiment pas de manuscrits destinés à cette version. Dans quelques rares exemples, tels que le n° 86, 1, 14, 1 à 2 d., des fragments constituent la dactylographie n° 86, 1, 3, qui sert elle-même de brouillon à un autre exemplaire dactylographié n° 86, 1, 61, 5 r°. Les brouillons manuscrits ont vraisemblablement été perdus. Perec déclare en effet : « Je n'écris pour ainsi dire jamais directement à la machine mais, selon le cas, sur des feuilles volantes, copies quadrillées, carnets, cahiers et registres. » (« Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 96.)

En ce qui concerne *La Disparition*, il semble en effet que Perec ait tendance à ne pas conserver les documents avant-textuels une fois que ceux-ci ont été intégrés à une nouvelle mise au net. En témoignent la perte quasi totale du manuscrit « annulé » ou les nombreuses ratures constatées dans

Cet ensemble peut être distribué dans le cours du récit. Pour cela, on recourra au manuscrit n° 86, 1, 101, plan supposé de la version « d'Arnaud » (figure 12). Le répertoire en forme de table des matières paraît prouver que, dès ce moment-là, l'écrivain avait l'idée d'une organisation fondée conjointement sur l'ordre de l'alphabet et sur celui des voyelles : le cinquième des vingt-six chapitres et la deuxième des cinq parties (une de moins que dans le texte publié) sont occultés, trahissant la disparition du *e*, cinquième lettre de l'alphabet et deuxième des voyelles[72]. Les noms de quatre personnages apparaissent en tant que titres de parties, toujours selon l'ordre alphabétique des voyelles : Arnaud, Ivan, Olga et Urbain. On s'interrogera plus loin sur les deux colonnes intrigantes qui servent d'indice à l'établissement de cette structure.

Le titre du premier chapitre affiché dans ce plan, « Introduction », correspond à celui du folio n° 86, 1, 4 r°, dont le texte se poursuit au n° 86, 1, 49 à 50 (voir la figure 13). Le récit commence par la nouvelle de la disparition du grand savant Anton Voyl annoncée au bulletin d'information de la B.B.C. : celui-ci a été absent du cocktail d'accueil donné en son honneur par Lord Gadsby V. Wright, ainsi que du symposium

---

les « Brouillons ». Il semble que Perec conserve certaines archives dans la mesure même où il n'en a pas fait usage : d'où la survie, si partielle que soit-elle, de la version « d'Arnaud », remplie d'éléments ignorés par le texte définitif.

[72] Pour éviter un malentendu à l'égard de cette structure retenue dans le texte final, il convient de préciser que la disparition du cinquième chapitre n'est pas de même nature que celle qui intervient dans la deuxième partie : Perec saute la totalité du cinquième chapitre, alors qu'il se contente d'omettre l'indication de la deuxième partie, en distribuant la matière dans le corps du texte. Cette considération tient à la règle selon laquelle Perec répartit les chapitres dans les parties. Le nombre des parties correspondant à celui des voyelles, leur répartition est également déterminée par l'ordre alphabétique. Que la première partie de *La Disparition* commence par le premier chapitre n'est pas dû à la coutume arithmétique qui paraît toute naturelle, mais au fait que la première voyelle *a* est aussi la première des vingt-six lettres. C'est aussi pourquoi la troisième partie commence par le neuvième chapitre, le *i*, troisième voyelle, étant la neuvième lettre, et ainsi de suite. La deuxième partie doit donc être composée des chapitres cinq à huit, dont Perec a seulement supprimé le cinquième chapitre et les marques indiquant le découpage en parties.

Cette réalité peut avoir une influence sur les traductions du roman. Si certains traducteurs choisissent d'accorder la position du chapitre manquant à celle de la lettre disparue dans leur propre système d'écriture, il devrait être également permis de réviser l'ordre des voyelles dans la répartition des parties.

organisé par ses propres soins à Oxford[73], de la tribune duquel Ottavio Ottaviani déclare suspecter un « kidnapping » (n° 86, 1, 50).

Dans le folio n° 86, 1, 59 r° (dont le brouillon se trouve au n° 86, 1, 27), Arnaud Balibard lit le journal et « comprend qu'il s'agit d'un rapt », comme l'annonce le plan n° 86, 1, 101 à la suite de l'« Introduction ». Malheureusement ce texte censé appartenir au deuxième chapitre est matériellement déficient et il faut franchir une lacune pour en arriver aux relations entre Voyl et Arnaud grâce à un épisode rétrospectif. Huit ans avant sa disparition, Voyl avait congédié Arnaud, qui était alors son assistant, pour se consacrer seul à un travail secret (n° 86, 1, 1 r°). Six ans plus tard, Ottavio Ottaviani avait proposé à ce chômeur invétéré de travailler dans son laboratoire (n° 86, 1, 37) ; Voyl avait conseillé à Arnaud d'accepter cette proposition, avant de lui laisser un message avertissant que, « si donc il arrivait un avaro à Voyl, Balibard irait voir au plus tôt l'avocat », c'est-à-dire Hassan Ibn Habbou (n° 86, 1, 96 r°). Apprenant l'affaire Voyl et se rappelant ces instructions, Arnaud se met à la recherche d'Habbou pour enquêter sur cette énigmatique disparition (n° 86, 1, 52).

Jusqu'à ce deuxième chapitre, les actions sont étroitement reliées. Le reste est constitué de pièces dont la distribution n'est que sporadiquement possible. On ne dispose pas du texte dans lequel Arnaud « recrute Ottaviani », prévu par le plan en troisième chapitre. Dans la version publiée, pourtant, Amaury Conson engage effectivement ce personnage, devenu policier, pour le lancer à la recherche de Voyl (pp. 67-68). Deux feuillets dactylographiés pourraient être liés à cette action. Le n° 86, 1, 61, 5 r° présente une description à la troisième personne d'un personnage anonyme qu'on peut mettre en correspondance avec celle d'Ottaviani au moment de son recrutement par

[73] Hans Hartje cite les éléments communs à l'« Introduction » et à la version finale, y compris le nom du personnage et le symposium d'Oxford. Cf. *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 172.

Amaury. Dans le n° 86, 1, 105, d'autre part, Arnaud Balibard, qui a déjà commencé son enquête avec Ottaviani, rapporte qu'un certain Karamazov avait installé un dispositif anti-vol sur l'automobile de Voyl. Cette scène en anticipe une autre, dans la version publiée, où c'est Ottaviani qui rend compte du même fait à Aloysius Swann (entretemps le bricoleur a acquis un prénom : *Arnaud* Karamazov).

Au quatrième chapitre, « Ils fouillent le labo et la villa », est-il indiqué dans le plan. La maison de Voyl fait effectivement l'objet d'une recherche minutieuse dans le n° 86, 1, 20 (fondé sur les manuscrits n° 86, 1, 18 et n° 86, 1, 25) et c'est également ainsi que procède Amaury Conson dans le texte final (pp. 59-60). C'est probablement au résultat de cette perquisition à domicile que renvoie « l'intrigant papyrus » décrypté dont Ottaviani et Savorgnan s'entretiennent dans le n° 86, 1, 19. Tous deux évoquent également le « barman du Harry's bar » qui a inondé l'habit de Voyl de gin fizz : accident qui provoque sans doute les actions prévues aux chapitres six et sept du plan (« Le garçon du Harry's » et « Histoire de l'habit (mort du garçon) »). C'est ainsi que Voyl est obligé d'aller à la laverie « Lavaupoids » pour nettoyer son habit, qu'il oubliera finalement en partant à un bal (n° 86, 1, 19 et n° 86, 1, 9). L'importance de ce vêtement dans la fiction reste incertaine, seulement attestée par le brouillon manuscrit n° 86, 1, 6 r° :

> mot qu'Anton laissait au marchand d'habits / ds un habit qu'Anton laissa au marchand / Nicolas trouva un mot dont la / signification lui manqua mais / qu'il porta à son ami l'avocat, / qui bigophona illico à son cousin / Hassan Ibn Habbou[74]. Hassan / nous convoqua tous / Amis, dit-il, [...] / l'instant qui nous /

[74] Le cousin d'Ibn Abbou est aussi mentionné dans la contribution de Roubaud au texte final (p. 63,

unit aujourd'hui / Il n'arriva jamais à finir, il tomba, toussant, / un cri d'agonisant, l'on courut à lui trop tard / dans son dos charnu ~~continuait à~~ s'implantait un / l'individu qui voudrait savoir s'il y ou non / un fin mot

Le nom de Nicolas se retrouve ailleurs, sous la forme de « Nicolas d'Ö » (n° 86, 1, 6 r°) ou de « Nicolas d'Ø » (n° 86, 1, 31) ainsi qu'en corrélation avec « Bourbaki » (86, 1, 59 r°), mais sans aucun indice contextuel permettant de rassembler ces différentes occurrences. Il se peut que ce personnage appartienne à une version antérieure et plus balbutiante que celle « d'Arnaud ». Dans le texte final, le même prénom figure également (p. 53 et 174), mais n'a rien à voir la mort d'Hassan Ibn Abbou (pp. 83-84).

Il n'existe aucun indice autorisant à définir l'intrigue du huitième chapitre. La mention du plan est « Une lettre donnant des renseignements ». On peut penser aux pages du texte publié parodiant « La Lettre volée » de Poe (pp. 53-54), mais il est à noter que l'intégration de cet épisode n'est réalisée qu'au stade du manuscrit « du Moulin »[75].

Le nom d'Ivan, qui figure dans le titre de la troisième partie et dans celui du neuvième chapitre dans le plan (« Portrait d'Ivan, l'archiduc. Son aide »), apparaît déjà dans la dactylographie supposée du deuxième chapitre de cette version en tant qu'« Ivan von Volapück, Consul d'Ankara à Oslo » (n° 86, 1, 96 r°), mais non pas « archiduc ». Pourtant l'« aide » apportée par un « archiduc » est confirmée par plusieurs brouillons : ce bienfaiteur offre aux personnages « un vrai balthazar » sur le plan gastronomique (n°

note 1).

[75] Il s'agit des pages 20 bis, 21 et 22 de ce manuscrit, selon le tableau de l'annexe 2 du présent travail.

86, 1, 66, 8 v°) et, sur le plan financier, « un million » (n° 86, 1, 66, 9 v°). On supposera donc que ce n'est pas à Ivan mais à ce personnage anonyme que renvoie l'« archiduc » inscrit dans le titre du neuvième chapitre. Il serait ainsi permis de penser que'à l'occasion de l'« aide » financier de cet « archiduc », l'équipe de personnages lancée à la recherche de Voyl part pour Oslo, scène prévue au dixième chapitre du plan (« Oslo, un marin »), afin de rencontrer Ivan, « Consul d'Ankara » dans cette ville. Ce dernier, cependant, n'apparaît en personne dans aucun document : il faut attendre la version publiée pour rencontrer sa réincarnation en la personne d'un des fils d'Amaury Conson portant le même nom (p. 59). En revanche, dans une dactylographie, on découvre « un marin », qui était prévu pour figurer dans le dixième chapitre : interrogé par Arnaud, Savorgnan et Ottaviani, l'homme avoue avoir vu Voyl dans un port (n° 86, 1, 66, 3 r°)[76]. Après épuisement de ces pistes évidentes, la reconstitution des intrigues en fonction du plan s'arrête ici, au dixième chapitre, même s'il n'est pas complètement impossible de la poursuivre[77].

[76] Un autre « marin » figure dans le n° 86, 1, 66, 9 v°. Ce folio soulève d'importantes interrogations : « Il faisait clair. Un marin rigolard avait saisi un albatros [...]. Nous avions, pour l'instant, la paix. Nous vautrant dans nos transats, nous goûtions l'infini plaisir du parcours. Olga s'assoupissait. Arnaud ronflait tout son saoul. Boris somnolait. Raymond Quinault lisait un roman d'Aragon. Sirotant un scotch, Ottaviani parcourait Paris-Match. J'allai à mon tour m'offrir un roupillon quand un boy fit son apparition ». D'une part, il n'est pas certain qu'on puisse situer cette action dans le fil des autres intrigues de la version « d'Arnaud » : nulle part ailleurs le groupe des personnages n'est constitué de la sorte. Quel est, d'autre part, ce « je » ?

Plusieurs brouillons attestent que, dans les premiers stades de la rédaction y compris dans la version « d'Arnaud », Perec ne se retient pas d'utiliser la première personne du pluriel, même dans la partie narrative, pour désigner le groupe des personnages. Cette tendance diminue à mesure que le travail s'approfondit. Il n'est toutefois pas niable que ces textes offrent toujours un personnage « je » narrant le récit.

[77] Il reste par exemple une note censée être relative au titre du chapitre onze (« New York (La Guardia Washington) ») : « nous nous posions à la Guardia » (n° 86, 1, 6 r°). Par ailleurs, le folio n° 86, 1, 66, 5 v° mentionne à la fois Olga et Urbain, amants dans ce contexte, dont les noms devraient occuper les quatrième et cinquième parties. Selon un autre texte dactylographié (n° 86, 1, 4, r°), les personnages sont détenus « dans la prison d'Ankara », ville possiblement visitée par Arnaud et les autres, si l'on se fie à l'indice fourni par Ivan, « Consul d'Ankara ».

Une fois provisoirement fixée la distribution des textes dans les chapitres, on pourra entreprendre de vérifier une hypothèse relative à un des procédés évoqués plus haut. Ne serait-ce pas dans la version « d'Arnaud » que Perec applique la règle imposant l'usage d'« 1 terme par chapitre » appartenant aux mots sans *e* « LES PLUS LONGS » ?

On pourrait le penser en constatant que dans le premier chapitre de cette version primitive, autrement dit l'« Introduction », Perec opte, dans sa liste, pour le terme « immuno-transfusion », qu'il introduit dans le discours d'Ottaviani racontant aux participants du symposium comment il a rencontré Voyl juste avant le rapt supposé :

> A Aillant-sur Tholon. Il [= Voyl] s'y soignait. L'absorption d'un plat chinois, mais pourtant nocif, du porc aux champignons noirs qu'on avait à coup sûr mal cuits, provoqua un soupçon d'auto-intoxication. Il alla à l'hôpital Saint-Louis où on lui fit l'*immuno-transfusion* qui s'imposait puis un toubib lui ordonna un mois au grand air, lui proposant la station d'Aillant-sur-Tholon[78]. (n° 86, 1, 49. Je souligne.)

Si l'on veut bien supposer que l'activité de l'écrivain n'a pas consisté à enchâsser tel ou tel terme dans un chapitre préalablement rédigé mais, à l'inverse, de puiser dans le mot fixé d'avance les ressources de la fiction même, les conséquences de cette sur-contrainte cessent d'être minimes et rappellent encore une fois le procédé de Roussel. Concernant la productivité du procédé, le deuxième chapitre est un cas

[78] Les répercussions de cette mise en œuvre se retrouvent dans le texte définitif : dans le manuscrit n° 86-5, « l'hôpital Saint-Louis » était l'établissement où Voyl subit « cinq ou six immuno-transfusions », avant d'être remplacé par « l'hôpital Cochin » dans le manuscrit « du Moulin ».

particulièrement exemplaire : pour l'occasion, Perec choisit le mot « curriculum studiorum », à partir duquel il engendre le long article de « l'A.F.P. » sur le brillant parcours scolaire et la carrière universitaire d'Anton Voyl, débouchant sur un « portrait plutôt "human touch" » du grand savant (n° 86, 1, 59 r°). Un seul mot semble être à l'origine d'une série d'actions.

Cependant une telle recherche est vite interdite, encore une fois, par les lacunes des documents. « Mithridatisation », est l'unique autre mot de la liste qu'il soit possible de retrouver, noté à la main sur la dactylographie n° 86, 1, 61, 5 r°, que j'ai déjà liée au troisième chapitre de la version « d'Arnaud ». Cette circonstance suggère une autre cause possible à une telle absence de piste : Perec pourrait en effet n'avoir employé la sur-contrainte que dans la mise au net de cette version primitive. Les fragments disposés à la suite des deux premiers chapitres ne seraient alors que des brouillons, dont l'un aurait servi à inscrire la note de « Mithridatisation », consacrée au procédé à utiliser dorénavant. C'est d'autant plus probable qu'à partir du troisième chapitre supposé, les dactylographies deviennent de plus en plus morcelées et composites[79].

Une autre sur-contrainte relative à la composition des chapitres semble avoir de la même façon été limitée à la mise au net de la version « d'Arnaud ». Considérons la moitié droite du plan de la figure 12. On y trouve les deux colonnes dans lesquelles toutes les lettres à l'exception du E sont symétriquement distribuées par paires, réparties entre les chapitres : A avec Z, B avec Y et ainsi de suite[80].

[79] Les vestiges de ce procédé se reconnaissent dans le manuscrit n° 86, 1, 84 r° et v°. Un paragraphe y a été spécialement écrit pour accueillir ces mots « LES PLUS LONGS ».

[80] Le lecteur retrouvera la même disposition dans cette énumération d'animaux du texte final : « [...] il va du hibou au tatou, du gavial à l'urubu, du faucon au vison, du daim au wapiti, du chacal au xiphidion, du bison au yack, du noir agami au vol lourd au zorilla dont la chair n'a aucun goût. » (p. 137. Je souligne.)

Laurent Milési voit dans ce dispositif une « tentative de structuration littérale des éléments narratifs de base[81] ». Hans Hartje, pour sa part, de manière beaucoup plus concrète, reconnaît « le générateur potentiel supplémentaire que constituent la lettre initiale respectivement terminale [*sic*] du chapitre [82] ». Ces deux principes complémentaires peuvent en effet être constatés dans l'« Introduction » de la version « d'Arnaud ». Comme l'indique Hartje, ce premier chapitre commence effectivement par un *a*, « A midi » (n° 86, 1, 4 r°), et se clore par le *z* de « Saint-Moritz » (n° 86, 1, 50)[83]. Pourtant, cet incipit ne coïncide pas avec le syntagme prévu par le plan : « Anton Voyl [...] Z ». Cette discordance pourrait être résolue si l'on suppose, d'après Milési, que ce syntagme prescrit par deux lettres n'est pas destiné à s'incorporer dans le texte, mais indique une tentative pour établir une liste de phrases conditionnant le scénario de chaque chapitre. C'est ce qu'on peut voir également à l'« Introduction ». Ce premier chapitre tourne autour de l'agitation que la disparition de Voyl provoque chez plusieurs personnages, qui finissent par recevoir ce télégramme de la police :

> Confirmons supposition d'un kidnapping. Stop. Doutons qu'Anton Voyl ait jamais pris l'avion d'Air-lndia Stop Voyl parti d'Aulnay sous-bois [*sic*] il y a au moins huit jours Stop Soupçons concordants Anton Voyl parti incognito pour Innsbruck Stop Suivant indications à garantir on aurait suivi Voyl jusqu'à Zurich puis kidnapping à Saint-Moritz (n° 86. 1, 50)

L'« Introduction » pourrait donc avoir été écrite en fonction d'un « sujet » que Perec

[81] Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », *op. cit.*, p. 203.
[82] Hans Hartje, *Georges Perec écrivant*, *op. cit.*, p. 164.
[83] Voir la figure 13.

aurait pu inscrire dans la rubrique destinée au premier chapitre du plan : « Anton Voyl disparaît à Saint-MoritZ ». Il ne serait pas impossible, en même temps, de postuler l'existence d'une autre version plus développée : « Anton Voyl part d'Aulnay-sous-Bois en arrivant à Zurich avant de disparaître à Saint-Moritz ».

Il est donc permis de supposer que Perec envisageait de se servir des paires de lettres pour une double sur-contrainte : d'une part les lettres initiale et finale de chaque chapitre seraient déterminées d'avance ; d'autre part, l'intrigue serait inventée à partir d'une phrase dénifie par les mêmes deux lettres.

Ce mécanisme double évoque encore une fois le procédé de Roussel, tel en particulier que celui-ci s'en explique à propos des *Impressions d'Afrique* : « Je choisissais deux mots presque semblables [...]. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. [...] Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde[84] ». Chez les deux auteurs, le fil conducteur du texte, qu'il soit un thème ou deux phrases, est tressé avec un autre fil conducteur, formé de deux lettres différentes ou de deux mots semblables. Ainsi s'établissent des liens plus fermes et plus nécessaires entre alpha et oméga, les deux points encadrant le blanc à remplir.

À la sur-contrainte de Perec, fondée sur la composition des chapitres, on peut en outre trouver un autre ancêtre. Il s'agit d'une des formes traditionnelles du lipogramme, étudiée dans l'« Histoire du lipogramme » aussi bien que dans *Bâtons, chiffres et lettres* de Queneau : structure d'œuvre « divisée en autant de chapitres qu'il y

[84] Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, « l'imaginaire », 1995, pp. 11-12.

a de lettres dans l'alphabet qu'elle utilise, chaque chapitre se privant d'une lettre[85] ». Dans un certain nombre de lipogrammes antérieurs, les contraintes de chaque chapitre sont ainsi définies « depuis *a* jusqu'à *z* », de la même façon que Perec distribue ses sur-contraintes.

Le plan des chapitres établi pour la version « d'Arnaud » procède donc à la rencontre des deux modèles antérieurs : rencontre sur la table des matières du procédé de Roussel et de l'histoire du lipogramme. Cette convergence se reflète également dans la version « d'Arnaud » et dans le texte définitif par l'intermédiaire du nom de « Martial Cantaral », évidente référence à Martial Canterel, personnage de *Locus Solus* de Roussel. Dans chacune de ces deux versions de *La Disparition*, ce dernier apparaît en tant que *mécène* des recherches de « pathovocalisation »[86], science imaginaire dont le nom suggère une infirmité portant sur la vocalisation, une sorte de lipogramme.

Il est certain que Perec s'est préparé à cette sur-contrainte de façon assez soignée : les notes préparatoires contiennent de nombreuses listes apparemment consacrées au projet. Les mots y sont classés en fonction de leur lettre initiale ou finale (n° 86, 1, 15 r° à 17 r° et n° 86, 1, 110, 5 à 22 d.), constituant un lexique de base. La liste intitulée « quelques mots se terminant en z » (n° 86, 1, 110, 22 d.), contenant le nom de « Saint-Moritz », constitue effectivement une préparation pour l'« Introduction ». Néanmoins la version « d'Arnaud » ne permet de poursuivre cette piste que jusqu'à son deuxième chapitre, qui commence par « Baillant » (n° 86, 1, 59 r°) et finit par « whisky » (n° 86, 1, 52). Et dont l'intrigue prescrite pourrait être ainsi :

[85] Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 80. Voir aussi Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 324.

[86] Voir le n° 86, 1, 4 r° ainsi que les pages 59 et 283 du texte publié. Dans celui-ci, la pathovocalisation est la spécialité d'un des fils d'Amaury Conson, Aignan, qui disparaît au cours d'un symposium organisé par la « Fondation Martial Cantaral » (p. 283).

Balibard s'offre un whisky dans un bar à Quai Branly (voir *ibid*.). Quant aux chapitres ultérieurs, il n'en reste que des plans, tel la note : « III / commence par C / finit par X / contient / Chamonix-Mont-Blanc / Monbazillac » (n° 86, 1, 102 r°) etc., sans aucune trace de réalisation[87].

Il est étonnant que Perec ait abandonné un projet aussi intensivement élaboré que le procédé des mots « LES PLUS LONGS ». On ne s'intéressera pas ici aux raisons de cet abandon, mais au caractère radical de celui-ci : après avoir rejeté les deux sur-contraintes imposant au récit une composition préalablement définie, Perec entame le travail sur la série de mises au net sans aucune préparation de l'articulation des chapitres. Son choix final est de diviser l'ensemble en vingt-six parties, sans combiner autant de pièces entre elles. Si continuité du texte signifie rédaction d'un seul jet, c'est peut-être à ce moment-là que, comme il le dit dans l'entretien déjà cité, Perec a « écrit ce livre dans un état de jubilation ». Et si une telle fluidité n'a pu être atteinte qu'avec la suppression des barrières de chapitres, l'abandon des sur-contraintes de la version « d'Arnaud » pourrait, ironiquement, avoir été une étape décisive en direction de la version finale.

4. 6. « Journal » et saga

Les documents disponibles ne sont pas suffisants pour permettre de reconstituer en détail le passage de la version « d'Arnaud » au manuscrit « annulé »,

[87] Hans Hartje remarque cependant que le titre du quatrième chapitre du texte publié finit par « Rimski-Korsakov ». Cf. *Georges Perec écrivant*, *op. cit*., p. 162, note 237.

malgré l'existence d'autres documents avant-textuels contenant des plans du récit à plusieurs étapes du travail. On se contentera ici d'apporter quelques nuances à l'étude de Laurent Milési portant sur ces canevas manuscrits.

Le feuillet n° 86, 1, 101 (considéré ici comme le plan de la version « d'Arnaud ») est rattaché par Milési au manuscrit « annulé », pour la seule raison que l'anticipation par ce dernier du « Post-scriptum » lui semble correspondre au titre du vingt-sixième et dernier chapitre indiqué sur cette page : « Post Scriptum » (voir la figure 12). Inévitablement s'impose la conclusion selon laquelle le n° 86, 1, 101 présente un plan « proche du dénouement[88] ». Il me semble toutefois moins aventureux de supposer que, parmi les multiples ébauches de récit contenues dans les notes préparatoires de *La Disparition*, cette pseudo-table des matières intervient à un stade assez primitif. Ce qui reste du manuscrit « annulé » n'a pas été écrit en tant que « Post-scriptum » mais a fini par le devenir : cette seule constatation suffirait pour rapporter le plan en question à la version « d'Arnaud » dont l'étude de Milési ne prend pas l'exacte mesure. En outre le n° 86, 1, 101 est dépourvu d'un élément commun à plusieurs autres plans et intégré dans la version finale : le recours formel au « Journal » intime.

À cet égard, examinons d'abord l'exemple du n° 86, 1, 95, 2 d. (figure 14). Le plan qui y est inscrit prévoit l'utilisation de la même sur-contrainte que le n° 86, 1, 101, beaucoup plus « étoffé » — différence quantitative qui renforce la certitude de Milési quant à l'ordre chronologique des deux feuillets[89]. Il convient pourtant de remarquer que ce plan fait mention pour la première fois du « Journal d'Arnaud », puis de celui

[88] Cf. Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », in *L'Ecriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, *op. cit.*, p. 204 et 208.
[89] Cf. *Ibid.*, p. 203.

d'Anton Voyl.

C'est effectivement autour du Journal intime de Voyl, ou plutôt à son intérieur, que se dérouleront plusieurs chapitres de la version finale. Ce personnage y tient son Journal à partir du troisième chapitre, écrivant sur la première page de l'album un texte intitulé « La Disparition » (pp. 41-42), avant de relater l'« hallucination » dont il a été victime au premier chapitre ; de la même façon, la rêverie sur « l'îlot d'Ismaïl », issue de *L'Invention de Morel* de Bioy Casares est développée de manière anticipée dans le deuxième chapitre (p. 43). Le récit inspiré de *L'Élu* de Mann est raconté dans la deuxième moitié du troisième chapitre ; l'affaire parodiant « La Lettre volée » de Poe est rapportée dans le quatrième chapitre ; enfin, un nouveau récit, fondé sur *Moby Dick* de Melville, est lu par Amaury Conson au huitième chapitre. Le plan du n° 86, 1, 95, 2 d. prévoit de revenir au Journal de Voyl dans le dixième chapitre, par l'entremise d'une lecture de Rimbaud[90], dont un poème traduit en lipogramme est intégré dans le texte publié parmi les « six madrigaux archi-connus » transmis à Olga par Voyl (p. 116)[91]. Dès lors, il devient possible de supposer que l'invention du Journal de Voyl ouvre *La Disparition* non seulement à une nouvelle phase de fiction, mais également à une intertextualité dense et de vaste envergure, apparemment absente de la version « d'Arnaud ».

L'hypothèse selon laquelle ce plan, avec sa mention du Journal, a été établi

[90] Comme l'indique Milési, cette entrée du Journal à propos de Rimbaud est probablement déterminée par le dixième chapitre et par la règle prescrivant l'utilisation des lettres J et R. C'est pour la même raison, mais dans les conditions inverses, que le dix-huitième chapitre prévoit un retour à la P.J. Cf. *Ibid*., p. 203.

[91] Rimbaud est encore présent dans le Journal du texte final, limité à une simple énumération d'événements factuels sans référence à leur contenu : « Ainsi, poursuivit Amaury, il s'agit parfois du *Moby Dick*, parfois d'un roman qu'aurait fait sur la fin Thomas Mann, parfois d'un roman d'Isidro Parodi paru il y a dix ans à la Croix du Sud. Mais Voyl citait aussi Kafka, puis parlait du « vol du bourdon », puis d'un Roi blanc, ou parfois d'Arthur Rimbaud. Dans tout ça, il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc. » (p. 112)

postérieurement au n° 86, 1, 101 implique de considérer les deux notes marginales, « reconstitution de la vie de V[oyl] » et « on fouille chez lui » (figure 14). Ces additions découlent pour une part du deuxième chapitre de la version « d'Arnaud », qui comporte un « curriculum studiorum » et un « portrait plutôt "human touch" » de Voyl, ainsi que du quatrième chapitre, qui raconte la fouille de la villa : il s'agit, de fait, d'une « marginalisation » des épisodes déjà écrits. Effectivement, l'évocation de la vie d'Anton Voyl est assez réduite dans le texte final. Avant de diminuer, pourtant, elle avait connu une nouvelle phase dans un autre canevas, noté sur le manuscrit n° 86, 1, 54 :

1 A dort mal

AZ

2 vie générale d'AV | Oisif

BY

3 pour se distraire AV va aux Courses

CX — la mode

— ~~il parie~~ au paddock

les commentaires

— il paie

— la course

C'est là le dernier document attestant à la fois la persistance de la sur-contrainte

programmée par les deux colonnes de l'alphabet et le projet d'une biographie d'Anton Voyl. On doute pourtant qu'il s'agisse de la même vie que celle du grand savant mis en scène dans la version « d'Arnaud ». Désormais Anton souffre de l'insomnie qui continuera à le hanter jusqu'au texte définitif, vit en « oisif » et se consacre à des paris.

On remarquera que, dans ce canevas, les « Courses[92] » commencent à dessiner une intrigue d'aussi grande envergure que dans la version finale. Un tel développement conduit à se demander pourquoi le thème des courses de chevaux a intéressé Perec aussi durablement. Dans la version dont il est le protagoniste, Arnaud Balibard avait déjà pris goût au jeu à Longchamp (n° 86, 1, 37). Par la suite, Anton Voyl hérite de son goût pour ce genre de distraction. Dans le texte publié, d'autres personnages iront encore à Longchamp voir courir le cheval nommé « Whisky Dix », suivant les instructions du message laissé par Voyl : « Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo » (p. 55). En fait, le feuillet où s'élabore ce pseudo-pangramme dépourvu de la lettre *e* (n° 86, 1, 53, 1) accompagne justement ce canevas du n° 86, 1, 54, suivi en outre par une liste de mots concernant les courses et le cheval (n° 86, 1, 55 r° et v°). Aucun indice dans l'avant-texte ne permet apparemment d'expliquer ce motif de prédilection ou la préparation minutieuse de l'intrigue équestre : impossible donc de surprendre la rencontre de la cavale et de la cabbale.

Outre le plan cité ci-dessus, le n° 86, 1, 54 contient un brouillon fragmentaire indiquant la situation d'Olga et d'Urbain d'Agostino, deux personnages dont le nom figure dans le titre des deux parties que prévoyait le plan de la version « d'Arnaud » :

On pouvait voir Urbain d'Agostino, ~~frac~~ jabot au point du Puy, frac à la Mao

[92] Il se peut que la position de ce mot dans le troisième chapitre soit déterminée par sa majuscule initiale, troisième lettre de l'alphabet.

[illisible] par Cardin, gibus, Grand Sautoir. On pouvait voir ~~Olga~~ Amanda von Comodo Rivadavia, la star ~~qu'~~ à qui Arthur Hunicutt [*sic*] avait garanti par contrat huit millions pour trois films à la MGM (n° 86, 1, 54)

Si Olga et Urbain semblent être amants dans la version « d'Arnaud »[93], une rature, on le voit, vient interrompre leur relation et unir l'homme à une autre femme, Amanda von Comodo Rivadavia : ce nouveau couple qu'en effet retiendra la version finale (p. 80). À la différence d'Olga qui restera un personnage majeur du roman, Urbain d'Agostino est désormais ravalé à la condition de figurant : la version publiée se contentera de mentionner le nom de l'archiduc Urbain Agostino (p. 80, 89 et 92), par ailleurs coexistant avec un autre Urbain, fils d'Amaury Conson condamnés à mort par le dossier « Comment j'ai écrit certain de mes livres ». En se reportant au plan du n° 86, 1, 95, 2 d., (figure 14), on constate pourtant que Perec avait distribué le personnage portant ce nom dans un rôle qui n'était pas celui d'un riche don juan, mais n'en était pas moins indubitablement important : le troisième scripteur du « Journal » après Arnaud et Voyl.

Cette prolifération de textes internes anticipe la structure de roman à tiroirs qui caractérise *La Disparition*. Un plan noté dans le folio n° 86, 1, 41 fait néanmoins converger l'ensemble sur le Journal de Voyl :

— ~~Karamazov~~

— ~~les courses~~

— ~~Otto va chez Amaury~~

— ~~Ils vont chez Ibn Abbou qui est mort~~

[93] Voir *supra*, note 77.

— Journal de Voyl Moby Dick

— Le Haï Kaï

— Olga ?

— Un balthazar disparition d'Ottaviani

— re journal — la lettre volée

... Olga — Disparition d'Olga ?

Final

Pour Laurent Milési, « le Ms. 86, 1, 41 reste indécis quant à l'enchaînement des disparitions conduisant au final » au contraire du 86, 1, 101, avec son « Post Scriptum » prévu dans le dernier chapitre[94]. Ce canevas pourrait néanmoins être considéré comme encore plus proche de l'état définitif du texte que ceux du 86, 1, 95, 2 d. et du n° 86, 1, 54. Le contenu du Journal de Voyl, en effet, s'y montre identique dans son détail à la version finale : « Moby Dick » et « la lettre volée » se ménagent une place dans ce petit cahier des charges, au même titre que le « Haï Kaï », que Savorgnan lira parmi d'autres textes issus de Voyl (pp. 114-115). L'intrigue turfiste est bien sûr retenue. Olga, séparée d'Urbain d'Agostino, semble prête à jouer un rôle capital dans le finale du récit ébauché à ce stade. Les ratures biffant les quatre premiers items pourraient indiquer que ceux-ci ont déjà fait l'objet d'une mise en œuvre dans l'un des brouillons[95]. C'est en revanche de manière tacite qu'ont été biffés plusieurs vestiges des plans antécédents : armature des chapitres, impliquant l'effacement de la sur-contrainte qui y était liée, ou

[94] Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », in *L'Ecriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, *op*. *cit*. p. 208.

[95] Comme l'on a indiqué plus haut dans la note 71, les éléments raturés dans les notes préparatoires de *La Disparition* sont en général ceux qui figurent déjà dans des brouillons ou des mises au net. Les quatre rubriques en question pourraient d'autant plus vraisemblablement être dans ce cas qu'il s'agit des mots-clefs, produisant une succession d'intrigues dans la version publiée (pp. 75-84). À part qu'Ottaviani ne se rend jamais chez Amaury.

personnage d'Urbain d'Agostino, sans oublier le « H » d'Ibn Abbou. Remarquons finalement la disparition d'Arnaud Balibard, compensée par l'arrivée tardive d'Amaury Conson.

Pour être plus précis, seul le nom de Balibard a disparu. Comme on l'a dit plus haut, un personnage prénommé « Arnaud » sera retenu dans le texte publié, mais sous le patronyme de *Karamazov*, qui apparaît aussi dans le plan ci-dessus. Il convient en fait de noter que l'évolution génétique de *La Disparition* est toujours marquée par plusieurs transformations du personnage d'Arnaud. Pour autant que le signalent les documents avant-textuels disponibles, celui-ci s'est d'abord appelé Arnaud *Christmas* (ou *Xmas*) dans le manuscrit n° 86, 1, 31. Ce nom primordial tire sans aucun doute son origine de l'oulipien *Noël* Arnaud. Il figure en effet dans une liste aux côtés d'autres oulipiens ou pseudo-oulipiens tels que « Paul Braffort », « Jacky Roubaud » et « Raymond Quinault ». Dans un second temps, Arnaud Christmas deviendra Arnaud Balibard et jouera, dans la version primitive, le rôle qu'Amaury Conson s'appropriera plus tard. Enfin, un autre personnage nommé Arnaud Karamazov sera retenu dans la version publiée, avec les avatars de Raymond Queneau (« Raymond Quinault » ou « Ramun Quayno ») et de Marcel Bénabou sous le nom d'Hassan Ibn Abbou. C'est dire que le projet lipogrammatique s'est développé depuis le début en référence à l'Oulipo, du point de vue non seulement théorique et pratique, mais aussi onomastique. Parmi ces noms oulipiens, le prénom d'Arnaud subit une série de modifications — Christmas, Balibard et Karamazov. En passant, il provoque même l'entrecroisement des deux derniers : dans la version « d'Arnaud », *Arnaud Balibard mentionne Karamazov*[96],

[96] Voir la page 244 de cette thèse.

personnage avec lequel il finira par s'identifier dans la version publiée (p. 75).

Avec ou sans prénom, le personnage baptisé Karamazov n'a dans la fiction qu'une seule invariable fonction, minime du point de vue l'intrigue : il munit la Fiat d'Anton Voyl « d'un dispositif anti-vol » juste avant la disparition de ce dernier. Le motif de cette action énigmatique n'est pas révélé à l'intérieur de la fiction. Il est possible d'en proposer deux interprétations contradictoires. Dans la première hypothèse, cet « anti-vol » se voudrait « anti-disparition », « anti-lipogramme » : (Arnaud) Karamazov voudrait que l'anti-vol d'Anton Voyl évite littéralement que Voy(e)l(le) se voie volé. Dans ce cas, le nom d'Arnaud continuerait, même dans la version finale, à désigner un « assistant » de Voyl, bien que sa tâche ne soit plus d'élucider mais de prévenir, vainement, la disparition de celui-ci. Dans une seconde hypothèse, l'« anti-vol » indiquerait souterrainement l'« anti-voy(e)l(le) », offrant donc le colloraire métatextuel. Le personnage deviendrait alors un adjuvant de la disparition de Voyl[97].

Sous l'angle de l'intertextualité, le clin d'œil aux *Frères Karamazov* est intégré dans le texte de manière ostensible à partir du manuscrit n° 86-5 :

> — [...] tu connais Karamazov ?
>
> — Çui qu'a un frangin qu'on dit bath ?
>
> — Non, son cousin, Arnaud Karamazov.
>
> (n° 86, 5, 23-24, correspondant à la page 75 du texte publié)

L'allusion à l'œuvre de Dostoïevski est d'autant plus significative qu'elle

[97] Il s'agirait également d'une allusion à l'écriture sous contrainte. Le passage : « Il a muni sa Fiat d'un dispositif anti-vol » (p. 79) suggérerait alors que l'auteur munit *son fiat* d'un dispositif anti-voyelle.

souligne le caractère de roman familial désormais assigné à *La Disparition,* roman d'une famille brisée. Ce trait est particulièrement apparent dans l'esquisse présentée dans le folio n° 86, 1, 82 : le nom d'« Arnaud Kar », abréviation d'Arnaud Karamazov, y est incorporé dans la liste des « 6 fils d'Arthur [Wilburg Savorgnan] », en lieu et place de Yorick qui le remplacera dans le texte publié. Si ce dernier personnage permet un autre clin d'œil intertextuel avec *Hamlet* de Shakespeare, autre histoire de famille brisée, le nom de Karamazov avait l'avantage de mettre un accent tragique sur les relations *frères*[98]. Au bout du compte, Perec aura préféré une modalité moins ostensible.

Arrêtons-nous un instant sur le personnage d'Ivan, qui comptait parmi les premiers rôles de la version « d'Arnaud ». Notablement, celui-ci participe du réseau intertextuel rapporté au roman de Dostoïevski, dont il porte le nom du deuxième frère Karamazov. Ce nom n'est pas non plus un gage de bonheur familial mais plutôt l'indice d'une malédiction portée sur le clan : Ivan est destiné à s'incorporer au groupe des fils d'Amaury Conson, autre série d'enfants anéantis faisant pendant à ceux d'Arthur Wirburg Savorgnan, et à terminer dans le ventre d'un gros poisson à Zanzibar.

Les noms propres de la version « d'Arnaud » seront ainsi intégrés dans la saga à venir[99], non sans développer un jeu de citations avec d'autres œuvres mettant en scène des familles brisées, telles que *Les Frères Karamazov*[100]. Le kidnapping du grand

[98] L'allusion au monologue d'Hamlet sur le crâne de Yorick donne plutôt à la disparition sa dimension en tant que destin de tous les hommes, sans insistance particulière sur l'anéantissement d'une famille. En outre, comme le signale Danielle Constantin dans un exposé présenté dans le cadre du colloque qui a eu lieu à Cerisy-la-Salle en 2015, le nom de Yorick constitue une variante bretonne du prénom de l'écrivain, Georges. Voir Daniel Constantin, « Les manuscrits de *La Vie mode d'emploi*, quelques pistes à explorer », à paraître.

[99] Il en va même pour Urbain, comme je l'ai déjà indiqué, dont le nom forme un des titres de parties dans la version « d'Arnaud » et, dans le texte publié, s'inscrit au côté d'Ivan dans la liste des fils d'Amaury Conson.

[100] Il conviendrait d'indiquer, d'après Dominique Rabaté, que les filiations avec d'autres œuvres reconstituent au sein des drames familiaux « une généalogie d'écriture », autrement dit une « famille littéraire dont [Perec] se réclame ». Voir Dominique Rabaté, « Perec et le paradigme de la disparition », in *Cahiers Georges Perec, 11*, *op. cit.*, p. 37.

savant, apparu dans cette version primitive, aboutit là au massacre en série. Cette annihilation colossale implique pourtant une prolifération de même envergure. À cet égard, le remplacement d'Arnaud Balibard par Amaury Conson constitue l'une des étapes importantes à un tel élargissement de la fiction, en entraînant plus tard la naissance et la mort à la fois des six enfants de ce dernier.

Comme nous l'avons déjà supposé, aucun canevas antérieur au manuscrit n° 86-5 ne laisse encore voir cette dimension de roman familial[101]. Il faut attendre le projet « Comment j'ai écrit certain de mes livres » et ses mises au net postérieures pour assister à l'apparition (et à la disparition) des fils d'Amaury Conson. J'ai également proposé l'hypothèse selon laquelle il faut attendre aussi longtemps pour voir entrer dans la fiction la conception même de famille, susceptible d'être fondée sur le projet abandonné de l'œuvre autobiographique *L'Arbre*.

Les canevas primitifs (pour être précis, ceux qui sont établis avant le folio n° 86, 1, 41 ci-dessus) sont loin de préfigurer ce cadre à venir et se focalisent presque exclusivement sur la disparition d'Anton Voyl, soit de l'atone voyelle, autrement dit de la disparition originelle qui se produit dans *la Disparition* et produit le roman même[102]. Leur horizon ne s'étend pas plus loin, n'intégrant même pas encore l'anéantissement en chaîne des personnages, autrement dit du système alphabétique. Néanmoins, une telle

[101] Il me paraît que la liste des frères intégrant Arnaud Karamazov (n° 86, 1, 82), déjà mentionnée, a été établie après l'achèvement du manuscrit n° 86-5. On peut en effet y noter la présence d'un brouillon, écrit avec le même feutre, de l'intrigue fondée sur « La Lettre volée » : autrement dit d'un élément de rédaction destiné à l'achèvement du manuscrit « du Moulin » (voir *supra*, p. 245).

Il faut cependant supposer que la présence d'Arnaud Karamazov dans cette famille est demeurée au stade de projet, dans la mesure où Yorick le remplace déjà dans le manuscrit « du Moulin ».

[102] Voir Mireille Ribière, « "Maudit Bic !" ou la maldiction », in *Études littéraires*, vol. 23, *op. cit.*, p. 53 : « L'argument du roman est une tautologie : cause et effet sont identiques. Seule réponse à la question posée par le récit, "pourquoi Anton Voyl a disparu ?" : "parce qu'*e*, voy(e)ll(e) aton(e) a disparu". »

convergence leur aurait permis d'approfondir la recherche de l'histoire (et l'histoire de la recherche) d'Anton Voyl.

Ainsi le « Journal » de ce dernier s'ouvre-t-il à l'intérieur de la fiction au point de prétendre à tout remplir. On peut le confirmer par le fait que Perec prévoyait de conclure le roman par une intrigue relative à ce texte interne : dans le n° 86, 1, 95, 2 d. (figure 14), la rubrique du dernier chapitre est remplie par l'inscription de « J[our]nal de Voyl = Voilà la fin ». De même dans le n° 86, 1, 41 (voir ci-dessus), le récit bifurque sur le « re[-]journal » avant d'en venir à la fin d'Olga et à la sienne propre[103].

Le projet de terminer le roman par la fin du Journal est plus détaillé dans le folio n° 86, 1, 71 r° et v° (figures 15). Contrairement à ce qu'affirme Laurent Milési dans son étude, le canevas de ce folio recto verso ne paraît pas à proprement parler lacunaire ni rudimentaire en comparaison des autres plans[104]. Le n° 86, 1, 71 v° semble plutôt constituer une esquisse partielle, destinée à la phase médiane de la fiction et prenant la suite du n° 86, 1, 41. Les intrigues générées dans ce dernier par des mots-clefs, « Karamazov », « les courses » « Ils vont chez Ibn Abbou qui est mort », « Moby Dick », « Le Haï Kaï » et « Un balthazar », débouchent en effet, dans la version définitive, sur l'action du « Zahir », tirée de la nouvelle borgésienne du même titre et située dans la première rubrique du n° 86, 1, 71 v°. En outre, le projet différé de l'épisode sur « la lettre volée » du n° 86, 1, 41 est repris sous le nom de « Vol du

[103] Le plan du folio n° 86, 1, 33 r° présente un cas semblable : y figurent non seulement les rubriques concernant le Journal telles que « Morel » et « Métamorphose » — la version définitive indique effectivement qu'« Anton Voyl citait aussi Kafka » (p. 112) dans son Journal, sans autre précision — mais aussi des notes, « textes de Voyl » ou « autres textes » insérés parmi les actions prévues, y compris la « folie finale ».

Le même plan intègre par ailleurs le « suicide de Voyl » dans sa liste d'événements. Le manuscrit n° 86-5 garde les traces de ce projet relatif à la manière de la disparition du personnage : « un soir d'avril, il [= Voyl] s'uicida » (n° 86, 5, 18). Les versions postérieures n'explicitent pas la mort de Voyl.

[104] Voir Laurent Milési, « La variante joycienne et perecquienne », in *L'Ecriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, *op. cit.*, pp. 200-203.

bourdon », expression lipogrammatique qui apparaît dorénavant dans les brouillons destinés à cet épisode[105].

Dans la deuxième moitié de ce canevas, Perec dessine cependant un développement complètement différent de ce qui deviendra la version définitive. Le projet peut s'éclairer grâce à la confrontation du recto et du verso complémentaires du n° 86, 1, 71. À la fin du verso, l'écrivain fait le point de la situation et, après la notation « Nous y voilà », aboutit à « 3 pistes » : « Solution d[an]s un roman », « fin du J[ournal] chez un troub[adour] » et « fin du J[ournal] ». Si Perec n'ajoute aucun détail au sujet du « roman » susceptible d'apporter une solution, l'apparent double-emploi des deux autres possibilités portant sur le Journal trouve son explication dans un passage du recto. Il existe en effet, différent de « la fin du J[ournal] », un « bout du j[our]nal qu'A[nton] V[oyl] confia à un troubadour », probablement l'un des « dix troubadours » notés plus bas. Il se peut que la liste des huit initiales figurant à proximité corresponde à certains membres de cette troupe mystérieuse, parmi lesquels on pourrait reconnaître Monique Wittig, Maurice Pons, Roger Kléman, Raymond Queneau, Noël Arnaud, Jacques Lederer, Jacques Roubaud et Edouard J. Mannick, dont la plupart ont apporté leur contribution à *La Disparition* à partir du manuscrit « du Moulin »[106].

De retour au verso, remarquons que ce « bout du Journal » confié à un troubadour, de même que l'énigmatique « roman », tente d'ouvrir de nouvelles pistes

[105] Milési analyse dans son étude ces brouillons réunis : *ibid*., pp. 208-212.

[106] Hans Hartje formule une hypothèse identique concernant ces initiales, et rattache cet inventaire à la « liste des collaborateurs » des « Métagraphes », projet abandonné qu'on retrouvera dans la figure 5. Cf. *Georges Perec écrivant*, *op. cit*., p. 187.

Comme le suggère la notation introduisant le nom des « troubadours » — « nous publions ici » —, il semble que Perec avait déjà prévu à ce stade d'intégrer leurs contributions au roman. Ce que confirme de façon métatextuelle le manuscrit « annulé » : « [...] l'initial synopsis qui, pour flou qu'il soit, guida jusqu'aujourd'hui la narration, proposait pour fin du roman, avant du moins son ultimal sursaut, la contribution qu'annonça jadis tout un tas d'allusions » (n° 86, 1, 67, 2 v°). L'effet métatextuel de ce passage n'est pas anodin, puisqu'il ne renvoie pas seulement au texte, mais aussi à l'avant-texte.

qui ne seront pas poussées plus loin. Je propose de supposer que cet inaboutissement indique à ce stade la fin des canevas disponibles, dont la série reprendra dans les mises au net postérieures.

Il convient maintenant de le confirmer à nouveau : pour atteindre à l'envergure future de la fiction, dépasser le « bout du Journal » d'Anton Voyl était littéralement une nécessité. La version définitive limite en effet aux dix premiers chapitres l'intrigue fondée sur le journal et sur les autres textes d'Anton Voyl, ainsi « relégués » au rang d'*une* des matières de la fiction, pour laisser s'épanouir de nouvelles perspectives. Il serait pourtant impossible de réduire le problème à une seule redistribution des épisodes. L'opération a pour principal effet d'abolir la superposition étroite et *sans marge* des deux textes, seulement réalisée au cas où *la fin du Journal provoquerait celle du roman qui l'inclut*.

Le dernier point de la présente étude sera consacré à l'analyse de cette « mise en abyme » spécifique, telle qu'elle apparaît dans l'avant-texte de *La Disparition*, afin de constater plus complètement l'évolution, ou la dégénérescence, affectant le dispositif métatextuel : procédé le plus fondamentalement mis en œuvre, après tout, dans le lipogramme de Perec.

4. 7. Écrits d'Anton Voyl, écrits sans (atone) voyelle

L'introduction de la métatextualité dans *La Disparition* constitue en effet une révolution apportée par Perec dans l'histoire du lipogramme. Ce roman sans *e* raconte implicitement la disparition du *e* : il s'écrit à la fois sans et sur la lettre *e*. Perec a

transformé la contrainte du texte en texte de la contrainte, le projet d'écriture en sujet de fiction, l'exploit d'auteur en énigme adressée au lecteur.

Il n'est sans doute plus nécessaire de souligner qu'à ce lipogramme d'un genre nouveau contribue de façon décisive l'organisation du clan composé par les lettres de l'alphabet personnifiées. L'intrigue fondée sur l'anéantissement de ce groupe de personnages n'est qu'un développement de la disparition de Voy(e)l(le) : le procédé roussellien programme chaque nouvelle mort. Toutes ces innovations sont cependant censées être postérieures au manuscrit « annulé ». Les documents avant-textuels antérieurs, il convient de le remarquer, contiennent des éléments de métatextualité portant sur l'ensemble de la fiction, mais selon des modalités distinctes de la version définitive : il s'agit de l'assimilation entre le texte attribué à Voyl et ce texte même intitulé *La Disparition*.

On pense aux *Faux-monnayeurs* de Gide, dont l'un des personnages écrit un livre qui pourrait bien être le roman lui-même. Une telle « mise en abyme » se trouve, semble-t-il, au fondement de l'élaboration narrative de *La Disparition* depuis la version « d'Arnaud ». Sa forme n'est toutefois pas encore celle d'un Journal attribué à Voyl, mais plutôt d'un texte de nature scientifique ― le personnage ayant à ce stade le rôle d'un grand savant. Dans cette version antérieure, le développement du roman policier s'attache aussi bien à la disparition de Voyl qu'à celle, concomitante, de son texte, considéré comme un indice de l'affaire. Dans l'« Introduction » ouvrant le récit sur l'absence de Voyl à son propre symposium consacré à la « pathovocalisation », Aloysius Swann procède à la place de son auteur à la lecture publique du « rapport moral introductif qu'il [= Voyl] voulait offrir au symposium pour son inauguration » (n° 86, 1, 4 r°). Ce texte est une première mouture de l'introduction destinée au symposium,

dont Voyl comptait faire l'occasion d'une « divulgation » (n° 86, 1, 49). Néanmoins l'assistance est mécontente de cette lecture, ayant jugé qu'« il n'y avait pas d'innovation dans son raport [*sic*] ; on aurait dit un brouillon mal fait, banal, falot » (*ibid*.). Toute l'affaire de la disparition, affirme pourtant Ottavio Ottaviani, a pour cause « la divulgation d'un plan ou d'un complot qu'Anton Voyl comptait accomplir au cours du symposium » (n° 86, 1, 59 r°). C'est pourquoi, sans doute, les personnages seront amenés plus tard à fouiller la villa de Voyl en quête d'indices concernant cette divulgation. Dans un brouillon censé appartenir à la même version, Ottaviani propose en effet de chercher « un bloc ou un album qu'Anton Voyl gardait dans un sac qu'il avait toujours à la main » dans le but de mettre à jour « un motif important, sinon capital, du rapt » (n° 86, 1, 27). Aucun des documents avant-textuels n'atteste une telle « divulgation ». Nous supposerons que les personnages échouent, eux aussi, à en trouver la trace dans les papiers laissés par Voyl. C'est sans doute qu'en sus du « plan » ou du « complot » tramé par Voyl avant sa disparition, il est question de la révélation du projet relatif à la voyelle disparue. Aussi paraît-il difficile de nier que le texte du savant et le roman qui l'inclut se recouvrent l'un l'autre, chacun posant à sa façon le même problème primordial : celui de la « pathovocalisation », maladie de la vocalisation, ou celui du lipogramme auquel manque une voyelle.

Science fictive, la « pathovocalisation », dont le nom se retrouve dans le texte final, est ici la spécialité d'Anton Voyl et constitue un thème majeur du récit, dont elle renforce les liens avec la contrainte choisie par l'auteur. Mené sous les auspices de son patron, Martial Cantaral, le travail de Voyl « sur la pathovocalisation constituait un acquit vital, instituait, pour toujours, un savoir sans lui promis à l'abandon, à la mort » (n° 86, 1, 4 r°) ; le savant « n'avait conçu l'organisation d'un symposium mondial

qu'afin d'y promouvoir au grand jour un postulat global qui impliquait ipso facto la disparition du savoir acquis jusqu'aujourd'hui par la pathovocalisation » (*ibid*.). Cette description renvoie à nouveau à l'« Histoire du lipogramme », exposant les principes d'une contrainte qui existe depuis l'Antiquité grecque et demeure ignorée par l'histoire littéraire[107]. En outre, les qualificatifs appliqués au « rapport introductif » destiné au symposium — « mal fait, banal, falot » — anticipent non seulement les énoncés métatextuels de la version finale telles (« d'abord, nous croirons voir un galimatias confus, un capharnaüm insignifiant », p. 195) ou « tout avait l'air si banal, si normal, si commun », p. 20), mais aussi la dépréciation traditionnelle du genre, telle que la mentionne l'article postérieur de Perec[108], ainsi que cette remarque déjà citée : « Un lipogramme qui ne s'annoncerait pas comme tel (mais cela peut-il se concevoir ?) aurait toute chance de passer inaperçu ». Le texte qu'Ottaviani propose de retrouver est décrit comme la somme d'une accumulation de travaux effectués par ce spécialiste de la pathovocalisation, évoquant également le roman qui l'inclut. De fait, un indice trouvé par quelques personnages suggère ainsi l'existence d'un secret et d'un artifice inhérents à l'écriture de Voyl :

> L'intrigant papyrus qu'Arnaud avait à la main, donnait, à coup sûr, la solution, mais d'abord, mais surtout, il [= Voyl] la masquait : ayant compris, cinq ou six jours auparavant, qu'il risquait gros, Anton mit à l'abri, avant qu'il soit trop tard, tout son travail, mais garda sur lui un gribouillis qui donnait un raccourci du plus important, raccourci dont, pour qu'il soit plus sûr, il chiffra la

[107] Voir Geroges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit*., pp. 74-79.
[108] *Ibid*., p. 76.

> disposition, utilisant pour son plan d'annotation un truc qui nous paraissait tout à fait inconnu. La combinaison nous manquait. Nous n'y voyions pas clair. (n° 86, 1, 19)

L'affinité interne entre le texte de Voyl et le roman de Perec pourrait s'étendre aux conditions externes de ces deux écritures, inaugurant à la limite une correspondance entre chacun des auteurs. Pour reprendre deux des exemples précédemment mentionnés, Anton Voyl travaille sur la pathovocalisation sous le parrainage de Martial Cantaral, tel Perec travaille sur le lipogramme grâce à l'influence de Roussel, inventeur de Martial Canterel. D'autre part, les compagnons d'Anton Voyl s'appellent Arnaud Balibard ou Hassan Ibn Abbou, qui tiennent leur nom des collègues oulipiens de Perec, Noël Arnaud et Marcel Bénabou. Ajoutons deux nouveaux exemples. Selon David Bellos, Perec ne s'est pas borné à consulter des dictionnaires pour rassembler les mots sans *e* qu'il destinait à la rédaction du roman :

> dans les bars, dans les trains, sur les cartes de restaurants, par exemple, voire dans la rue, on peut relever de nombreuses expressions naturelles sans *e* [...]. Perec ne se déplaçait jamais sans son carnet, et c'était ensuite pour lui un jeu d'enfant de transcrire sa récolte du jour dans des classeurs étiquetés en vue de situations narratives diverses [...][109].

Cette méthode semble correspondre à celle de Voyl dans la préparation de son travail :

[109] David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit*., p. 420.

> il faisait parfois ainsi, dit Ottavio Ottaviani, il notait un fait, un mot, un propos saisi dans un salon, dans un train, dans un tram, un truc qu'il voyait, mais toujours sur un ~~bout de~~ carton qu'il classait dans un tiroir, au labo (n° 86, 1,19)

En outre, les lieux où travaillait l'écrivain se reflètent dans la fiction. Voici la description de « Pontchartrain », espace de travail de Voyl et de son assistant Arnaud Balibard :

> on travaillait à Pontchartrain sans aucun soin pour nous garantir : ça n'avait pas l'air d'un labo, mais d'un *moulin* : qui voulait accourir, accourait, qui voulait savoir, savait. Nul Dispositif ! Mais mon travail risquait gros ; j'ai failli pâtir d'un oubli aussi total [...]. (n° 86, 1, 1 r° : c'est moi qui souligne)

Cette description évoque en effet l'environnement du Moulin d'Andé, où Perec a rédigé *La Disparition*. On se réfèrera de nouveau au livre de Bellos :

> Il n'existait pas de critères clairement définis pour décider d'inviter tel ou tel autre à séjourner au Moulin ; seules agissaient des vagues d'intérêt successives qui, en éclatant, déposaient sur les rives d'Andé leur lot de peintres, d'écrivains, de créateurs et de penseurs de tout bord. [...] Il [= Perec] occupait toujours [...] la chambre « Jeanne d'Arc », qui se trouvait juste au-dessus du « moulin » proprement dit [...]. Pendant toute cette période, la maison du Moulin fut sa tour d'ivoire [...][110].

[110] *Ibid*., pp. 355-356.

Inévitablement l'écrivain transparaît derrière le savant fictif : Perec, besognant sur son lipogramme au Moulin d'Andé, se représente lui-même dans la fiction en tant que Voyl, effectuant ses études de la pathovocalisation dans une espèce de « moulin »[111].

Cette identification entre le personnage et l'écrivain ne subsiste pas dans le texte publié. Elle sera reportée sur un nouveau personnage, le « Barbu », nouvel *alter ego* de Perec. Les relations du texte enchâssé et du roman qui l'inclut subissent également des transformations progressives avant d'aboutir à la version définitive. Dans la version « d'Arnaud », l'affinité des deux écritures en vient même à influencer l'articulation de la fiction : rappelons que c'est dans le chapitre intitulé « Introduction » qu'est lue l'*introduction* de Voyl au symposium sur la pathovocalisation. Dans les canevas du récit censés être ultérieurs à cette version, la fin du Journal de Voyl correspond normalement à celle du roman lipogrammatique. Rien n'empêche en outre de supposer que le « Post Scriptum » prévu dans le plan supposé de la version « d'Arnaud » (figure 12) ne s'applique aussi au texte de Voyl. Cette hypothèse rendrait possible une sorte de fermeture hermétique, charpentée par les deux colonnes de lettres sur lesquelles est fondée la sur-contrainte de cette version : circulation alphabétique interne et close sur elle-même. Le « post-scriptum » de Voyl tel qu'il apparaît dans le texte final (p. 55) ajouterait à la multiplicité des strates, puisqu'il a la forme d'un pseudo-pangramme, renfermant l'intégralité de l'alphabet à l'exception du *e*. Dans les canevas centrés sur le Journal de Voyl, cette mise en abyme potentielle n'a plus une structure formaliste aussi reconnaissable, même si, comme on l'a indiqué, ce récit

[111] En ce qui concerne l'élément métatextuel de la version finale portant sur ce lieu de travail, voir *supra*, p. 55.

interne tisse une fiction plus détaillée et si le texte écrit par le personnage en acquiert une densité plus forte dans l'économie du roman.

Le très petit fragment du manuscrit « annulé » ne livre aucune information sur les rapports entre ces deux écritures. Malgré les documents avant-textuels précédents qui prévoyaient de terminer le récit par un morceau d'écriture attribué au personnage, un tel silence sur le texte de Voyl dans les dernières pages de cette version suggère une transformation radicale du mécanisme métatextuel. Par ailleurs, le manuscrit « annulé » témoigne d'une singulière intervention de l'écrivain dans la fiction : le futur « Post-scriptum » du livre publié s'y trouve incorporé, mentionnant le « scrivain » et son travail. L'effet métatextuel ne s'apparente ni à la projection de la situation de l'écrivain sur celle de Voyl dans la version antérieure, ni à la présence du « Barbu », reflet plus fidèle de Perec en personne, dans l'intrigue du texte définitif : il s'agit moins d'introduire le lipogramme dans la fiction que de renvoyer directement à l'auteur.

Cette immédiateté aboutit dans le manuscrit « annulé » à une révélation ostensible qui concerne les coulisses de la rédaction et fournit en même temps un nouveau point de vue sur l'évolution de la métatextualité. La chronologie du travail de l'écrivain est en effet évoquée deux fois dans le dialogue entre Savorgnan et Swann :

> [...] aujourd'hui *vingt-huit mai* où s'accomplit, hors du roman, anticipant sur sa fin, l'abolition qu'il [= un strict tabou] simulait [...] (n° 86, 1, 67, 2 r°. C'est moi qui souligne.)

> [...] la main du scrivain qui, *voici aujourd'hui six mois*, s'introduisit dans un roman dont il ignorait tout, sinon qu'il y avait pour introduction, mais aussi

pour loi ab ovo la disparition d'un individu [...] (n° 86, 1, 67, 2 v°. C'est moi qui souligne.)

Dans l'hypothèse où cette datation serait indexée sur le temps historique, le « scrivain » Perec aurait entamé son travail six mois avant la fin de mai, autrement dit en novembre. La lettre de Perec à Maurice Nadeau affirme que *La Disparition* a été commencée en « décembre 1967[112] », mais cette date est fausse. Comme on l'a montré, la première version de la traduction lipogrammatique intitulée « Nos chats » était déjà achevée en novembre de cette même année[113]. Il est dès lors possible de supposer que, six mois plus tard, Perec ait appliqué à son manuscrit une chronologie réelle.

Cette concordance invite à examiner la chronologie appliquée dans les autres versions. Dans la version « d'Arnaud », l'intrigue est centrée sur le mois d'avril : Anton Voyl est né au « huit avril vingt-trois » (n° 86, 1, 59 r°) et sa disparition, autrement le point de départ de la fiction, se situe également en avril[114]. On ne dispose d'aucune note préparatoire éclairant ce choix, même si « avril » est un des rares noms de mois à ne pas contenir la lettre *e*[115]. Certains passages du texte amènent cependant à soupçonner que la

[112] Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, *op. cit.*, p. 51.
[113] Voir *supra*, pp. 212-213.
[114] Cf. le n° 86, 1, 49 : au symposium où survient la disparition de Voyl, Ottaviani avoue avoir rencontré ce dernier le « Mardi trois avril, il y a dix-huit jours, jour pour jour, aujourd'hui ».

Le « curriculum studiorum » du grand savant (n° 86, 1, 59 r°) fournit plusieurs détails en succession chronologique, de la naissance à la disparition du personnage, dont l'année n'est pas précisée. Un autre feuillet manuscrit porte la note : « Anton disparut un matin d'avril 28 » (n° 86, 1, 18), mais cette datation ne s'accorde pas avec la chronologie qui situe la naissance du savant en « vingt-trois ».
[115] Les « Brouillons » incluent cependant bon nombre de textes fictionnels ou réels en relation avec ce mois. Par exemple, la lettre de François Le Lionnais datée du 9 avril 1968 (n° 86, 1, 89, 1 r° à 2 d. et n° 86, 1, 90 r°) mentionne une réunion de l'Oulipo de la veille, date de l'anniversaire d'Anton Voyl.

Cette lettre est d'ailleurs accompagnée de la contribution de Le Lionnais, intitulée « Maths », mais restée inédite. Celle-ci sera remplacée d'abord par un texte de Perec lui-même trouvé dans le manuscrit « du Moulin » (dont le brouillon figure dans n° 86, 1, 114 v°), puis par la contribution par Roubaud du même titre.

datation pourrait bien être calquée sur le cours du temps réel. Cette version se caractérise en effet par l'analogie établie entre l'activité de Voyl et celle de Perec. Ainsi qu'on l'a vu, le symposium a été organisé pour « promouvoir au grand jour un postulat global qui impliquait ipso facto la disparition du savoir acquis jusqu'aujourd'hui par la pathovocalisation » et quand sa date a été décidée par Voyl, « six mois auparavant », « Maint savant avait ri d'un propos aussi colossal » (n° 86, 1, 4 r°). Cette chronologie est confirmée dans un autre passage :

> à Oslo, pour finir, il y avait aujourd'hui six mois (nous y faisions allusion il y a un instant) où il proposa un symposium mondial à Oxford, donnant à saisir qu'il y dirait tout. (n° 86, 1, 49)

Si cette datation reflète la chronologie réelle, une annonce préalable du travail lipogrammatique — quoique nous ne sachions si l'on en a également « ri » — doit avoir eu lieu six mois avant avril, autrement dit en octobre : un mois avant la réécriture des poèmes de Baudelaire en novembre. Il se peut donc que l'indication « six mois » renvoie à la période de préparation de cette version antérieure, mais d'une manière implicite, à la différence du manuscrit « annulé », qui aurait été achevé un mois après.

On pourrait d'ailleurs supposer que le mois d'avril constitue en lui-même un moment significatif dans la création de l'œuvre. Le « huit avril », anniversaire de Voyl, devient à partir du manuscrit n° 86-5 le jour où celui-ci consulte un médecin pour ses insomnies et donc la date du premier chapitre de la version finale (p. 24). En outre, dans ce manuscrit, c'est toujours au cours du même mois que le personnage disparaît (n° 86, 5, 18). La contradiction est pourtant évidente, puisque entre les deux événements il est

indiqué que Voyl « tint son journal durant cinq ou six mois » (*ibid*.). Cette incohérence souligne la persistance de Perec à conserver cette implantation au mois d'avril.

La version définitive résout cet enchevêtrement en situant la disparition de Voyl à la « Toussaint ». Cette modification interdit en même temps d'établir un parallèle chronologique entre l'écriture du texte de Voyl et celle du texte de Perec. L'intrigue du texte final est strictement fixée en 1968[116]. Voyl rédige son journal entre le mois d'avril et la « Toussaint » de cette même année, par conséquent à un moment ultérieur à la rédaction de *La Disparition*, qu'elle dépasse de quelques semaines, puisque c'est en septembre 1968, selon Perec, que le livre a été achevé[117]. Ce décalage minime et implicite n'empêche certainement pas le lecteur du livre, publié en 1969, de reconnaître la simultanéité de la disparition fictive et de la disparition réelle, autrement dit celle de Voyl et celle de la voyelle, mais il pose la question des relations entre ces modes d'écritures dans la version définitive, et sur les modalités de l'analogie qui s'établit entre le texte écrit par Voyl et le roman sans voyelle.

Dans la version finale, en plus du journal, Voyl est l'auteur de textes très divers. Parmi ceux dont le contenu est décrit dans la fiction, énumérons : une lettre adressée à ses amis pour accompagner le « post-scriptum » pangrammatique (p. 55) ; un « instructif curriculum studiorum » composé de plusieurs contributions et d'une citation de *Gadsby* (pp. 60-66) ; un album qui « comportait vingt-six folios, tous blancs, sauf, au

[116] La fiction désigne ainsi cette année non lipogrammatique : « Un soir d'avril vingt-huit » (p. 141), Tryphiodorus vient trouver Augustus B. Clifford pour rendre compte de la naissance d'un enfant nommé Haig ; Haig meurt « vingt ans plus tard » (p. 142), autrement dit en 1948, et vingt ans avant la disparition de Voyl, c'est-à-dire en 1968 : « Douglas Haig, il y a vingt ans, Anton Voyl il y a un mois, Augustus aujourd'hui, sont morts, ont disparu [...] » (p. 173). Le tableau généalogique (figure 7) révèle également l'année de la disparition de certains personnages. Le feuillet n° 86, 1, 75 v° porte cette note — « 1892 nais[sance] du Barbu / 1908 naissance des 3 fils / 1928 naissance d'~~Haig~~ 18 petits fils / 1948 mort d'Haig / 1968 mort » — mais l'ensemble ne correspond ni à la chronologie ni à l'intrigue du texte final.

[117] Voir *supra*, p. 225.

folio cinq, un placard oblong, sans illustrations » intitulé « À bas l'obscur » (p. 113) ; un carton portant l'inscription d'un tanka combinant des œuvres d'Izumi Shikibu et de Tsumori Kunimoto ; « Six madrigaux archi-connus » provenant des poèmes de Mallarmé, Hugo, Baudelaire et Rimbaud. Comme on l'a constaté à propos du Journal, il est clair que ces fragments constituent le réseau principal d'intertextualité de *La Disparition*. Dans la fiction, cet ensemble constitue en même temps un indice important quant à la disparition de Voyl, à l'instar du texte attribué à ce dernier dans la version « d'Arnaud », puisqu'il fonctionne pour le lecteur comme une sorte d'anthologie métatextuelle suggérant l'absence de la lettre *e*. Dans tout ce qu'écrit Voyl, « il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc » (p. 112).

Pourtant, le personnage de la version finale ignore la solution de l'énigme que pose son propre texte : à la différence du savant de la version antérieure qui, rappelons-le, se préparait à « la divulgation d'un plan ou d'un complot ». De ce point de vue, le scripteur du Journal n'est plus « savant », au sens littéral, quant au secret qui le hante. Il serait incapable de partager avec son auteur la solution de l'énigme. Dans la version finale, Anton Voyl est lancé dans la même quête vaine que les autres personnages. Son texte se contente de poser des questions : « Mais il a disparu ! Qui ? Quoi ? Va savoir ! Ça a disparu. À mon tour, aujourd'hui, j'irai jusqu'à la mort, jusqu'au grand oubli blanc, jusqu'à l'omission. *It is a must*. Pardon. J'aurais tant voulu savoir » (p. 55). Voyl n'est plus *auteur* du « complot », mais l'une de ses victimes.

Cette distinction stricte entre le statut du personnage et celui de l'auteur se reflète sur la relation finale entre le texte enchâssé et le roman qui l'inclut. De même que Voyl n'est plus assimilé à Perec, son texte n'a plus pour rôle d'imiter *La Disparition* à l'intérieur d'elle-même. Amaury Conson caractérise ainsi le Journal de

Voyl :

> Il y fait cinq ou six fois allusion à *un roman* qui, dit-il, fournirait la solution. Il y a, par-ci, par-là, tout un tas d'indications qui, croyons-nous, ont pour but d'approfondir la signification du roman, sans pourtant nous affranchir tout à fait. (p. 111. Je souligne.)

Amaury Conson ne sait pas de quel roman il s'agit. Rappelons qu'un mystérieux roman de ce genre a déjà été rencontré plus haut. Le folio n° 86, 1, 71 r° et v° (figure 15) porte l'indication « Solution d[an]s un roman », sans autre détail. Dans le texte final, il faut plus de cent pages à Conson pour se rappeler cette affaire et désigner enfin par son nom le roman dans lequel il figure :

> Anton Voyl n'avait-il pas dit un jour qu'un roman donnait la solution ? Un flot brouillon, tourbillonnant d'imaginations s'imposa soudain à lui : *Moby Dick* ? Malcolm Lowry ? *La Saga du Non-A*, par Van Vogt ? Ou, vus dans un miroir, trois 6 sur l'immaculation du dos d'un Christian Bourgois ? Ou l'obscur Signal d'Inclusion, main à trois doigts qu'imprimait Roubaud sur un Gallimard ? *Blanc ou l'Oubli*, d'Aragon ? *Un Grand Cri Vain* ? *La Disparition* ? (p. 220)

De fait, l'énumération pointe la solution de l'énigme posée par le roman lipogrammatique. En même temps, ce n'est qu'une tautologie — *La Disparition* peut-elle donner la solution de l'énigme de *La Disparition* ? Le roman fourmille en effet d'indices sur son propre secret, la disparition de la lettre *e*. Comme le suggère Conson,

le texte de Voyl accumule également, certes, « un tas d'indications » qui forment une part essentielle de ce mécanisme autoreprésentatif. Pourtant, dans la version finale, ce texte n'est plus simplement une réduction en abyme du livre qui l'inclut, mais s'y ajoute en tant que texte à part entière, afin, si l'on se réfère encore au propos du personnage, d'« approfondir la signification du roman, sans pourtant nous affranchir tout à fait » en lui configurant un noyau à la fois intertextuel et métatextuel.

Telle est la nouvelle fonction qui revient à Anton Voyl et à ses écrits, au détriment de leurs attributs et de leur envergure antérieurs : l'intrigue qui les concerne est condensée dans les dix premiers chapitres de la version finale, formant certes un noyau du roman, mais sans en recouvrir la totalité. La figure du « Barbu » et la saga du clan viennent remplir la fonction d'encadrement de la fiction. Si Voyl conserve un rôle de scripteur, celui de l'*auteur* du complot, reflet de l'activité de Perec, est désormais attribué au Barbu, responsable de la naissance et de la disparition des personnages du clan, qui ne sont autres que les lettres de l'alphabet personnifiées. Autrement dit, le Barbu et Voyl se partagent les attributs du Voyl de la version antérieure, à la fois scripteur du texte et auteur du complot, mais c'est à son nouvel avatar que Perec accorde une parenté avec lui-même.

4. 8. Genèse de la sage d'une famille brisée

La Disparition, texte lipogrammatique en représentation, s'ouvre ainsi sur une représentation personnelle de l'auteur. En guise de conclusion, je voudrais revenir sur la nécessité de cette relation entre contrainte formelle et réflexivité.

Je propose de dégager, dans *La Disparition*, trois niveaux de réflexivité, dont le dernier entraîne l'intégration du thème de la famille brisée. Le premier stade renvoie à la mise en scène du lipogramme à l'intérieur de la fiction. Dès la version primitive, avec Arnaud Balibard partant à la recherche d'Anton Voyl disparu, Perec avait l'idée d'une intrigue engendrée par la disparition de la voyelle atone, autrement dit du *e*, transformant ainsi la contrainte du texte en texte sur la contrainte. Cette autoreprésentation pourrait bien être elle-même le fruit de la productivité du lipogramme, dans la mesure où l'écriture à contrainte renforce l'attention de l'écrivain sur l'acte d'écrire au point que celui-ci devienne un objet thématique.

Cependant Perec ne s'en tient pas là. Débute alors le deuxième stade de réflexivité : la fiction n'y engage pas seulement l'acte d'écrire mais celui même qui écrit. D'une telle représentation de soi, des traces peuvent également être trouvées dès la version « d'Arnaud ». Toutefois l'intrigue n'est pas encore fondée, comme dans le texte publié, sur l'identification de Perec au Barbu, mais sur l'identification de ce dernier avec Anton Voyl.

Constatons à nouveau que l'avènement du Barbu, à la fois nouvel *alter ego* de l'écrivain et ancêtre commun à tous les personnages, contribue de manière décisive à l'élaboration de la saga du clan dans le texte final. Celle-ci, préparée par le plan « Comment j'ai écrit certain de mes livres », s'inspirait peut-être du projet abandonné de *L'Arbre*, dans lequel l'écrivain avait un moment caressé l'idée de reconstituer l'histoire juive de sa propre famille. La fictionnalisation du projet lipogrammatique pourrait avoir emprunté certains aspects du projet autobiographique et l'incarnation de Perec lui-même dans la fiction pourrait avoir pour fonction de tenir ensemble les deux points de vue.

Tel serait le troisième et dernier stade de réflexivité entraîné par la contrainte du lipogramme. Nous aboutissons alors à la conclusion suivante : en faisant de l'écriture à contrainte un objet de fiction, Perec ne se contente pas de s'y représenter lui-même en sujet écrivant. Ce travail « introverti » sur la réflexivité l'entraîne à réfléchir sur sa propre existence, sa propre histoire, et à retrouver les vestiges d'une quête abandonnée de sa propre origine.

La genèse de *La Disparition* témoigne ainsi d'un processus créatif aboutissant à la quête de soi. Le texte devient dès lors le monument que Perec n'a pu réaliser à travers son projet autobiographique et dont il n'a sans doute pu venir à bout qu'au moyen de la contrainte du lipogramme : monument à la famille perdue de l'écrivain, dont les racines existentielles sont inextricablement liées à la notion même de disparition.

Chapitre 5

La contrainte, une grille pour le réel

L'étude génétique effectuée dans le chapitre précédent pourrait encore une fois justifier la lecture « traditionnelle » de l'œuvre perecquienne, articulant l'usage des procédés artificiels et ludiques à un questionnement existentiel. Cette quête de soi est par ailleurs liée à une problématique de dimension sociale. Les documents avant-textuels à l'analyse desquels nous venons de procéder, sans doute, n'attestent pas d'un tel élargissement de portée. Toutefois, la réalité dont le texte lipogrammatique se fait l'écho est nécessairement encadrée par l'Histoire : la disparition des parents de l'auteur est celle d'une famille d'immigrants d'origine juive, conséquence de la guerre et de l'holocauste. Les multiples violences et les morts du roman renvoient dès lors au sanglant cauchemar de l'histoire : celui qu'a dû vivre Perec à travers sa propre expérience d'enfant[1].

Sur la base de cette tension entre pratiques ludiques, recherches des racines

[1] Voir Claude Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 105 : « *La Disparition* n'est pas une mise en parabole — cette parabole fût-elle canularesque — du génocide des Juifs. Mais la fiction qu'invente Perec disjoint, déplace, réélabore des éléments venus de cette histoire-là. Vouloir éliminer un peuple de la surface de la terre part d'un projet aussi insensé que de vouloir éliminer une lettre de l'alphabet. L'histoire du génocide est prise ici à revers. Devant la folie nazie (et son déploiement de principes d'élimination), Perec a eu comme un rire au-delà du rire. Seule, une sorte de *vis comica*, de comique qui aille jusqu'au bout de sa violence, pouvait donner toute sa mesure à ce qu'il y avait d'insensé, d'absurde au milieu même du terrifiant. »

personnelles et encadrement historique, notre dernier chapitre va s'attacher à la part de ses activités que Perec a lui-même a qualifiée de « sociologique »[2]. On y envisagera donc l'exploration de « l'infra-ordinaire », ensemble d'éléments communs voués à la banalité, à l'évidence, au terne. La route que je propose est, en l'occurrence, inverse à celle que nous avons suivie à propos de *La Disparition* : partant des interrogations sociales de l'écrivain, nous tenterons de revenir sur leurs fondements conceptuels, tels qu'ils ont été établis à la fois par certains projets autobiographiques et par des procédés ludiques.

Ce travail se fonde notamment sur les études de Michael Sheringham et de Maryline Heck. Dans les *Traversées du quotidien*, Sheringham désigne Perec comme un des précurseurs français du questionnement portant sur l'environnement immédiat. Comme il l'indique avec raison : « la puissance et la vivacité de l'attention de Perec pour le quotidien s'orientent dans le lien indissoluble qui le rattache à ses interrogations personnelles, éthiques, littéraires et historiques[3]. » Heck fait, pour sa part, remarquer les liaisons entre l'exploration perecquienne de l'infra-ordinaire et certaines postérieures des arts visuels qui, selon elle, partagent un même facteur de « contrainte existentielle[4] ». Ce mariage suggéré, chez Perec, entre principe littéraire et travail sociologique, réclame une analyse approfondie, soulevant, me semble-t-il, plusieurs questions. Il convient d'abord de savoir selon quel processus la quête perecquienne du quotidien a pu intégrer la notion de contrainte et quels effets y produisent les procédés oulipiens. Si des expérimentations littéraires antérieures se trouvent au fondement des

[2] Voir Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, *op*. *cit*., p. 10.
[3] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op*. *cit*., p. 258. Il convient aussi de renvoyer à l'étude de Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec* (*op*. *cit*.), autre travail important qui traite des préoccupations sociologiques de Perec dans un contexte à la fois autobiographique et historique.
[4] Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, *op*. *cit*., p. 238.

recherches sociologiques de Perec, ces dernières fécondent-elles l'expérience d'écriture qui les suit ? Ce sera l'occasion de nous interroger sur ce foisonnement des procédés oulipiens à contrainte, si caractéristique de Perec, qui commence avec *La Disparition*.

Nous l'avons montré, les expérimentations langagières ont permis à l'écrivain de résoudre un certain nombre de difficultés propres à la tentative autobiographique. Il s'agit maintenant de comprendre comment, une fois sauvée par la contrainte formelle, l'écriture de soi s'est métamorphosée en description du monde. Nous devrons prendre également en compte d'autres artifices et procédés matriciels auxquels le roman lipogrammatique a permis de s'épanouir ou de prendre un nouvel éclat : listes, mise en abyme et autres jeux de signifiants.

Dans un premier temps, notre questionnement portera sur l'arrière-plan de cette problématique : au nom de quelle idée de la littérature Perec a-t-il été conduit à se confronter aux questions sociales ? Il convient d'analyser la conception du « réalisme » qui lui est particulière et dont l'évolution trace de nombreux méandres. Cette sinuosité apparaîtra clairement si l'on met en parallèle la carrière de Perec avec le courant appelé « Nouveau Roman ». L'évolution du réalisme perecquien est à mes yeux indissociable de celle de ce mouvement, apparu dans l'immédiat après-guerre mais qui dura assez longtemps pour que Perec en devienne le contemporain. C'est sur des principes nourris par les débats et les polémiques suscités par le « Nouveau Roman » que Perec entreprend son exploration du quotidien. Celle-ci constitue à nos yeux la dernière étape du présent travail consacré à la contrainte formelle, qui fut sans doute pour Perec, et sera pour nous aussi peut-être, la clé d'une recherche singulière portant sur le langage, le moi et le monde.

5. 1. Perec et le « Nouveau Roman »

En 1978, Alain Robbe-Grillet, membre du jury Médicis, prit la défense de *La Vie mode d'emploi* en déclarant que Perec était un « héritier du Nouveau Roman »[5]. Il serait trop facile d'y voir une manifestation d'orgueil caractéristique d'un maître qui n'a jamais sous-estimé l'influence d'un mouvement littéraire dans lequel il se targue d'avoir joué le rôle principal. Selon Carsten Sestoft, plusieurs des critiques qui ont rendu compte du livre de Perec y voyaient en effet une séquelle du Nouveau Roman :

> Pour ce qui est de la construction [de *La Vie mode d'emploi*], il n'est pas toujours clair si les critiques connaissent effectivement les principes de construction dont Perec avait parlé antérieurement, mais [...] il est très visible, même pour une lecture superficielle, que la composition du livre n'est pas due au seul hasard [...]. En tout cas, on constate une opposition nette entre ceux qui aiment et ceux qui n'aiment pas le caractère construit. [...] ce qui, au pôle progressiste, est jugé de manière positive comme construction consciente et maîtrisée est au pôle conservateur jugé de manière négative comme une scientificité froide ; on reconnaît dans cette froideur scientifique le reproche traditionnel fait au Nouveau Roman par exemple, tant de fois accusé d'être une littérature de laboratoire [...][6].

[5] Voir Pierre Lepape, « Robbe-Grillet : ironique et inquiétant », in *Télérama*, 11-17 octobre 1978, p. 22, et le commentaire des rédacteurs dans Georges Perec, *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 213.

[6] Carsten Sestoft, « Georges Perec et la critique journalistique », in *Papers from Department of Comparative Literature*, n° 36, Université de Copenhague, mai 1996, p. 12.

L'un de ces comptes rendus, plutôt positif, suggère moins une similitude qu'un perfectionnement, qui serait finalement de l'ordre de la filiation :

> *La Vie mode d'emploi* est la quintessence des lois de ce dit Nouveau Roman, mais au service d'un talent et d'une imagination débridée ; Perec, en se servant de ces lois-là comme garde-fou, a pu avancer sans se perdre dans des méandres qui effectivement, sans ces lois et postulats, l'auraient mené à un écheveau inextricable. Oui, *La Vie mode d'emploi* est la quintessence du Nouveau Roman et aussi son enterrement définitif[7].

Ces liens supposés avec un mouvement littéraire antérieur s'avèrent plus complexes si l'on se réfère aux premières publications de Perec. Les articles de ce dernier, écrits dans le cadre du groupe « La Ligne générale » et publiés plus tard dans la revue *Partisans*, manifestent une opposition constante aux « nouveaux romanciers », parmi lesquels Robbe-Grillet est la cible d'une critique particulièrement acerbe.

S'agirait-il d'un changement d'avis après coup ? Comme le souligne David Bellos, il serait injuste d'établir une rupture pure et simple entre Perec « critique » et l'écrivain Perec[8]. Pourtant, il est de fait qu'entre l'œuvre de ce dernier et le mouvement qu'il avait si violemment récusé, un certain nombre de chercheurs établissent des passerelles, notamment avec les théories de Jean Ricardou, censé appartenir à la deuxième génération du Nouveau Roman[9]. Il convient donc d'examiner de manière plus

[7] Françoise Xenakis, « Un feuilleton universel », in *Le Matin*, 25 septembre 1978, cité par le commentaire des rédacteurs dans Georges Perec, *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 213.
[8] David Bellos, « Georges Perec : De *La Ligne générale* aux *Choses* », in *Études art et littérature*, vol. 17, Université Hébraïque de Jérusalem, 1990, p. 214.
[9] Par exemple, Bernard Magné se réfère souvent à la théorie de Ricardou dans ses études perecquiennes. Voir surtout « Métatextuel et lisibilité », in *Protée*, vol. 14, *op. cit*. John Lee suggère

détaillée l'évolution de la vision littéraire de Perec.

Pour cela nous nous attacherons à une notion à laquelle Perec est resté attaché tout au long de sa carrière littéraire : celle de réalisme. C'est en son nom, on le verra, que Perec adresse ses premières critiques au Nouveau Roman. En se transformant, cette notion conduira à un compromis à l'amiable entre les deux parties, avant de produire un écart définitif.

5. 2. Le réalisme critique : contre la littérature engagée, contre le « Nouveau Roman »

Dans un entretien de 1969, Perec fait un retour sur ses premières idées quant à la littérature, sérieusement politiques :

> Je pensais que la fonction majeure de l'écriture était de préparer à la révolution. Je pensais même que la fondation majeure de l'homme était de préparer cette révolution, de refuser l'inacceptable. J'ai collaboré aussi à la revue *Partisans* à propos du réalisme critique. Mais je ne suis pas persuadé de l'utilité de la littérature engagée, comme ont pu l'être, il y a vingt ans, Sartre ou Camus[10].

Comme Perec le reconnaît, ses théories à l'époque où il participait à « La Ligne générale » et à *Partisans* s'appuyaient sur une conception du « réalisme critique »

---

une influence directe de Ricardou sur Perec : voir « Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux : le lipogramme chez Perec et d'autres », inédit, dactylographie conservée dans l'Association Georges Perec.

[10] Georges Perec, « Georges Perec : "J'utilise mon malaise pour inquiéter mes lecteurs" », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 109.

empruntée à Georg Lukács, qui semble avoir principalement nourri l'esprit critique à l'égard de la réalité capitaliste[11]. Partant de cette idée marxiste, l'ambition de Perec était de fonder un « nouveau réalisme » permettant de dépasser la littérature engagée, entrée en stagnation. À cette dernière, cependant, la critique perecquienne se contente de reprocher sa négligence dans l'élaboration formelle et esthétique[12]. Le jeune écrivain, qui partage la même idéologie et considère lui aussi la littérature comme un médiateur, ne s'est pas encore tiré des ornières de Sartre. Ce repoussoir est en réalité un modèle, qu'il faut améliorer. Vis-à-vis de la littérature engagée, Perec a une attitude différente de celle qu'il adopte à l'égard du Nouveau Roman. Les premières critiques qu'il adresse à ce dernier n'en proposent pas la modification mais l'effacement complet.

On n'en finirait pas de se demander quels écrivains ranger dans le mouvement dit du « Nouveau Roman » ou même s'il est possible de rassembler qui ce soit sous ce terme générique[13]. De telles questions, pourtant, ne retiennent aucunement la critique de

[11] Pour une analyse approfondie de l'influence de Lukács sur Perec, voir Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, pp. 35-48.

[12] « Les rapports de la littérature et de la révolution n'ont jamais été simples. Le tort de la littérature "engagée" est d'avoir cru qu'ils l'étaient. Son échec n'est pas imputable au talent des auteurs, ni même à leur vision du monde, mais à la conception qu'ils se faisaient de la littérature : leurs œuvres témoignent d'un désir évident mais vain d'emporter des adhésions immédiates, de balayer des préjugés, d'entraîner des convictions : la littérature était une continuation de la politique ; l'on voulait convaincre et seulement convaincre. [...] L'on oubliait que le roman est un genre spécifique ayant à exprimer autre chose que ce que peuvent exprimer, par exemple, des tracts et des pamphlets. » Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G., une aventure des années soixante*, *op. cit.*, pp. 49-50.

Voir aussi Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 48 : « L'autre profit que Perec tire de Lukács, est sa revendication d'un art engagé où la recherche formelle joue un rôle important ; par là, il se distancie encore de Sartre. Ce qui permet de sauver à la fois l'intention réaliste et la recherche formelle. »

[13] En effet, ces questions constituent le sujet initial non seulement du *Nouveau Roman* de Jean Ricardou (Paris, Seuil, 1973), mais aussi du colloque organisé par celui-ci sous le même titre (*Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy de 1971, sous la direction de Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon, Paris, Union générale, coll. « 10/18 », 1972, vol. 1).

Voir aussi Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 9 : « Si j'emploie volontiers, dans bien de pages, le terme de *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde,

Perec, pour qui ces auteurs forment un ensemble « hybride mais, en fin de compte, plus cohérent qu'on ne veut bien le dire[14] ». Le critère est plutôt simple, dans la mesure où, sous le nom de « Nouveau Roman », Perec attaque en bloc tous les écrivains contemporains dont il caractérise la démarche en tant que « refus du réel ». Pour lui, ceux-ci représentent « les contradictions inhérentes à la société capitaliste occidentale[15] » sans vouloir aucunement les résoudre ; il leur manque « la volonté acharnée d'être lucide, de comprendre d'expliquer » le monde[16]. Tel est ce qui constitue, à ses yeux, l'attitude nihiliste et irrationaliste propre au Nouveau Roman. Une telle littérature ne peut servir à l'amélioration de la société, *a fortiori* moins encore à la révolution marxiste : condition suffisante pour que Perec n'attende rien du Nouveau Roman pour l'avenir. « Tout est donc à recommencer[17] », proclame-t-il.

Le jeune critique détermine ainsi le vaste champ de ses attaques. Il reproche à Natalie Sarraute ses personnages « dépourvus de conscience, de savoir, de projet[18] », et à Claude Simon sa technique « destinée à accentuer l'incohérence de la réalité », par exemple avec « la suppression de la virgule » ou l'insertion d'« interminables parenthèses »[19]. Au passage, il met en cause Samuel Beckett, Philippe Sollers et même Roland Barthes, dont l'article « Littérature objective », à ses yeux, « fondait véritablement l'école[20] ». Robbe-Grillet tient le rôle du général ennemi. Les aperçus théoriques réunis dans *Pour un nouveau roman*, selon Perec, expriment

---

tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. Ils savent, ceux-là, que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même nuisible : en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain. »

[14] Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans *L.G.*, *op. cit.*, p. 25.
[15] *Ibid.*, p. 39.
[16] *Ibid.*, p. 45.
[17] *Ibid.*, p. 44.
[18] *Ibid.*, p. 38.
[19] *Ibid.*, pp. 42-43.
[20] *Ibid.*, p. 29.

systématiquement ce « refus du réel ». Pour justifier ses descriptions ascétiques d'objets limités à leur seule apparence et fermés à l'analyse métaphysique, Robbe-Grillet affirme que : « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement[21]. » Perec réplique : « il confond la description d'un monde "déshumanisé" avec la description déshumanisée du monde, un peu comme s'il confondait une description de l'ennui avec une description ennuyeuse[22]. »

Il peut sembler douteux que les procédés des « nouveaux romanciers » impliquent par eux-mêmes un tel « refus du réel » ou, selon une autre expression perecquienne, un tel « irréalisme[23] ». Comme l'affirme Barthes, au contraire, « le quartier de tomate décrit par Robbe-Grillet ressemble au quartier de tomate réel » et, sur ce point, la description minutieuse de l'écrivain « rencontre le réalisme »[24]. Pour Robbe-Grille aussi, le Nouveau Roman s'inscrit dans un courant de « nouveau réalisme[25] ». Si Perec persiste néanmoins à dénoncer son « refus du réel », ce n'est pas parce que la réalité en serait absente, mais à cause des formes de la représentation. Sa critique de l'« irréalisme » est donc destinée à enterrer un mode supposé de réalisme pour lui en substituer un nouveau. Sur ce point, les propos de Robbe-Grillet ont maintenant l'air d'une prédiction ironique :

---

[21] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 2002, p. 359 : « La tentative de Robbe-Grillet n'est pas humaniste, son monde n'est pas en accord avec le monde. [...] Il y a donc, tout au moins tendanciellement, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, à la fois refus de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de la signification des objets. D'où l'importance de la description optique chez cet écrivain : si Robbe-Grillet décrit quasi géométriquement les objets, c'est pour les dégager de la signification humaine, les corriger de la métaphore et de l'anthropomorphisme. »

[22] Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G.*, *op. cit.*, p. 57.

[23] Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans *ibid.*, p. 42.

[24] Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », dans *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 453.

[25] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 13.

> Le réalisme n'est pas une théorie, définie sans ambiguïté, qui permettrait d'opposer certains romanciers aux autres ; c'est au contraire un drapeau sous lequel se rangent l'immense majorité — sinon l'ensemble — des romanciers d'aujourd'hui. [...] C'est le monde réel qui les intéresse ; chacun s'efforce bel et bien de créer du « réel ».
>
> [...] Le réalisme est l'idéologie que chacun brandit contre son voisin, la qualité que chacun estime posséder pour soi seul. Et il en a toujours été de même : c'est par souci de réalisme que chaque nouvelle école littéraire voulait abattre celle qui la précédait [...][26].

On l'a dit, le « nouveau réalisme » perecquien est profondément influencé par les idées pas très nouvelles : la théorie de Lukács et l'idéologie marxiste. Le refus de considérer le Nouveau Roman comme une forme valable du réalisme, ainsi que le reproche de pauvreté formelle adressé à la littérature engagée reprennent l'un comme l'autre les conceptions de Lukács. Selon Manet van Montfrans :

> Lukács n'accorde le prédicat « réaliste » qu'à la littérature qui conçoit l'homme comme « zoon politikon », comme « animal social », comme membre actif d'une communauté humaine au sein de laquelle il lui appartient de jouer son propre rôle, avec plus ou moins d'efficacité, déterminant le monde autant qu'il est déterminé par lui. C'est cette vision du monde qui, selon lui, est la base indispensable de toute création artistique valable et qu'il désigne du terme de « réalisme critique ». Dans son optique, bien penser la réalité est donc une

[26] *Ibid*., p. 135.

condition préalable à l'écriture d'une œuvre réaliste. Cependant, contre le réductionnisme, le schématisme et le simplisme esthétique du réalisme socialiste, il défend également la nécessité de la forme[27].

Dans l'un de ses articles, Perec loue Robert Antelme pour la « confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature » qu'il reconnaît chez cet auteur. Il affirme : « c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté[28]. » Le jeune Perec va jusqu'à proclamer : « Il n'est d'époque, il n'est de conditions, il n'est de crises dont on ne puisse prendre conscience ; il n'est d'anarchie qu'on ne puisse ordonner ; il n'est de situations qu'on ne puisse maîtriser ; il n'est de phénomène que la raison et le langage, la sensibilité et la rationalité ne puissent conquérir[29]. » Dans le sillage de Lukács et du marxisme, Perec ne voit aucune raison de pactiser avec les contradictions de la société capitaliste et n'accorde aucune validité à une littérature abdiquant cette fonction critique à l'égard de la réalité. Pour citer à nouveau Montfrans : « bref, pour le Perec de 1962, le réalisme est une représentation adéquate de la vision marxiste du monde et, à l'instar de Lukács, il identifie littérature et réalisme [...][30]. » Le jeune écrivain prend même le ton du manifeste : « Toute littérature réaliste est révolutionnaire, toute littérature révolutionnaire est réaliste. Il ne s'agit pas d'une école, d'une technique ou d'une tradition : la fonction de la littérature est d'être réaliste ; c'est quand elle est réaliste qu'elle est littérature [...][31]. » Toute littérature

[27] Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 37.
[28] Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G.*, *op. cit.*, p. 114.
[29] Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G.*, *op. cit.*, pp. 64-65.
[30] Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, pp. 42-43.
[31] Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G.*, *op. cit.*, pp. 53-54.

devrait alors être révolutionnaire.

Tels sont les principes littéraires du premier Perec. Si cette réduction idéologique de la littérature peut paraître discutable, la critique du soi-disant « Nouveau Roman » et particulièrement de Robbe-Grillet y trouve une justification évidente. Il est en effet difficile de supposer que la description scrupuleuse d'un quartier de tomate serve en rien la révolution sociale. L'objectivité d'une telle description participe au contraire à la représentation d'un monde dépouillé de sens métaphysique. Il ne s'agit nullement de corriger l'irrationalité ou l'absurdité du monde mais, simplement, de les révéler. La formule perecquienne de « refus du réel », signifie donc *refus de l'élucidation du réel* et produit une nouvelle étiquette : celle de l'« irréalisme ». Les rapports de Perec avec Nouveau Roman commencent ainsi par une rupture unilatérale autour de la question du réalisme.

5. 3. Le réalisme « citationnel » : contre Robbe-Grillet, à côté de Butor

Claude Burgelin, ancien camarade de Perec, affirme que le réalisme prôné au sein du groupe « La Ligne générale » relevait lui-même d'une sorte d'« irréalisme[32] ». Il reconnaît également : « pour Perec et la plupart de ses amis, il s'agit plus d'un vouloir-être-marxiste (ou plutôt vouloir-se-désigner-comme-marxiste) que d'une adhésion intellectuelle solide à un corpus doctrinal[33]. » Effectivement, ces aspirations idéologiques ne sont pas devenues permanentes. Les indices d'un changement se manifestent déjà dans *Les Choses*. Certes le premier roman de Perec est encore nourri

[32] Claude Burgelin, préface à *L.G.*, *op. cit.*, p. 16.
[33] *Ibid.*, p. 10.

des théories élaborées à l'époque de La Ligne générale et de *Partisans*[34]. Pourtant, les commentaires de l'auteur sur son œuvre développent une conception du réalisme distincte de la précédente.

Ces nouveaux principes sont proclamés de manière décisive dans la fameuse conférence de Warwick en 1967. Tout en réaffirmant sa volonté d'être un écrivain réaliste, Perec déclare : « J'appelle écrivain réaliste un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel[35] ». Aucun projet politique n'est particulièrement évoqué. L'auteur ajoute : « tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel[36] ». Logiquement, on doit donc considérer comme réaliste tout écrivain établissant une certaine relation avec la production des autres.

L'idée paraît paradoxale. De fait, *Les Choses* est un livre truffé de citations, d'allusions, de fragments réécrits provenant de *L'Éducation sentimentale*[37]. Alors même que les passages originaux sont *fictionnels* chez Flaubert, Perec les utilise en tant que composants du *réel* : il abolit ainsi la distinction entre la « réalité » et le « réel ». En effet, comme le dit Montfrans, il s'agit d'intégrer les pratiques intertextuelles aux principes du réalisme, en « incorpor[ant] les représentations du réel au réel même » et en confrontant l'assimilation des éléments qui reflètent le monde avec les visions du monde d'autres écrivains[38]. Il est ainsi question de ce qu'on appelle désormais le « réalisme au second degré » ou réalisme « citationnel ». Leslie Hill explique :

---

[34] Voir David Bellos, « Georges Perec : De *La Ligne générale* aux *Choses* », in *Études, Art et Littérature*, vol. 17, *op. cit.*, et Sylvie Thorel, « *Les Choses*, ou le comble du réalisme », in *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 51, juin 2011.

De fait, *Les Choses*, conclues sur une citation de Marx, ont été longtemps considérées comme une critique indirecte de la société capitaliste, ce qui entraîna des traductions successives dans les pays d'Europe de l'Est.

[35] Georges Perec, « Pourvoir et limite du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, p. 78.

[36] *Ibid.*, p. 81.

[37] Cf. Georges Perec, « Emprunts à Flaubert », in *L'Arc*, n° 79, 1980.

[38] Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 70.

> Mais pour Perec, en 1967, qu'est-ce que cela signifie : être un écrivain réaliste ? La définition qu'il en donne est essentiellement négative : cela n'a rien à voir avec la production d'un discours prétendument naïf ou transparent (mais tout à voir avec l'ironie et l'ambiguïté) ; il ne s'agit pas d'utiliser le langage comme instrument naturel d'analyse sociale ou psychologique ; et il ne s'agit pas, dit-il, d'avoir de beaux sentiments et des idées généreuses sur le monde ; et il ne s'agit pas non plus de savoir ce que veut dire en fait le mot « réel ».
>
> Etre un écrivain réaliste, pour Perec, relève moins d'une stratégie de la représentation que d'une stratégie de la transformation, une opération langagière qui crée la nécessité de ses propres objets par l'intermédiaire des transformations qu'elle-même effectue dans le monde représenté. [...] Le réel devient (en des termes que Perec commence à utiliser ici pour la première fois) un labyrinthe textuel, un puzzle dont les pièces sont les autres textes. L'écrivain ne fait jamais que transformer un monde déjà représenté, un monde habité et traversé de part en part par d'autres espaces, d'autres structures, d'autres écrits[39].

Dans cette même conférence de 1967, Perec proclame également : « L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. [...] toutes les idées que j'ai ont déjà été broyé[e]s, ont déjà été passé[e]s, ont déjà été traversé[e]s par des expressions, par des formes qui, elles,

[39] Leslie Hill, « Perec à Warwick », in *Parcours Perec*, *op. cit.*, p. 28.

viennent de la culture du passé. Alors, cette idée en amène encore une autre, à savoir que tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains[40]. » Ces propos renvoient aux principes de l'Oulipo, auquel l'écrivain venait alors d'adhérer : refus de l'inspiration et respect pour l'histoire s'appuient sur les pratiques intertextuelles. C'est donc avec l'appui théorique du groupe que Perec se pose à nouveau en « écrivain réaliste », plus attachant aux manipulations langagières qu'aux réflexions idéologiques. Sans doute les préoccupations formelles, ou le concept de « formalisme réaliste », pouvaient-ils déjà être observés chez le Perec lukácsien : dans cette seconde phase du réalisme, leur importance accrue ne se donne plus pour objectif la révolution sociale[41].

Les *Choses* se situent donc à la charnière de cette évolution conceptuelle, qui, de manière concomitante, entraîne un changement de posture vis-à-vis du « Nouveau Roman ». La publication des *Choses* permet à Perec de parler de ses rapports avec ce mouvement, non pas à titre de critique mais en tant qu'écrivain. Il s'agit alors pour lui de différencier son œuvre de celles des « nouveaux romanciers » :

> Il y a une distinction très simple entre le Nouveau Roman et ce que j'ai essayé de faire. Robbe-Grillet est tout entier du côté du langage « dénoté » (comme dit Roland Barthes) et moi, je serais tout entier du côté du langage qui entoure les choses, de ce qu'il y a en dessous, de tout ce qui les nourrit, de tout ce qu'on leur injecte...[42]

[40] Georges Perec, « Pourvoir et limite du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 81.
[41] Montfrans étudie le recul du réalisme critique et le développement du formalisme réaliste chez Perec en renvoyant à l'influence de Flaubert, de Kafka et de Merville. Voir *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, pp. 49-66.
[42] Georges Perec, « Le bonheur de la modernité », dans *Entretiens et conférences*, vol. I. *op. cit.*, p.

Constatons néanmoins que, lorsqu'il parle du « Nouveau Roman », Perec ne pense en fait qu'à Robbe-Grillet. Cette identification (ou cette confusion) ne provient pas uniquement d'une habitude ancienne, amenant à considérer cet écrivain plus âgé comme le pape du Nouveau Roman. La source s'en trouve dans une autre sorte d'assimilation, venue cette fois des critiques. Pour beaucoup, les descriptions perecquiennes de choses et de personnages en dehors de toute psychologie tendaient à se rapprocher de l'écriture de Robbe-Grillet [43]. Ainsi commence l'histoire de l'association de Perec avec les « nouveaux romanciers » : plus tard, Jean Ricardou intègrera *Les Choses* et *La Disparition* dans sa liste des œuvres relevant du Nouveau Roman[44], parmi lesquelles un certain nombre de critiques voudront encore placer *La Vie mode d'emploi*. Au moment de la publication de son premier livre, ignorant du destin qui l'attendait, Perec pouvait-il penser qu'il suffisait de nier toute parenté avec Robbe-Grillet pour rompre avec la famille Nouveau Roman ?

Nombre des interviews consécutives au succès des *Choses*, publié en 1965, se situent toutefois à un moment charnière de la pensée de Perec sur le Nouveau Roman. Celui-ci va très vite cesser de lui apparaître comme un bloc plus ou moins cohérent,

---

60. Voir aussi sa lettre adressée à Albert Guislain : « Ce serait d'ailleurs ce qui m'unit et me sépare du "Nouveau Roman", car alors que Robbe-Grillet propose (ou plutôt proposait) un langage de surface, ce que Roland Barthes appelait un langage "dénoté", j'ai fait porter tout mon effort sur les résonances, les constatations, j'ai cherché à décrire le plein des signes, la densité avec laquelle le monde nous parle... » Cité par Albert Guislain, « Poésie et vérité de "l'objet" », in *Le Soir*, n^{os} 14-15, novembre 1965.

[43] Cf. David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 343. Dans *Georges Perec, ou la littérature au singulier pluriel* (*op. cit.*, pp. 24-25), Frank Évrard indique que les caractères de distance et d'ironie qui caractérisent la description perecquienne proviennent de l'influence des théories de Lukács qui, en ce sens, constitue le lien intermédiaire entre l'écriture de Perec et celle de Robbe-Grillet, tout en ayant fondé les critiques perecquiennes adressées à ce dernier.

[44] Voir Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 11.

avec lequel pourraient être déterminées des relations (ou l'absence de toute relation). Dans un entretien de 1967, Perec répond à une question sur sa position par rapport au Nouveau Roman :

> Aujourd'hui, je ne peux plus répondre à cette question parce que le Nouveau Roman ne constitue pas un objet par rapport auquel on puisse se placer : il y a d'un côté le roman traditionnel et puis, de l'autre, diverses recherches très différentes. [...] Enfin, je crois peut-être pouvoir me définir par rapport à Robbe-Grillet, c'est-à-dire avant *La Maison de rendez-vous*[45].

Effectivement, le chemin de chacun des écrivains réunis sous le terme générique de « Nouveau Roman » n'a cessé de diverger. Depuis *La Maison de rendez-vous* (1965), Robbe-Grillet se rapproche du groupe Tel Quel et incline à considérer l'autonomie du langage, abandonnant ainsi l'ambition de représenter le réel. C'est pourquoi Perec dénie toute liaison entre son travail et l'œuvre de Robbe-Grillet postérieure à cette période. À propos de Tel Quel, son opposition est plus claire encore :

> Les perspectives ouvertes [par Tel Quel] sont nombreuses. La limite, évidemment, c'est qu'on tombe, on abandonne, si vous voulez, le projet réaliste qu'il y a au départ et que l'on tombe véritablement, uniquement, dans une exploration du langage par la langue, ce que *Tel Quel* est en train de faire, en confiant à la psychanalyse ou à une exploration psychanalytique le soin de... enfin, d'extraire le signifié, la signification de ce texte. C'est un peu la crise, ou

[45] Georges Perec, « Entretiens Goerges Perec / Patricia Prunier », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 71.

le danger, que connaît en ce moment *Tel Quel*[46].

À partir de la transformation des conceptions réalistes élaborées à l'époque de La Ligne générale et des *Partisans*, Perec retrouve en face de lui un nouveau courant de « refus du réel », constitué par l'assemblage de Tel Quel et de Robbe-Grillet.

Pourtant, une fois de plus, Perec ne parvient pas à effacer tout à fait les points de rencontre avec les pratiques littéraires dont il veut se différencier. Le réalisme « citationnel » implique que tout texte soit tissé d'autres textes, ce qui n'est pas très loin de l'autonomie du langage. De fait, le travail de Perec pourrait difficilement rester à l'écart des débats sur l'intertextualité, notion dont l'approfondissement théorique est indubitablement favorisé par le travail sémiotique du groupe Tel Quel.

S'il est néanmoins possible de contenir le jeu perecquien des citations dans le cadre du « réalisme », c'est sur des fondements théoriques qui, de manière ironique, ont été établis par un autre écrivain comptant parmi les pionniers du « Nouveau Roman » : Michel Butor[47].

Notons que, dès le début de sa carrière, Perec considère Butor comme un élément hétérogène du mouvement. Dans un entretien de 1965, il le signale : « J'étais contre le Nouveau Roman. Mais je déteste Robbe-Grillet et j'aime Butor[48]. » En amont, les critiques adressées au « Nouveau Roman » dans *Partisans* ne mentionne jamais l'œuvre de Butor : silence qui suggère une considération particulière envers ce dernier. Cette distinction avait été anticipée par Barthes qui, au contraire de Perec, prenait plutôt

[46] Georges Perec, « Pourvoir et limite du romancier français contemporain », dans *ibid*., p. 85.
[47] Au niveau de l'analyse des œuvres, les liens entre Perec et Butor ont déjà fait l'objet de plusieurs études. Voir par exemple Bernard Magné, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *la Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages*, *op*. *cit*., 1989.
[48] Georges Perec, « Les dix jeunes loups de la rentrée littéraire », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op*. *cit*., p. 25.

le parti de Robbe-Grillet :

> La description des objets a donc chez Butor un sens absolument antinomique à celui qu'elle a chez Robbe-Grillet. Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme. Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine [...] : l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme, il fait partie d'un homme, il dialogue avec lui, il l'amène à penser sa propre durée, à l'accoucher d'une lucidité, d'un dégout, c'est-à-dire d'une rédemption. Les objets de Butor font dire : *comme c'est ça* ! ils visent à la révélation d'une essence, ils sont *analogiques*.
>
> [...] On ne peut donc, semble-t-il, imaginer deux arts plus opposés que ceux de Robbe-Grillet et de Butor. L'un vise à déconditionner le roman de ses réflexes traditionnels, à lui faire exprimer un monde sans qualités ; il est l'exercice d'une liberté absolue [...]. L'autre, au contraire, est plein à craquer, si l'on peut dire, de positivité : il est comme le versant visible d'une vérité cachée, c'est-à-dire qu'une fois de plus la littérature s'y définit par l'illusion d'être plus qu'elle-même, l'œuvre étant destinée à *illustrer* un ordre translittéraire[49].

Une idée susceptible de fonder le concept perecquien du réalisme se trouve effectivement exprimée par Butor, dans un essai intitulé « Le roman comme recherche » : « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non*

[49] Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », dans *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, pp. 361-362.

d'un réalisme plus poussé[50]. » L'élaboration des formes romanesque transforme celles-ci en autant de manières d'explorer le monde et de le représenter. Leur renouvellement s'impose au fur et à mesure qu'évolue la réalité :

> À une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent donc des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit, langage, style, technique, composition, structure. Inversement, la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles[51].

Dans la conférence de Warwick, Perec dit à peu près la même chose à propos de Kafka : « la vision du monde de Kafka était absolument inséparable de la technique littéraire[52] ». Il affirme aussi : « la vision du monde, [...] ce n'est pas un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots[53]. » Si la revendication de recherche formelle reste inchangée chez Perec depuis l'époque de La Ligne générale, la notion butorienne de forme littéraire, ainsi que la capacité prêtée à celle-ci de révéler « de nouveaux sujets » et « des relations nouvelles », paraît assez proche des conceptions oulipiennes, notamment de celle de contrainte en tant que forme heuristique[54].

---

[50] Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 11.
[51] *Ibid*., p. 13.
[52] Georges Perec, « Pourvoir et limite du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit*., p. 85.
[53] *Ibid*., p. 81.
[54] En ce qui concerne l'importance accordée par Perec aux liaisons entre recherches formelles et vision du monde, Manet van Montfrans pointe l'influence de Barthes. Voir *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit*., pp. 66-72. Malgré certains désaccords sur le Nouveau Roman, Perec se

L'influence de Butor sur le réalisme « citationnel » de Perec est encore plus évidente. C'est en référence directe à son aîné que l'auteur de *La Disparition* proclame la nécessité de fonder toute nouvelle quête sur des écrits préexistants. Dans un entretien antérieur avec Madeleine Chapsal, Butor avait expliqué l'importance d'envisager l'histoire littéraire en tant que succession ininterrompue :

> [...] le romancier est en général quelqu'un qui a lu des romans, et aussi qui a vu des choses, et qui a eu l'impression, au cours de ses lectures, que quelque chose manque, n'est pas fait. À un endroit, il y a comme un trou, une lacune. Si vous êtes romancier, vous avez envie de combler peu à peu ce trou. [...] On sait qu'un roman est possible à partir de la lecture d'autres romans, mais la lecture, c'est toujours la confrontation d'une œuvre avec la réalité. [...] Écrire un roman, c'est écrire un roman qui n'existait pas encore[55].

À quoi renvoient les propos de Perec dans la conférence de Warwick :

> il y a, en ce qui me concerne, une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle. [...] Butor a très bien expliqué cela. Butor a expliqué que tout écrivain était entouré par une masse d'autres [...] écrivains [...] et, s'il vous plaît, ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir. [...] quand j'étais en train d'écrire *Les Choses*, il y a vraiment eu une relation nécessaire entre Flaubert,

---

réfère en effet constamment aux livres de cet auteur.

[55] Madeleine Chapsal, *Les Ecrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960, p. 55-56.

> Barthes, Nizan, et Antelme. Au centre de ce groupement, il y avait ce livre qui s'appelle *Les Choses*, qui n'existait pas encore, mais qui s'est mis à exister à partir du moment où il a été décrit par les quatre autres[56].

Les autres œuvres définissent le contour de l'espace que viendra occuper la création nouvelle et fournissent à Perec un fonds de formes, donc de visions du monde, ainsi qu'un magasin de citations, explicites ou implicites. Au bout du compte, cette conception de la littérature se distingue nettement de celle adoptée par l'écrivain à l'époque de La Ligne générale et de *Partisans*, en se fondant sur une maîtrise des tensions entre réalisme, forme et citation :

> Donc, on peut arriver à une espèce de littérature qu'on peut appeler expérimentale, qu'on peut appeler... citationnelle, par exemple. [...] Enfin, ce qu'il y a d'intéressant, c'est les relations de cette nouvelle littérature avec d'autres formes esthétiques[57].

Cependant, il ne s'agit en rien d'une copie fidèle des idées de Butor. Les deux écrivains partagent certes la conscience historique et l'ambition de combler un « manque » laissé par les œuvres du passé. Pourtant, la nature du manque qu'ils reconnaissent n'est pas tout à fait la même pour l'un et pour l'autre. Dans l'entretien cité précédemment, Butor indique que les œuvres préexistantes révélaient leur lacune par « un décalage entre ce qui est écrit et la réalité telle qu'on la connaît[58] ». Son attitude

[56] Georges Perec, « Pourvoir et limite du romancier français contemporain », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 83.
[57] *Ibid.*, p. 86.
[58] Madeleine Chapsal, *Les Ecrivains en personne*, *op. cit.*, p. 56.

est donc critique à l'égard de la littérature antérieure, ce qui apparaitra plus radicalement encore dans un article intitulé « La critique de l'invention » : « La bibliothèque nous donne le monde, mais elle nous donne un *monde faux* ; de temps en temps des fissures se produisent, la réalité se révolte contre les livres[59] ». Le « manque » dont parle Perec, en revanche, n'implique pas nécessairement cette méfiance vis-à-vis des œuvres passées. Comme on vient de le voir, ce sont plutôt les liens qui se créent avec d'autres œuvres qui intéressent l'écrivain, ainsi que les relations de ces autres œuvres entre elles. En d'autres termes, la conception perecquienne du « manque » renvoie à une place laissée vacante dans le réseau des textes, alors que Butor déplorait l'absence de relations entre la réalité dans sa nouveauté et la littérature des époques précédentes, sans s'intéresser aux relations entre les œuvres proprement dites. Ainsi comprendra-t-on pourquoi Perec compare son réalisme citationnel à un « puzzle » : l'œuvre nouvelle est considérée comme la pièce qui manquait pour compléter les autres. Ce terme, qui n'appartient pas au vocabulaire de Butor, révèle à quel point Perec s'est approprié, en les adaptant, les idées empruntées à ce dernier.

Il est permis de trouver cet écart entre les deux écrivains caractéristique de chacun des courants auxquels ils sont censés appartenir. L'attitude critique de Butor envers la littérature précédente, dont il revendique le renouvellement, traduit une ambition commune à tous les « nouveaux romanciers ». Celle de Perec, pour qui les œuvres antérieures et leurs formes constituent une source directe de création, paraît s'accorder avec les principes de l'Oulipo. S'il nourrit son propre réalisme aux idées de Butor, Perec n'en excède pas moins les projets du « Nouveau Roman ».

[59] Michel Butor, « La critique de l'invention », dans *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 8. Je souligne.

5. 4. L'anti-réalisme : pour un nouveau Nouveau Roman ?

Sur l'évolution ultérieure de l'écriture perecquienne, Butor partage apparemment l'avis de Robbe-Grillet. Membres du jury Médicis de 1978, les deux écrivains défendirent *La Vie mode d'emploi*[60]. À l'instar de Robbe-Grillet, glorifiant son auteur du titre d'héritier du « Nouveau Roman », Butor en vient à considérer Perec comme un des derniers grands romanciers[61], qu'il situe dans la généalogie des « nouveaux romanciers » et des « telqueliens »[62].

Comme nous l'avons constaté à la suite de Carsten Sestoft, une telle opinion est fondée sur la prétendue « froideur scientifique » de l'œuvre de Perec. Autrement dit, la pratique des contraintes oulipiennes est alors assimilée aux expérimentations formelles du « Nouveau Roman » et de Tel Quel. Perec n'a jamais reconnu explicitement l'influence de ces deux mouvements sur son écriture. Néanmoins il n'est pas impossible de retrouver chez lui certains échos des courants littéraires contemporains, qui refusaient le réalisme des représentations et insistaient sur l'autonomie du langage.

C'est ici, sans doute, qu'il convient de poser à nouveaux frais la question de la « mise en abyme ». Dans *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach définit celle-ci comme un dispositif de réflexivité du texte[63]. Un tel procédé est celui que nous n'avons cessé d'évoquer à propos de *La Disparition*, roman que Dällenbach ne mentionne nulle part

[60] Cf. Michel Butor, *Entretiens : Quarante ans de vie littéraire, entretiens réunis*, vol. III, présentés et annotés par Henri Desoubeaux, Joseph K., 1999, p. 122.
[61] Cf. *ibid*., p. 231.
[62] Cf. *ibid*., pp. 315-316.
[63] Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit*., pp. 51-52.

dans son étude[64]. *Le Récit spéculaire* est centré sur l'analyse de certaines pratiques des « nouveaux romanciers ». À la suite des théories élaborées par Jean Ricardou dans le cadre du groupe Tel Quel, Dällenbach envisage systématiquement les applications modernes de la mise en abyme en tant qu'indice de rupture avec l'« idéologie réaliste[65] » aussi bien qu'avec « la pensée représentative qui domine la grande tradition occidentale[66] ». Il affirme qu'un tel principe d'antireprésentation gouverne les pratiques d'autoreprésentation du texte : lesquelles, toujours selon Dällenbach, avaient infiltré le Nouveau Roman dès ses débuts, avant de se radicaliser avec ce qu'on appelle depuis la fin des années soixante le « nouveau Nouveau Roman » et, notamment, les œuvres de Robbe-Grillet, Ricardou et Claude Simon.

Il est indéniable qu'une telle radicalisation de la réflexivité textuelle apparaît synchroniquement dans le texte de Perec. *La Disparition* a été rédigée justement à la fin des années soixante. Sa postface suggère effectivement que l'auteur s'était « inspir[é] d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant[67] ». Cette formule, il est vrai, ne suppose pas directement l'autonomie du langage chère à Tel Quel ou au « nouveau Nouveau Roman »[68]. Néanmoins la réflexivité drastique du

---

[64] Quant à la réflexivité du texte perecquien, nous préférerons, à la suite de Bernard Magné, le terme « métatextuel » à celui de « mise en abyme ». Pour la petite histoire des débats autour de cette nomenclature, voir l'introduction de la présente étude.

[65] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 201.

[66] *Ibid.*, p. 210.

[67] Georges Perec, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 309.

[68] Mireille Ribière prétend qu'il s'agit plutôt d'une « allusion aux théories critiques prévalentes dans la seconde moitié des années soixante (les *Écrits* de Lacan ont paru en 1966 et *De la grammatologie de Derrida* en 1967 et l'on sait que Perec a longtemps assisté au séminaire de Barthes) ». (« *La Disparition* et sa traduction par Gilbert Adair : deux textes, une même histoire ? », in *Palimpsestes*, n° 12, *op. cit.*, p. 131.) Marc Parayre renvoie également au séminaire de Barthes (*Lire* La Disparition *de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 633).

En revanche, comme l'on a déjà mentionné, John Lee soupçonne ici l'influence de Ricardou : « "le support doctrinal au goût du jour" doit faire allusion, entre autres, au mouvement *Tel Quel*, alors au sommet de son influence. Or, à l'intersection des deux pratiques, la fictionnelle et la théorique, ainsi que des deux mouvements, l'on trouve les articles de Ricardou, d'abord publiés dans la revue *Tel Quel*, puis rassemblés en volume, vers la fin de 1967, sous le titre générique, *Problèmes*

texte lipogrammatique ne peut pas ne pas faire penser aux expérimentations autoreprésentatives d'un Ricardou, surtout à celles qui apparaissent dans *Les Lieux-dits*, roman publié dans la même année que *La Disparition*[69]. Selon Dällenbach, le texte de Ricardou porte le procédé « à son paroxysme », étant entièrement conformé selon ce double mot d'ordre : « toute la mise en abyme » et « rien que la mise en abyme »[70]. « Ainsi voyons-nous le texte naître par nomination de sa matière première et se former par réfraction de son procès — autrement dit, se produire par dédoublements successifs[71] ». Ce modèle de formation d'un texte puisant ses ressources en lui-même peut évidemment être appliqué à la genèse de *La Disparition*. Ricardou, de son côté, ne laisse pas d'exprimer sa sympathie pour le roman de Perec. Non content d'associer *La Disparition* au Nouveau Roman[72], il commence à en analyser la postface, puis, par deux fois, de réécrire celle-ci (y laissant par mégarde à chaque fois un certain nombre d'*e* superflus, ce qui l'amènera à écrire un nouvel article intitulé « Les leçons d'une erreur »)[73].

Ces relations fraternelles que postule Ricardou semblent renforcées avec la publication de *La Vie mode d'emploi*. C'est même l'avis de certains perecquiens. Bernard Magné affirme que la réflexivité qui caractérise ce roman relève « d'une stratégie antireprésentative[74] ». Jacques-Denis Bertharion reprend cette analyse, en se

---

du nouveau roman. » (« Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux », *op. cit.*, p. 27.)

[69] À ce niveau, Mireille Ribière reconnaît les liens possibles entre les deux écrivains : « Je rappelle que 1969 voit également la publication des *Lieux-dits* de Jean Ricardou, qui est sans doute, sous tous rapports – y compris la dimension ludique – le roman le plus proche de *La Dispartion*. » (« *La Disparition* / *A Void* : deux temps, deux histoires », in *Georges Perec et l'Histoire*, *op. cit.*, p. 157, note 19.)

[70] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 178.

[71] *Ibid.*, p. 187.

[72] Voir *supra*, p. 296.

[73] Voir Jean Ricardou, « La contrainte corolaire », in *Formules*, n° 3, 1999 et « Les leçons d'une erreur », in *Formules*, n° 4, 2000.

[74] Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 65.

fondant, à la suite de Magné, sur les théories de Ricardou[75].

L'analyse porte sur le brouillage des références dans *La Vie mode d'emploi*. Le lecteur reçoit d'abord le texte comme une série de récits portant sur les différentes chambres d'un immeuble parisien. Au chapitre 7, pourtant, survient cette phrase : « sur le tableau, la chambre est comme elle est aujourd'hui[76] ». « Avec cette phrase », écrit Magné, « intervient une capture, pour user d'un terme ricardolien : ce qui, depuis le début, se donnait à lire comme représentation verbale du réel devient représentation verbale d'une représentation picturale du réel et les descriptions virent au métadiégétique[77]. » Il devient ainsi permis de rapporter tous les récits au tableau attribué au personnage de Valène — *ekphrasis* — et d'y voir une représentation au second degré. La question est épineuse, dans la mesure où l'hypothèse d'une telle structure à double strate n'est confirmée nulle part dans le roman. On ne sait pas non plus si le personnage-peintre a le statut de narrateur, un tel soupçon étant tantôt confirmé, tantôt démenti par l'auteur lui-même[78]. Le problème est d'autant plus inextricable que la peinture en question pourrait bien n'avoir pas encore été peinte. Au chapitre 28, on lit en effet : « L'idée même de ce tableau qu'il [= Valène] *projetait* de faire [...], l'idée même de cet immeuble [...] lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire des comparses pétrifiés dans des postures ultimes [...][79]. » Selon Magné, « avec cette phrase intervient une capture de capture : ce qui, depuis le chapitre 7 se donnait à lire comme représentation verbale d'une représentation picturale du réel

[75] Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 128-142.
[76] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 46.
[77] Bernard Magné, « Lavis mode d'emploi », in *Cahiers Georges Perec, I*, *op. cit.*, p. 238.
[78] Comparer les deux propos de Perec dans « La maison des romans » et dans « La Vie est un livre » : *Entretiens et conférences,* vol. I, p. 239, et vol. II, p. 79. Pour une étude détaillée du narrateur et de la narration dans *La Vie mode d'emploi*, voir Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 134-142, et Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages*, *op. cit.*, pp. 61-98.
[79] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 168. Je souligne.

devient représentation verbale d'une représentation mentale d'une représentation picturale du réel[80]. » Au chapitre 51, certes, on peut lire : « Il serait debout à côté de son tableau *presque achevé*[81] » mais la phrase apparaît au conditionnel. L'hypothèse est d'ailleurs annulée dans l'épilogue : « La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter[82]. » Magné conclut ainsi son étude des ruses perecquiennes : « le tableau de Valène [...], au mépris de toute logique représentative, s'est aboli à mesure que le livre s'est écrit, ne laissant apparaître, au-delà toute motivation vraisemblable, que le travail d'une écriture dont la peinture n'est plus le masque réaliste mais [...] la marque textuelle[83]. »

Pourtant, cette structure énigmatique ne constitue que le bord le plus élevé d'un « abyme » vertigineux. Le chapitre 51, situé dans une position presque centrale à l'intérieur du roman, s'ouvre sur d'insondables profondeurs : debout à côté de son tableau (imaginaire), Valène « s['y] peindrait en train de se peindre lui-même[84] ». Cette reproduction virtuellement infinie reflète l'économie supposée du roman : dans certains des récits dont la toile de Valène est censée être à l'origine, le peintre figure lui-même (au second degré) travaillant à la toile sur laquelle il doit figurer lui-même (au troisième degré) et ainsi de suite. Si le tableau du chapitre 51 représente la réalité du roman, il en constitue également la mise en abyme. Dans la mesure où les récits proviennent du tableau même, *la mise en abyme inclut le texte entier*. Un tel renversement des instances apparentes s'éprouve avec force dans les 179 lignes qui constituent les légendes à

[80] Bernard Magné, « Lavis mode d'emploi », in *Cahiers Georges Perec, I*, *op. cit.*, p. 238.
[81] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 291. Je souligne.
[82] *Ibid.*, p. 602.
[83] Bernard Magné, « Lavis mode d'emploi », in *Cahiers Georges Perec, I*, *op. cit.*, pp. 238-239.
[84] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 291.

inscrire sur la toile : ensemble que l'auteur appelle le « Compendium »[85]. Comme le suggère son étymologie latine, le « Compendium » fournit une série d'abrégés des récits, configurant, selon l'expression perecquienne, « le microcosme dans lequel tout le roman est injecté[86] ». Il s'agit donc d'une nouvelle mise abyme, quoique moins implicite que dans le cas de la peinture. Les légendes figurant sur le même support et, donc, ayant la même instance référentielle que la toile, le « Compendium » n'apparaît finalement pas comme un résumé postérieur des récits, mais comme leur source. Le microcosme s'avère ainsi à l'origine du macrocosme.

Ainsi le roman de Perec amène-t-il son lecteur à se perdre dans l'incertitude des références. Ces jeux sur la réflexivité semblent analogues aux modalités de la mise en abyme qui, pour Dällenbach, caractérisent les pratiques du « nouveau Nouveau Roman ». Rappelons-en deux types : « la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)[87]. » La multiplication des instances et leur brouillage dans *La Vie mode d'emploi* évoquent surtout les artifices de *Triptyque*, de Claude Simon, auxquels Dällenbach consacre une attention particulière. Le mécanisme élaboré par Simon compose littéralement un triptyque, régissant les rapports entre trois scènes : une station balnéaire, la campagne et une banlieue industrielle. La station balnéaire est représentée par une carte postale apparaissant dans la scène de campagne. Elle est également représentée par un film projeté dans la scène de banlieue industrielle. Elle est donc incluse par les deux autres scènes à la fois. Or, la banlieue industrielle figure également

[85] En ce qui concerne la genèse de ces lignes, voir le troisième chapitre de la présente étude.
[86] Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 167.
[87] Lucien Dällenbach, *Le Recit spéculaire*, *op. cit.*, p. 51.

dans la scène de campagne sous la forme d'une affiche. La campagne inclut donc la banlieue industrielle, qui inclut la station balnéaire. Enfin, la campagne apparaît dans la station balnéaire en tant qu'image de puzzle. Toute hiérarchie est annulée : la station balnéaire est doublement incluse dans la campagne et dans la banlieue industrielle, cette dernière étant incluse dans la campagne, elle-même incluse dans la station balnéaire. D'où l'affirmation de Dällenbach :

> le nouveau Nouveau Roman non seulement tourne en dérision l'idéologie réaliste et se coupe du monde en se bouclant plusieurs fois sur lui-même, il s'affirme comme une réalité *impensable*, un défi au *bon sens* et un exemple de très vive modernité [...][88].

Une telle conclusion peut-elle être appliquée aux expérimentations perecquiennes sur la réflexivité, inaugurées par *La Disparition* ? Sans doute n'est-ce pas sans fondement que Robbe-Grillet et Butor inscrivent *La Vie mode d'emploi* dans la généalogie du « Nouveau Roman » et de Tel Quel. Même après ce roman, Perec n'aura de cesse d'explorer plus profondément les pratiques autoreprésentatives. Le développement des jeux sur la réduplication à l'infini soulignera graduellement le décalage, dont il fait désormais sa marque, entre réfléchissant et réfléchi. Dans *La Vie mode d'emploi* cette réduplication déformée n'est qu'entrevue, par le moyen d'un poster : « un poster nostalgique, représentant un barman aux yeux pleins de malice, [...] se servant un petit verre de genièvre Hulstkamp, que d'ailleurs, sur une affichette

[88] *Ibid*., p. 201.

faussement “en abîme”, juste derrière lui, il se prépare déjà à déguster[89] ». Dans *Un cabinet d’amateur*, cette mise en abyme pseudo-spéculaire atteint au cœur de l’écriture, structurant le tableau qui détermine le sujet du récit :

> L’on aurait pu penser que le peintre avait eu à cœur d’exécuter chaque fois des copies aussi fidèles que possible et que les seules modifications perceptibles lui avaient été imposées par les limites mêmes de sa technique picturale. Mais l’on ne tarda pas à s’apercevoir qu’il s’était au contraire astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles, et qu’il semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule : [...] la théière du tableau de Garten devenait une cafetière d’émail bleu ; un champion de boxe, encore vaillant dans la première copie, recevait un terrible uppercut dans la seconde, et était au tapis dans la troisième [...][90].

Dans « Still life / style leaf », le texte lui-même prend la forme d’une réduplication fausse. Le scripteur énumère exclusivement et décrit avec minutie les objets qui se trouvent sur son bureau, avant de parvenir à la « feuille de papier [...] presque entièrement couverte d’une écriture exagérément serrée[91] ». Cette page d’écriture contient l’énumération même qui vient d’avoir lieu. Dès lors, la description de la feuille entraîne nécessairement la reproduction des mots qui y sont écrits : copie qui pourrait virtuellement continuer de manière infinie. Charitablement, Perec s’arrête à la première occurrence, dans laquelle il insère pourtant, avec malice, cinquante petites

[89] Georges Perec, *La Vie mode d’emploi*, *op. cit.*, p. 175.
[90] Georges Perec, *Un Cabinet d’amateur*, Paris, Balland, 1979, pp. 21-22.
[91] Georges Perec, « Still life / style leaf », dans *L’Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 113.

différences par rapport à la description d'origine : le nombre affiché sur la calculette, l'heure indiquée par le réveil, la page d'agenda dont le coin inférieur gauche, d'abord écorné, finit par être arraché, etc[92]. Ces différences ne tiennent pas au passage du temps, puisque nous n'avons pas affaire à la description du même bureau à deux moments différents mais au recopiage d'une feuille d'écriture. Cette reproduction falsifiée culmine avec une dernière anomalie : à la fin de l'énumération recopiée vient s'ajouter un « stylo », posé sur la feuille de papier, qui ne figurait pas dans la description originelle. L'écriture s'achèverait-elle une fois posé le stylo ? Pour ce qui nous concerne ici, le problème est d'une autre nature : sous nos yeux, la description « incluse » attire dans son orbite les termes du texte « incluant ». Ce renversement final des instances donne ainsi un caractère paradoxal à la structure du texte, dans laquelle se réunissent tous les caractères de la mise en abyme chez Perec : réduplication virtuellement « infinie », furtivement « déformée » et malicieusement « aporistique ».

Perec s'attachera encore aux ruses de la spécularité dans son dernier ouvrage. La rédaction envisagée de *« 53 jours »*, roman demeuré inachevé, avait commencé par le plan d'un roman policier incluant d'autres romans policiers, successivement et par multiples strates, et finissant par préfigurer une « affaire » différente dans laquelle serait inclu le texte même de *« 53 jours »* mêmes — affaire qui eût impliqué à la fois l'auteur et le lecteur[93]. Aux yeux de certains perecquiens, cet ultime projet romanesque pourrait

[92] En ce qui concerne la liste des variantes et la question encore posée du « coin inférieur gauche », voir Bernard Magné, « Bout à bout tabou », dans *Parcours Perec*, *op. cit.*, pp. 107-108.

[93] Voir Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 168-170, et Maxime Decout, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », in *Poétique*, n° 168, novembre 2011, pp. 409-410 : « Par glissement métonymique, si des éléments comme l'auteur et le livre réels peuvent être mis en abyme, le lecteur éprouve un vertige nouveau : il a le sentiment qu'il n'est plus préservé de la possibilité de sa propre inclusion dans l'univers de la fiction. [...] lorsque la mise en abyme supprime la hiérarchisation des univers réfléchis et réfléchissants, comme dans le nouveau Nouveau Roman, le caractère métaleptique devient plus évident. [...] L'univers incluant est aussi l'univers inclus. Il y a bien passage d'un univers à l'autre, et mélange, même si l'état premier où les

entraîner un désagréable soupçon : serait-il possible de réduire les dernières préoccupations littéraires de Perec au prolongement des artifices anti-réalistes du « nouveau Nouveau Roman » ?

Manet van Montfrans propose par ailleurs de considérer *Le Récit spéculaire* de Dällenbach comme une des sources de *La Vie mode d'emploi* et d'*Un cabinet d'amateur*[94]. On ne saurait en effet négliger la simultanéité entre l'élaboration des deux romans et la publication de cet ouvrage théorique, ainsi que la similarité entre les procédés de Perec et ceux présentés par Dällenbach. Admettons donc que, dans sa réalité pratique au moins, l'écriture perecquienne se rapproche considérablement de la mouvance du « nouveau Nouveau Roman ». Est-il toutefois possible d'en dire autant sur le plan des idées, en particulier quant au refus de la représentation réaliste ?

À propos du mécanisme des *« 53 jours »*, qui implique l'inclusion d'éléments extradiégétiques réels tels que l'auteur, le lecteur et le livre lui-même, Maxime Decout dégage une double référence, à Robbe-Grillet d'une part et à Stendhal de l'autre, ainsi qu'une tension entre refus du réel et reflet du réel. Il renvoie ainsi le projet de Perec à la troisième voie :

> La fracture et l'obsession autotélique ne se donnent donc pas pour finalités, comme chez Robbe-Grillet où le texte autonome s'affranchit de toute réalité extralinguistique. Toujours, le sens, la structure et le réel nous retiennent au

---

deux univers sont séparés continue d'exister en même temps que l'univers où le réel est inclus dans la fiction. S'ouvre ainsi l'espace aporique où résident des entités impensables parce que atopiques [*sic*]. Ce type de mise en abyme est mixte puisqu'il propose conjointement deux états : l'inclusion, qui appartient à la mise en abyme, et le transit, qui appartient à la métalepse. »

[94] Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 297.

bord de l'abyme. Poétique de la mesure et de la retenue, la mise en abyme de Perec se conçoit ainsi comme une sorte d'équilibrisme entre la volonté de garder le lien avec le réel et de le briser. La spécularité n'est pas l'instrument d'une mise à mort du réel. Elle manifeste bien plus l'impossible séparation du monde et du récit, leur porosité essentielle. À rebours du Nouveau Roman et de son évolution vers le nouveau Nouveau Roman qui abolit la préséance de l'œuvre réfléchissante sur l'œuvre réfléchie avec un texte disloqué, aléatoire ou multipolaire [...], Perec s'invente pour sa part une mise en abyme étagée qui structure et déstructure, qui recentre en décentrant, qui conteste la *mimêsis* tout en affirmant que se couper du réel demeure impossible et utopique. [...] La plongée dans l'abyme instruit le lecteur d'une vérité première, évidente, et que les polémiques esthétiques oblitèrent : les liens entre le monde et la littérature sont nécessaires mais non suffisants en tant que tels. Ni Stendhal ni Robbe-Grillet n'ont triomphé l'un de l'autre. Toute la fécondité de la conception de la littérature de Perec se cristallise dans cette voie moyenne : inscrire la littérature au cœur d'une dialectique infinie et irrésolue, motrice et créatrice, entre la vie et le mode d'emploi, le monde et sa capture inaboutie dans une fiction[95].

Cette analyse a le grand mérite d'établir que le procédé de mise en abyme n'exclut pas nécessairement la représentation du réel. Ajoutons-y cette hypothèse, qui mettra en relief une dimension propre à Perec : un tel dispositif spéculaire lui-même pourrait bien constituer le reflet même de la manière dont l'écrivain concevait le réel.

[95] Maxime Decout, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », in *Poétique*, n° 168, *op. cit.*, p. 413.

Jacques-Denis Bertharion fournit quelques raisons de le penser :

> Nous retiendrons cette idée de mutilation du réel comme source première de l'instabilité qui marque les récits de Perec. L'écriture réaliste, représentative, ne peut que repousser hors de son champ d'action la charge de l'indicible, de l'informulable — c'est-à-dire, de ce qui s'est passé et ne peut se dire. Le texte comme Double du monde est un *illusionnisme*. Cette thématique s'inscrit évidemment dans une perspective autobiographique. [...] Perec échoue à décrypter, à déchiffrer une histoire personnelle énigmatique, mystérieuse. Son passé demeure une « réalité incernable et indiscernable »[96].

Nous avons déjà signalé l'échec du projet autobiographique de *L'Arbre*[97]. Si la contrainte lipogrammatique de *La Disparition* a permis à Perec de renouer de manière oblique avec l'écriture de soi et de sa famille perdue, cette représentation n'en reste pas moins métaphorique : la réalité qui lui est propre demeure inatteignable. Avec *W ou le souvenir d'enfance*, nouvelle tentative pour raconter « directement » son histoire, Perec aurait-il réussi à s'approprier celle-ci ? Bien au contraire ! Cette autobiographie est particulièrement remarquable pour l'obscurité et l'incertitude des souvenirs rapportés à l'auteur. Dès l'incipit est confessée l'impossibilité de raconter : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance[98] ». Sur ce qu'il a vécu en compagnie de ses parents, Perec affirme son ignorance : « J'ai tout oublié de mes premières années d'existence[99] ». L'autobiographie qui s'écrit manque à la fois de crédibilité et de cohérence. L'auteur ne

[96] Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, pp. 182-183.
[97] Voir le quatrième chapitre.
[98] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 17.
[99] *Ibid.*, p. 25.

tente pas non plus de lui conférer ces qualités et préfère laisser son histoire fragmentaire, précaire, susceptible de multiples variantes. Du moins, cette écriture imprécise reste-t-elle fidèle à l'image indicible laissée par son enfance.

Dès lors, la rupture avec le réel que favorise un procédé tel que la mise en abyme, dans le cas de Perec, doit être interprétée à partir de cette mutilation de la réalité propre à l'écrivain. En d'autres termes, la réflexivité de textes perecquiens donne curieusement à voir l'image de l'écrivain cherchant à écrire son histoire réelle. De même que l'autobiographie souligne l'absence d'ancrage de l'existence personnelle, de même la spécularité des fictions produit une incertitude des références et l'instabilité originelle des différents récits. Si les souvenirs d'enfance accumulent les variantes à cause de leur instabilité, dans l'ordre de la fiction, la reproduction en abyme s'accompagne de tout un jeu de déformation. Surtout, le principe de mise en abyme lui-même répond en écho aux tentatives autobiographiques de Perec ; la morphogenèse théorique du procédé, définie par Dällenbach, semble inévitablement renvoyer à un manque, qu'il faudrait combler mais qui ne le sera jamais tout à fait :

> Que cette prolifération des figures à l'intérieur de la figure participe de la logique même de l'abyme, il est aisé de le montrer par simple référence à l'art héraldique. Supposons un écu B placé en abyme dans un écu A [...]. Ce que révèle cette image familière, c'est d'abord qu'en s'ajoutant la possibilité d'être reproduite, l'identité de A s'est trouée de cet ajout et s'est partiellement perdue (abymée) dans l'écu qui la supplée — en d'autres termes, *l'excès* de B par rapport à A est en réalité *en défaut* ; ensuite, c'est que le seul moyen pour B de représenter adéquatement A dès lors entamé par sa venue est d'accueillir

> lui-même en son centre un écu C qui devra à son tour... Déception infinie, comme on voit, ou jeu illimité des substituts puisque chaque exemplaire de la série, toujours décalé par rapport à soi-même, ne trouve sa forme prescrite par le blason qui le précède qu'en s'incorporant un nouveau blason qui le creuse[100].

Le principe de mise en abyme, ainsi caractérisé par le manque, vient faire pendant au principe d'écriture de soi propre à Perec, l'un comme l'autre impliquant une compulsion à reconstituer une *identité* impossible : identité entre les figures dans le cas du procédé, identité personnelle pour l'écrivain. Est infiniment recherchée l'image originaire *abîmée*. En portant de la sorte en elle-même une signification existentielle, la mise en abyme chez Perec s'écarte décisivement de la doctrine du « nouveau Nouveau Roman » : il n'est plus question d'autonomie absolue du langage ni de refus du réel, mais de la vie même d'un écrivain qui cherche, au contraire, à renouer avec sa réalité perdue[101].

De ce point de vue, la mise en abyme partage le même caractère que certains autres procédés perecquiens, tels que le lipogramme ou le *clinamen*. Il s'agit dans tous les cas d'un *manque* (portant sur une figure, une lettre, une règle) paradoxalement transformé en source créative et renvoyant à cette lacune primordiale qui troue la propre histoire de l'écrivain. Paradoxalement encore, c'est aussi l'occasion d'un entrelacement du ludique et du sérieux.

Si la liaison entre dispositifs formels et question existentielle est une

[100] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, pp. 143-144.
[101] Pour une analyse plus détaillée, je me permets de renvoyer à mon article : « La mise en abyme chez Georges Perec », in *Poétique*, n° 167, septembre 2011.

caractéristique constante de l'écriture chez Perec, celle-ci peut-elle uniquement concerner la dimension personnelle, interne et autobiographique ? En ce qui concerne la mise en abyme, il est permis de lui envisager une portée plus vaste, celle d'un reflet du monde. L'artifice même du procédé s'accorde à la conception perecquienne du réalisme et s'éloigne d'autant plus nettement de l'usage réduit qu'en ont fait les « nouveaux romanciers ».

Ces potentialités de la mise en abyme, encore une fois, ont été suggérées par Butor qui, tout en fournissant à Perec certains des fondements théoriques du réalisme « citationnel », s'offre en modèle d'écrivain attaché à la représentation du réel. Selon Dällenbach, « en soulignant fortement ce rapport de l'œuvre à la réalité extralinguistique qui la déborde, Butor préserve la fonction référentielle du discours romanesque et marque ainsi ses distances avec tel courant de pensée pour lequel la littérature se signifierait exclusivement elle-même[102]. » Il en résulte que, chez Butor, la mise en abyme est « loin d'être autonome[103] » et s'articule sur des reflets du monde. Dans « Le roman comme recherche », le romancier explique lui-même sa conception de la spécularité :

> J'appelle « symbolisme » d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons.
>
> [...] Mais, puisque dans la création romanesque, et dans cette recréation qu'est la lecture attentive, nous expérimentons un système complexe de relations de significations très variées, si le romancier cherche à nous faire part sincèrement de son expérience, si son réalisme est assez poussé, si la

[102] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 157.
[103] *Ibid*.

> forme qu'il emploie est suffisamment intégrante, il est nécessairement amené à faire état de ces divers types de relations à l'intérieur même de son œuvre. *Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne*, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité[104].

En d'autres termes, selon l'expression de Dällenbach, « *les "œuvres dans l'œuvre" réfléchissent le roman comme celui-ci réfléchit le réel*[105]. » La mise en abyme chez Butor fonctionne en tant que représentation de la représentation du monde et relève effectivement de préoccupations réalistes.

Ces modalités de la réflexivité peuvent-elles être retrouvées chez Perec ? Cela nous permettra de confirmer les remarques de Dominique Rabaté, louant cet écrivain pour le nouage entre « jeux formels et ambition réaliste[106] » et pour son rôle, ayant consisté à « reconfigurer à un moment critique de l'histoire du champ littéraire les nouages possibles qui s'offrent aux écrivains, en bousculant les attentes comme les

---

[104] Michel Butor, « Le roman comme recherche », dans *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 12. Je souligne.

Voir aussi l'article du même auteur, « La critique et l'invention », dans *Répertoire, III*, *op. cit.*, pp. 17-18 : « Premier lecteur, l'écrivain commence à propos de son propre travail ce qu'il se sait faire pour celui d'autrui. Son activité va se réfléchir comme dans un miroir. Dans des romans, nous entendrons parler de gens qui écrivent ou lisent des romans. / Cette réflexion est une des caractéristiques fondamentales de l'art contemporain : roman du roman, théâtre du théâtre, cinéma du cinéma... ; elle l'apparente étroitement à celui de certaines époques antérieures, l'art baroque en particulier ; dans les deux cas ce repli interrogatif sur soi est une réponse à un changement de l'image du monde, / repli qui n'implique nulle fermeture, nul aveuglement quant aux autres hommes, non seulement parce que c'est toujours parmi eux que l'écrivain nous montre ses écrivains, mais surtout parce que, tous ces autres étant dans une certaine mesure déjà écrivains, il nous en parle du même coup, / déjà musiciens, déjà peintres... à l'intérieur de l'œuvre s'instaure non point *une* œuvre d'art imaginaire, mais tout un système de réfractions. La mise en abîme simple (roman pour ainsi dire du seul roman) n'en est que le premier degré. »

[105] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 157.

[106] Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, *op. cit.*, p. 118.

objectifs que peut se fixer la littérature[107]. » Selon un tel point de vue historique, Perec représente avant tout le dépassement de la mouvance du Nouveau Roman : réorientation dont les traces constitueraient un jalon fondamental de la littérature d'aujourd'hui même. Pour citer encore Rabaté :

> Des décennies d'analyse formelle ou formaliste conduisent certainement à ce rééquilibrage nécessaire, puisqu'il faut bien réaffirmer aujourd'hui qu'un texte ne se contente pas de parler de sa propre fabrication, de ces seuls procédés d'engendrement comme la formule trop répétée de Jean Ricardou avait pu inciter à le croire, quand il déclarait que le roman n'était plus « l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ». En vérité, les deux caractérisations ne s'opposent pas : un texte littéraire parle à la fois du monde et des manières dont il le constitue par et dans le langage. L'écriture de l'aventure est aussi, dans le même mouvement indifférenciable, une aventure de l'écriture comme forme cherchant ses plus exacts moyens d'expression, comme possibilité d'une réflexivité qui ne coupe pas pour autant l'œuvre de ce qu'elle signifie quant au monde. [...]
>
> Il n'y a, à mes yeux, aucun sens à opposer une approche formaliste et une autre qui serait censée s'intéresser plus aux contenus. Si la littérature nous intéresse et continue de le faire (non pas à la manière morte d'une chose du passé pour laquelle nous pourrions manifester un intérêt culturel), c'est parce qu'elle dit quelque chose, indissociablement de la façon dont elle le dit[108].

[107] Dominique Rabaté, « Perec et le paradigme de la disparition », in *Cahiers Georges Perec, 11*, *op. cit.*, p. 33.
[108] Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010, p. 12.

5. 5. L'hyperréalisme

Le point nodal entre le procédé de mise en abyme et la représentation du monde pourrait bien être trouvé dans la notion d'« hyperréalisme », ultime forme de réalisme dont se soit réclamé l'écrivain.

Mouvement pictural ayant débuté aux États-Unis dans les années soixante, l'hyperréalisme est caractérisé, selon Perec lui-même par une « description neutre, objective » et « l'accumulation des détails [...] démentielle[109] ». Dans l'écriture perecquienne, cette minutie picturale se traduit en principe d'exhaustivité : énumérations d'objets elles aussi « démentielles ». Si Perec n'explicite l'influence du mouvement hyperréaliste sur son écriture que dans des interviews ultérieures à *La Vie mode d'emploi* (dont plusieurs pages sont consacrées à un catalogue d'outils de bricolage et deux chapitres entiers à une « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fils des ans »[110]), le goût des listes vertigineuses s'était imposé dès son premier roman, *Les Choses*. Parcourant l'œuvre de part en part, le procédé repose sur un paradoxe que l'écrivain exprime ainsi : « À force de précision, le réalisme éclate, on aboutit à une sorte d'onirisme hyperréaliste[111]. » Ce basculement de la réalité est analysé dans un entretien, une nouvelle fois en référence à Butor :

---

[109] Georges Perec, « Un livre pour jouer avec », dans *Les Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 219.
[110] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, pp. 98-103, pp. 383-384 et pp. 536-539.
[111] Georges Perec, « Entretien avec Gérard Dupuy », dans *ibid.*, p. 234.

> Par exemple, à partir d'éléments choisis dans un catalogue d'objets donnés, j'arrive à raconter une histoire complètement irréelle et qui a toutes les apparences de la réalité. C'est en tout cas ce qui m'a énormément frappé chez Jules Verne et surtout Raymond Roussel. Quand on poursuit une énumération jusqu'au bout, on en arrive à une valse de mots qui se mettent à tourbillonner entre eux. Ce plaisir de l'accumulation était en acte chez Rabelais et chez Jules Verne. Cela a été pratiquement perdu en chemin, sauf chez Butor et dans mon livre. Des peintres hyperréalistes m'ont particulièrement influencé : par certains tableaux où l'on a le sentiment tout à coup que notre sensibilité par rapport au monde bascule complètement. On n'a jamais fait attention aux objets de la quotidienneté ni aux bruits de fond de la vie. Et on a soudain par ces tableaux le regard étonné de ce qu'on ne voit pas et qui est mis ainsi en lumière. Cela devient insupportable, onirique, imaginaire. Le réel bascule dans l'irréel[112].

Les choses quotidiennes, tout ce que l'écrivain appelle ailleurs « l'infra-ordinaire », deviennent des composantes de l'irréalité. Ce paradoxe de l'hyperréalisme relève d'un processus inverse à celui du réalisme « citationnel », dans lequel les éléments fictionnels s'incorporent dans le réel : l'énumération hyperréaliste, elle, confère aux objets réels (et même on ne peut plus réels, puisqu'il s'agit des choses quotidiennes) un effet onirique, producteur d'illusion.

Faut-il donc envisager une nouvelle tension entre les principes du réalisme et leurs conséquences irréelles ? À propos de l'hyperréalisme, force est de constater que Perec, très souvent, parait moins soucieux de reproduire le monde environnant que de

[112] Georges Perec, « La vie est un livre », dans *Les Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 76-77.

restituer sa vigueur au charme de la fiction. De là une quête du « romanesque » signalée par l'écrivain lui-même : « Finalement, à force d'être méticuleux dans la description, pointilleux, on décolle du réel et cela produit quelque chose qui est de la fiction, du romanesque[113]. »

Défini comme le plaisir des romans « qui se dévorent à plat ventre sur son lit[114] », le « romanesque » est chez Perec un élément indispensable au dépassement du Nouveau Roman. À l'époque de La Ligne générale et de *Partisans*, Perec affirme dans ses textes critiques que les « premiers symptômes » du Nouveau Roman ont eu pour effet d'introduire dans la littérature une « nouvelle dimension "*a-romanesque*" ou "*anti-romanesque*" d'ambiguïté », signalant « l'impossibilité ressentie d'utiliser comme par le passé le langage »[115]. Certains des comptes rendus qui ont été effectués sur *La Vie mode d'emploi*, comme nous l'avons indiqué à la suite de Carsten Sestoft, soulignent à la fois les affinités et les écarts entre cette œuvre et le Nouveau Roman : et notamment, dans le cas de Perec, la restauration d'une lisibilité propre au roman traditionnel[116] (Stendhal, Dumas ou Verne, pour désigner certains modèles revendiqués par l'écrivain lui-même[117]).

À ce « plaisir du texte », Perec ajoute volontairement l'effet onirique de l'hyperréalisme comme une sorte de supplément romanesque. L'éloge du charme fictionnel, dans son irréalité, se radicalise au point de négliger complètement la réalité des objets dont l'intervention aurait dû constituer un des fondements du texte. Cette

---

[113] Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 221.
[114] Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, *op. cit.*, p. 10.
[115] Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans *L.G.*, *op. cit.*, p. 28. Je souligne.
[116] Voir Carsten Sestoft, « Georges Perec et la critique journalistique », in *Papers from Department of Comparative Literature*, *op. cit.*, pp. 14-15.
[117] Voir Georges Perec, « Entretiens Georges Perec / Bernard Milluy », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 303.

profession de foi se fait en référence à Flaubert et à Roussel, deux auteurs sur lesquels s'appuient aussi bien les « nouveaux romanciers » que les telqueliens pour prôner l'autonomie du langage :

> C'est le schéma idéal, partir de rien pour arriver nulle part ; mais entretemps une vie entière s'est déroulée, la vie conçue comme une œuvre d'art, et l'œuvre d'art conçue comme un néant, comme le disait Flaubert. [...]
>
> Un livre, c'est un peu comme une partie d'échecs entre le lecteur et moi : au départ, il n'y a rien, puis on commence à lire, interviennent des personnages, et à la fin il ne reste rien. Sinon qu'on a eu, j'espère, du plaisir à lire [...][118].

À ce rêve flaubertien du « livre sur rien » se joint l'ambition roussellienne de rupture avec le réel :

> Et puis il y a le plaisir d'inventer qui est intact, le sentiment qu'on décolle de la vie. Certaines histoires que j'ai trouvées pour ce livre [= *La Vie mode d'emploi*] m'ont mis parfois dans un état proche de l'ivresse. Je retrouvais le même plaisir que celui que j'éprouvais à la lecture de Roussel : quelque chose qui n'a plus aucun rapport avec la réalité, mais qui est entièrement « auto-porté », entièrement supporté par le langage. C'est-à-dire qu'en

[118] Georges Perec, « La Maison des romans », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, pp. 238-239. Voir Gustave Flaubert, *Correspondance, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut ».

bricolant avec des mots, on arrive à quelque chose qui tient debout[119].

À ce stade de prédilection pour le romanesque, indifférente au thème aussi bien qu'au sens existentiel de la fiction, ce ne sont pas les objets réels signifiés par les mots qui s'imposent dans le texte. Plus proprement, l'accumulation fascinante des mots finit par interdire la référencialisation.

Notons néanmoins que la notion d'hyperréalisme, si elle permet de faire prévaloir la prédilection de Perec pour le romanesque, n'implique en fait aucune indifférence à la représentation du réel, pas plus qu'elle ne met entre parenthèses la vision du monde. Au contraire, la description perecquienne, avec sa minutie vertigineuse, me semble refléter nettement l'image que l'écrivain se fait personnellement du monde et qui justement correspond — revenons maintenant à notre hypothèse — à la figure de la mise en abyme.

Pour Perec, en effet, l'hyperréalisme ne porte pas uniquement sur l'énumération des noms d'objet mais suppose également un changement continuel de focalisation, passant d'une échelle à une autre, à la façon du *zoom up*. Le dénombrement « linéaire » des objets se transforme alors en approfondissement « concentrique » de l'espace : image d'un monde gigogne qui évoque justement l'emboîtement propre à la mise en abyme. Dans un entretien, Perec développe cette nouvelle conception de l'hyperréalisme :

[119] Georges Perec, « Une minutieuse fascination », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 231. Dans son compte-rendu de la psychanalyse de Roussel (désigné sous le pseudonyme de Martial), Pierre Janet résume ainsi l'esthétique littéraire de son patient : « il faut que l'œuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires : ce sont déjà des idées d'un monde extrahumain. » *De l'Angoisse à l'Extase*, tome I, Paris, Alcan, 1926, p. 137. Cité par Roussel lui-même dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (*op. cit.*, p. 132.)

> [Dans *La Vie mode d'emploi*] une dame est dans son lit, feuilletant un livre d'art. Un monsieur rêve dans son fauteuil. Un petit garçon descend une poubelle. À partir de là, dans chaque image arrêtée, j'accroche une histoire à un objet. Le petit garçon lit un illustré : j'en donne le contenu. À partir de ce microcosme, on va se promener dans le monde entier, dans toutes les époques... *L'approche méticuleuse du réel conduit à cette échappée infinie* et, ce qui m'amuse, c'est *la mise en abyme des choses vues*. L'image revient souvent du camembert sur lequel on voit des moines manger un camembert sur lequel on voit des moines, etc. J'aime cette impression que l'on n'en finira jamais[120].

L'enchâssement spatial sert ainsi de prétexte à l'enchâssement des récits, selon une procédure typique de la mise en abyme, celle de réduplication à l'infini. Ces changements incessants de focalisation passant d'un niveau à l'autre ne configurent pas le domaine réservé de la fiction mais renvoient de toute évidence à une vision du monde propre à Perec. La structure d'*Espèces d'espaces*, essai qui précède immédiatement *La Vie mode d'emploi*, est explicite sur ce point :

> Ma première approximation d'espace, c'était la page ; après la page, on va commencer des emboîtements avec un jeu de mots sur « la page » et « le page », c'est-à-dire, en argot, le lit. Puis, du lit, on va passer à la chambre, de la chambre à l'appartement, de l'appartement à la maison, de la maison à la rue. [...] Je veux dire que les choses s'emboîtent les unes dans les autres et que

[120] Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 222. Je souligne.

L'image en abyme de l'affiche de camembert se trouve à la page 24 de *La Vie mode d'emploi* (*op. cit.*).

> l'espace, il faut commencer par le prendre par un bout ; l'espace ressemble à un oignon avec des sphères successives. C'est aussi une image de Dante dans la description de l'Enfer, cette image d'encerclements successifs qu'on retrouve quand on écrit son adresse[121].

Cette exploration d'un ensemble d'espaces enchâssés, du plus petit au vaste, reprend à sa manière les fondements conceptuels de la structure de fiction, où la description part, à l'inverse, d'un grand espace pour se concentrer sur un objet plus petit. Rappelons l'expression de Butor : « le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne. » Le récit à tiroirs est articulé à une réflexion sur le réel, grâce à laquelle la réduplication hyperréaliste fournit la forme la plus juste de représentation du monde. Dans la mesure où, comme le dit l'auteur, le mobile initial suppose l'« approche méticuleuse du réel », force est de reconnaître qu'en humanisant la notion de mise en abyme l'hyperréalisme perecquien relève d'un projet réaliste.

Comme le suggère Perec avec l'exemple du camembert, il n'y a qu'un pas de l'emboîtement de récits à l'établissement de relations spéculaires entre ces récits. La reproduction du texte dans « Still Life / Style Leaf » relève proprement d'une « approche méticuleuse du réel », passant de la description d'un bureau à celle d'une feuille de papier posée sur la table. En amont, les tableaux en abyme de *La Vie mode d'emploi* ou du *Cabinet d'amateur* participent de la même approche, affichant une série de microcosmes de plus en plus menus, dont l'enchâssement infini vient faire écho à celui du monde.

Certes, il est toujours possible de réduire ces réduplications à l'effet d'onirisme,

[121] Georges Perec, « Entretiens Georges Perec / Ewa Pawlikowska », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 203-204.

donc d'irréalité, propre à l'hyperréalisme. Le vertige de Leiris devant la fameuse boîte de cacao dont l'illustration rappelle celle du camembert perecquien, serait un excellent exemple d'une telle magie hyperréaliste :

> Je dois mon premier contact précis avec la notion d'infini à une boîte de cacao de marque hollandaise, matières premières de mes petits déjeuners. L'un des côtés de cette boîte était orné d'une image représentant une paysanne en coiffe de dentelle qui tenait dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image, et, rose et fraîche, la montrait en souriant. Je demeurait saisi d'une espèce de vertige en imaginant cette infinie série d'une identique image reproduisant un nombre illimité de fois la même jeune Hollandaise qui, théoriquement rapetissée de plus en plus sans jamais disparaître, me regardait d'un air moqueur et me faisait voir sa propre effigie peinte sur une boîte de cacao identique à celle sur laquelle elle-même était peinte[122].

Ce n'est pas seulement l'effet de « l'approche méticuleuse » prônée par Perec qui pourrait subir une remise en question, mais bel et bien sa cause. Si la vision d'un monde gigogne se rapporte évidemment à la notion mise en abyme, il est plus difficile d'admettre que le procédé même ait pu naître d'une réalité soumise à ce modèle. L'argument inverse paraîtrait plus convaincant. La mise en abyme, figure imaginaire et fictionnelle, n'aurait-elle pas plutôt modelé l'image que Perec se faisait du réel ? Celui-ci n'affirme-t-il pas, dans l'entretien que nous avons cité, que toute sa conception de la structure spatiale « revient » du camembert en question ? On pourrait à plus forte

[122] Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1964, p. 38.

raison douter que le récit à tiroirs ait été conçu par l'écrivain selon la perspective développée dans *Espèces d'espaces*. Cette forme n'est-elle pas déjà manifeste dans *La Disparition*[123]. Dans le même entretien, Perec compare l'espace à « un oignon avec des sphères successives », affichant ainsi la dépendance de sa vision spatiale au domaine conceptuel de la littérature : ce légume, avec ses pellicules superposées, constitue l'une des métaphores du texte chez Queneau aussi bien que chez Barthes[124]. Ce dernier en profite pour insister sur l'absence de « cœur » ou de « noyau » et donc sur l'autonomie du texte, rompant avec le souci thématique du monde[125]. Les réflexions de Perec sur l'espace partent également d'un vide central qui est celui du texte. Le point de départ de la série d'enchâssement qui constitue *Espèces d'espaces* est la « page », dans sa blancheur. La différence par rapport à la conception barthesienne réside dans le fait que Perec considère cet « espace littéraire » comme un *vide-noyau destiné à inclure le monde* : idée encore rappelant le renversement de statuts propre à la mise en abyme. Toujours dans le même entretien, la littérature est définie par sa capacité à engloutir le réel :

---

[123] Il est permis de supposer qu'en amont, la pratique perecquienne du récit à tiroirs vient de l'Oulipo, dont de nombreux travaux ont été consacrés à ce procédé. Dans « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire » (in Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*), Claude Berge mentionne la forme d'*Un manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, dont le nom est cité dans *La Disparition* : « on croirait parcourir un roman à tiroirs, un roman noir à l'instar d'un Mathurin, d'un Jan Potocki [...] » (*op. cit.*, p. 217). Pour d'autres études oulipiennes sur ce sujet, voir « Cylindres », « Inclusions » et « la littérature récurrente », in *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*

[124] Avec la variante de l'artichaut, dans le cas de Calvino : Christelle Reggiani a étudié ces comparaisons potagères destinées à évoquer la polysémie et la profondeur de l'œuvre littéraire. Voir *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, pp. 293-294.

[125] « [...] si jusqu'à présent on a vu le texte sous les espèces d'un fruit à noyau (un abricot, par exemple), la pulpe étant la forme et l'amande étant le fond, il convient de le voir plutôt maintenant sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes — qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces. » Roland Barthes, « Le style et son image », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993, p. 159, cité par Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 294.

> Il y a à la fin d'*Espèces d'espaces* : Georges Perec, la rue, la maison, l'escalier, la ville, le pays, la terre, l'univers... Comment on est dans le monde, comment on est inséré dans le monde... Et comme cet espace était au départ un espace d'écriture, on commence par la page blanche et, à partir de ce moment-là, une fois qu'on a commencé à sillonner l'espace, puisque quand on a fait ça on fait des sillons, le livre s'en va, en essayant de s'élargir : comme un caillou qu'on jette dans une rivière et qui fait des cercles[126].

L'« approche méticuleuse du réel » chez Perec est proprement une approche littéraire : les motifs littéraires y ont la prééminence et produisent des effets littéraires. Dans ce processus, le réel est englobé par le texte. Selon Manet van Montfrans, « Perec a, en commun avec Flaubert, le désir d'exhaustivité taxinomique, l'attention méticuleuse pour les plus petits détails du monde matériel, bref ce que Flaubert définit comme le désir de faire entrer le monde entier dans son œuvre, l'océan dans une carafe d'eau[127]. » Cette inclusion aporistique du monde est elle-même représentée dans certaines fictions de Perec. Dans *Un Cabinet d'amateur*, la salle exposant la toile en abyme est « aménagée de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet d'Hermann Raffke[128] », de sorte que le public soit placé dans la même position que le personnage qui regarde le tableau dans la toile incluse : l'ordre du réel est dominé par celui de la réalité picturale[129]. Dans le projet de « *53 jours* », comme l'on a dit, l'auteur

---

[126] Georges Perec, « Entretiens Georges Perec / Ewa Pawlikowska », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 203-204.
[127] Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 55.
[128] Georges Perec, *Un Cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 19.
[129] Selon les suggestions de Jacques-Denis Bertharion, cet effet imaginaire pourrait être comparé avec celui des *Ménines* de Vélasquez, qui « permet de voir ce qui se situe *en avant* de la toile, projetant par là le spectateur, qui occupe la place du modèle du peintre, *dans* la toile, en son premier plan. » *Poétique de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 128.

et le lecteur sont tous deux susceptibles d'être absorbés par l'abyme du texte. Si ces jeux de réduplication reflètent la structure spatiale d'un monde fait d'emboîtements, le réel à son tour est emboîté dans l'œuvre. Le texte se change alors en « miroir de sorcières », tel celui que fabrique Winckler dans *La Vie mode d'emploi* : « [...] le petit miroir poli semblait un regard métallique, un œil froid, grand ouvert, chargé d'ironie et de malveillance. Le contraste entre cette auréole irréelle travaillée comme un vitrail flamboyant, et l'écart gris et strict du miroir créait une impression de malaise comme si cet encadrement disproportionné, en quantité comme en qualité, n'avait été là que pour souligner cette vertu maléfique de la convexité qui semblait vouloir concentrer en un seul point tout l'espace disponible[130]. »

Ces inclusions paradoxales pourraient aisément être rapportées à une conception « traditionnelle » du monde, proche du mysticisme kabbalistique aussi bien que des pensées d'un Mallarmé ou d'un Borges : le monde est écrit et s'écrit comme un livre. Perec en exprime lui-même l'ambition : « Une des choses que j'essaie de faire, c'est précisément d'inscrire le monde entier dans l'alphabet. Tout ce qu'on connaît du monde, on le connaît à travers des mots et tous ces mots sont forgés à partir des lettres. L'Histoire entière, c'était le vieux rêve de Mallarmé, s'assemble dans une bibliothèque, une image terrifiante que Borges a utilisée[131]. » Dans une telle perspective, la littérature n'est plus au service du monde. Au contraire, selon la fameuse expression attribuée à Mallarmé, « le monde est fait pour aboutir à un beau livre[132]. » Chez Perec, cette réduction du monde à l'ordre du langage semble avant tout provenir d'une sorte de

[130] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 51.
[131] Geoges Perec, « Entretien Georges Perec / Bernard Milluy », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 305-306.
[132] Jules Huret, « Symbolistes et Décadents », dans *Enquêtes sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1981, p. 65.

pulsion ludique. Dans une interview, en réponse à la question : « Qu'est-ce que le monde si ce n'est cette chose que nous portons dans le cœur ? », l'écrivain déclare : « Ce sont (entre autres, mais cet entre autres finit par devenir primordial) des encyclopédies et des dictionnaires, tout un réseau de livres, quelque chose comme un gigantesque puzzle que l'on passe son temps à faire et à défaire[133] ». Cette déclaration est toutefois suivie d'une réserve révélatrice d'une certaine forme de renoncement : « c'est-à-dire encore une fois un jeu, mais un jeu terrible : on a beau essayer d'en comprendre les règles, on sait d'avance que toute stratégie nous conduira inévitablement à la défaite[134]. » Un autre propos témoigne de la conviction qu'aucune description exhaustive, ou quelque écriture que ce soit, ne puisse jamais épuiser le monde :

> Alors, je crois que l'activité d'écrire repose sur cette espèce de besoin perpétuel de nommer, de désigner, de décrire jusqu'à ce qu'on ait le sentiment qu'on ne pourra plus décrire. La description au microscope, ce décryptage du monde, ne finit pas. C'est une activité incessante. [...] Notre relation avec le monde extérieur consiste — comme pour un enfant — à apprendre le nom de telle chose. En fait, cette accumulation de mots, ce n'est pas tellement pour essayer d'en voir la fin mais de voir à partir de quand peut naître l'idée du vertige dans cette activité. [...]
>
> Tout discours, quel qu'il soit — poétique, amoureux, romanesque, littéraire, etc. — ne sera jamais que le prétexte d'un autre discours puis d'un autre discours puis d'un autre... Finalement, il y aura une poursuite de la « vérité » qui changera au fur et à mesure que l'on parlera. Le discours ne

[133] Georges Perec, « Qui est-ce ? », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 114.
[134] *Ibid*.

> s'arrêtera jamais. Et la vérité ne sera jamais atteinte. Il y aura toujours finalement une ouverture vers quelque chose à dire : le besoin de dire quelque chose sur le monde. Et l'énigme se multipliera sans cesse. Sa proche solution ne sera qu'une autre énigme en plus...[135]

L'œuvre de Perec aboutirait ainsi à laisser champ libre au fantasme et à l'énigme, au moment même où, se fondant sur l'« approche méticuleuse du réel » elle cherche à incorporer le monde. La vision du monde de l'écrivain pourrait d'ailleurs elle-même avoir pris source dans les fantasmes et les énigmes de la fiction, selon l'hypothèse que nous avions formulée à propos des relations entre structure spatiale et mise en abyme. Faut-il pour autant reléguer au second plan la question du réel et de son exploration, et finalement la notion même de réalisme, et rapporter l'écriture perecquienne tout entière à ces vertiges irréels ?

Considérons plutôt que, sous ce voile, la littérature donne un relief plus saillant au questionnement sur le réel : à travers ces multiples reflets littéraires, le monde s'avère lui-même vertigineux. La conscience que notre vie se déroule dans des espaces enchâssés à l'infini — lit, chambre, appartement, immeuble, rue, quartier, ville, campagne, pays, terre, univers —, restitue la figure du monde avec un éclat non moins éblouissant que celui de l'hyperréalisme. Perec nous invite donc à découvrir que l'onirisme du réel ne le cède en rien à celui de l'hyper-réel. En ce sens, et malgré les déclarations répétées de l'écrivain, la fiction ne doit pas être réduite au voile plus ou moins hermétique du romanesque. Elle offre à son tour un miroir au monde, où se réfléchit le mystère du réel.

---

[135] Georges Perec, « La vie est un livre », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 77-79.

Reconnaître dans le monde une énigme ou un fantasme implique, proprement, d'y reconnaître un certain sens. À cet égard, notons-le une fois de plus, Perec s'écarte radicalement du « Nouveau Roman » et surtout de Robbe-Grillet, qui prétend : « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement. » Comme l'on vient de le montrer, chez Perec « il y aura toujours finalement une ouverture vers quelque chose à dire : le besoin de dire quelque chose sur le monde », même si chacun sait que la solution ultime échappera toujours. L'inaccessibilité de la vérité ne justifie pas qu'on abandonne le projet d'y accéder mais conduit au contraire à multiplier les tentatives dont on reconnaît d'avance la nécessaire imperfection. Perec l'affirme dans *Penser/classer* :

> de la succession de mes livres naît pour moi le sentiment, parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un « livre à venir », à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire), qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment » : je sens confusément que les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature, mais il me semble que je ne pourrai jamais saisir précisément cette image, qu'elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un « pourquoi j'écris » auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait

visible, comme un puzzle inexorablement achevé[136].

On pourrait confronter ces propos avec ceux qui manifestaient les ambitions de Perec à l'époque de La Ligne générale et de *Partisans*. La volonté de donner un sens au monde n'a sans doute pas varié depuis les premières critiques adressées au « Nouveau Roman » et lui reprochant son refus du réel. En revanche les certitudes quant à l'élucidation totale du monde et la confiance absolue accordée au langage ont évidemment perdu de leur superbe. Le temps n'est plus aux déclarations péremptoires, influencées par le réalisme critique lukácsien : « Il n'est d'époque, il n'est de conditions, il n'est de crises dont on ne puisse prendre conscience ; il n'est d'anarchie qu'on ne puisse ordonner ; il n'est de situations qu'on ne puisse maîtriser ; il n'est de phénomène que la raison et le langage, la sensibilité et la rationalité ne puissent conquérir[137]. » Selon Montfrans, chez le Perec de la maturité, « le principe organisateur de l'univers qu'il évoque, n'est plus une conception du monde déjà arrêtée, ni la plénitude de l'individualité, mais l'absence, la rupture, le vide, un vide qui demande à être formulé et reformulé, qui est impossible à combler[138]. »

En effet, l'œuvre de Perec naît d'un certain sentiment de manque auquel, finalement, elle revient. La littérature s'impose alors en tant qu'instrument compensatoire du réel. Un tel salut par la littérature touche notamment au questionnement existentiel de l'écrivain. Comme l'indique Harry Mathews, « sans famille, sans collectivité où s'insérer, [Perec] a fait de la littérature le monde où il allait trouver, où il allait recréer, un foyer et même un pays[139]. » Dans *W ou le souvenir*

[136] Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, *op. cit.*, pp. 11-12.
[137] Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G.*, *op. cit.*, pp. 64-65.
[138] Manet van Montfrans, *George Perec : la contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 65.
[139] Harry Mathews, « Le catalogue d'une vie », in *Magazine littéraire*, no. 193, *op. cit.*, p. 14.

d'enfance, à propos des livres qu'il admirait pendant son adolescence, Perec affirme en effet :

> il me semble, non seulement que je les ai toujours connus, mais plus encore, ils m'ont presque servi d'histoire : source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude [...] : je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Vernes, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau ; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance [...] : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une *parenté enfin retrouvée*[140].

Cette confusion volontaire entre le réel et la réalité littéraire participe de la conception du réalisme « citationnel », grâce auquel les éléments fictionnels s'incorporent dans des objets réels. La parenté imaginaire fondée par le réseau intertextuel renvoie à l'œuvre d'un écrivain antérieur : Kafka évoque Grillparzer, Dostoïevski, Kleist et Flaubert, qu'il désigne comme « ses véritables parents par le sang[141] ». Par le biais d'une transformation équivalente, les personnages deviennent les enfants de l'auteur : qu'on se rappellera la généalogie établie pour *La Disparition*, dans laquelle l'avatar de Perec tient lieu d'ancêtre commun[142]. Cet « enfantement » par l'écriture produit une sorte de famille reconstituée. Citons le vers de Vigny, cher à Perec : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi[143] » en le rapprochant de cette

[140] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 195. Je souligne.
[141] Franz Kafka, « Lettre à Felice », dans *Œuvres complètes, IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 479. Cf. Philippe Zard, « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », in *Perspectives*, n° 12, Université hébraïque de Jérusalem, 2005, p. 118.
[142] Voir le chapitre 4.
[143] Voir Marcel Bénabou, « Je me souviens », in Oulipo, *Bibliothèque oulipienne*, vol. II, *op. cit.*, pp.

proclamation de Perec à l'occasion d'un entretien : « Je ne fais pas différence entre la vie et la culture. [...] Un personnage de roman est aussi vrai qu'un vrai personnage[144]. »

Cette compensation qui transperce le réel porte en outre sur la question juive. Comme l'ont fait remarquer de nombreuses études sur ce sujet consacrées à Perec, la rupture avec la tradition culturelle juive ne constitue pas seulement l'un des motifs principaux des tentatives autobiographiques, mais donne également une couleur particulière à la fiction[145]. Les tentatives pour retrouver ces racines, celle du projet de *L'Arbre*, par exemple, n'empêchent pas Perec d'écrire dans une note : « Ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique[146]. » D'un tel complément des ancrages existentiels au moyen de la littérature, nous trouvons déjà l'anticipation chez

---

88-89 : « Je me souviens que Georges Perec avait depuis toujours le projet d'écrire l'histoire de sa famille, et qu'il destinait à cet ouvrage, comme épigraphe, ce vers de Vigny : "Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi". » Il s'agit sans aucun doute du projet de *L'Arbre*, ce qui suscite un paradoxe : l'auteur écrit l'histoire de ses parents perdus, qui renaîtront alors comme ses enfants. L'écriture devient alors une cérémonie de résurrection, ou plutôt de réincarnation. Le problème de cette inversion généalogique, à partir du poème de Vigny, est étudié par Christelle Reggiani dans le contexte de l'intertextualité : *Rhétoriques de la contrainte*, *op. cit.*, p. 425.

Notons également que le projet de *L'Arbre* est, lui aussi, mis en liens avec la falsification généalogique. Voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 22 : « à la fin de la troisième partie (BIENENFELD), un bref paragraphe, assez stupéfiant, détruit *de facto* tout le projet de *L'Arbre*. Alors que cet inventaire est fondé sur les liens du sang, brusquement Georges Perec leur substitue les liens du cœur : il fait un tri parmi ses cousins germains, élit Henri comme son seul cousin, Ela comme sa seule sœur, et rejette successivement tous les autres : ce ne sont pas ses cousins. Le geste d'inclusion pratiqué depuis le début fait place à l'exclusion. La voix blanche est soudain animée d'une sorte de *vibrato* de négations... »

[144] Georges Perec, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 24.

[145] Rappelons ce passage fameux des *Récits d'Ellis Island* (Paris, P.O.L, 1995, p. 58) : « je ne sais pas très précisément ce que c'est qu'être juif / ce que ça me fait que d'être juif / c'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence médiocre, qui ne me rattache à rien ; c'est n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à un folklore, à une langue ; ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude ; [...] Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ; quelque part, je suis "différent" des autres, différent des « miens » : je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir, ne m'a pas été transmis. »

Parmi de nombreuses études, je voudrais en renvoyer à l'une des plus anciennes, mais toujours essentielle : Marcel Bénabou, « Perec et la judéité », in *Cahiers Georges Perec, I*, *op. cit.*

[146] La note de « Vilin souvenirs II, 1970 », cité par Philippe Lejeune, « Vilin souvenirs », in *Genesis*, n° 1, 1992, p. 136.

Kafka : ignorant de la culture yiddish, qu'il redécouvre sans jamais parvenir à s'y assimiler, l'écrivain tchèque en était venu, au nom de sa propre tradition, à considérer la littérature comme une « nouvelle Kabbale »[147]. En repassant sur les pas des écrivains antérieurs, Perec construit l'espace de son existence propre, appuyée au réseau de la littérature, qui remplit le vide personnel sans jamais se substituer, naturellement, à l'origine défaillante.

Dans le cas de la réduplication hyperréaliste, la fusion de la littérature et du réel s'opère dans le creuset d'une triple problématique : l'expérimentation littéraire, la question autobiographique et la quête du monde, chacune faisant intervenir le procédé de mise en abyme, figure fondée sur le manque et reflet de la structure spatiale. Nous allons maintenant tenter de mettre à jour une multiplicité du même ordre dans l'autre dimension de l'hyperréalisme perecquien, qui concerne la description énumérative de l'infra-ordinaire. Après *La Vie mode d'emploi*, l'écrivain a tendu à cantonner cette figure aux effets de fantasme romanesque : pourtant, ces dénombrements austères, s'ils trouvent leur origine dans l'exploration sociologique, se rattachent plus anciennement et compulsivement encore à l'écriture de soi. À chaque étape de l'évolution de sa pratique, l'usage perecquien de la contrainte reviendra s'imposer pour ouvrir de nouveaux horizons.

[147] Voir Marthe Robert, *Seul*, *comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, surtout pp. 123-124. Pour une confrontation détaillée entre Perec et Kafka autour de la question juive, voir Philippe Zard, « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », in *Perspectives*, n° 12, *op. cit.*, pp. 103-104.

5. 6. Les interrogations « sociologiques »

Avant *La Vie mode d'emploi*, l'énumération vertigineuse de choses quotidiennes prenait une forme à la fois systématique et prolongée dans la série des travaux qualifiés de « sociologiques », où il lui arrivait souvent de constituer le texte dans son entier. Dans *Tentative d'épuisement d'un lien parisien*, publiée en 1975, Perec enregistre le passage des gens et des véhicules tel qu'il l'aperçoit d'un café situé sur la place Saint-Sulpice : « Un [autobus de la ligne n°] 86 passe / Deux hommes à pipe et sacoches noire / Un homme à sacoche noire sans pipe / Une femme en veste de laine, hilare / Un 96 / Un autre 96 / (talons hauts : chevilles tordues) / Une deux-chevaux vert pomme / Un 63 / Un 70[148] », etc. Ce type de description est développé sur trois jours, dont Perec soumet la totalité au lecteur. La même expérience est reproduite au carrefour Mabillon, cette fois pour un programme de radiodiffusion. L'énumération offerte à l'auditeur n'est pas moins ascétique, à laquelle, dans la version CD, Perec ajoute un inventaire statistique : « 3287 véhicules automobiles, dont / 1435 voitures particulières / 574 camionnettes / 580 taxis [...] » ; « Onze bébé promenés dans des landaus, Un boucher, Cinq hommes chauves [...][149] », etc.

Il est probable qu'en bien des cas de telles descriptions ne suscitent qu'un intérêt limité. L'indifférence même n'est pas étrangère au projet, dans la mesure où, comme il est annoncé dans *Espèces d'espaces*, Perec avait l'intention d'« écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne[150] », autrement dit l'infra-ordinaire. L'enjeu consiste donc à produire l'écriture de ce qui

[148] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lien parisien*, in *Cause Commune*, n° 1, 1975 ; rééd. Paris, Christian Bourgois, 2008, coll. « Titres », p. 18.
[149] Georges Perec, « Inventaire », dans *Poésie ininterrompue. Inentaire*, *op. cit.*, p. 71 et 75.
[150] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 100.

n'est pas considéré digne d'être écrit mais forme le socle de notre vie : ces choses trop fondamentales pour être à chaque fois remarquées de nouveau. Dans ce qui constitue le manifeste de cette tentative « sociologique », le texte intitulé « Approches de quoi ? », Perec déclare :

> Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. [...]
>
> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivions, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?
>
> Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhicule ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, où est notre corps ? Où est notre espace ?
>
> Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes[151].

[151] Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, pp. 10-11.

La difficulté à « ressaisir le quotidien au niveau du quotidien[152] » avait déjà été pointée par Maurice Blanchot, qui définissait justement le quotidien comme indéfini :

> Malgré le développement massif des moyens de communication, le quotidien échappe. C'est sa définition. Nous ne pouvons que le manquer, si nous le recherchons par la connaissance, car il appartient à une région où il n'y a encore rien à connaître, de même qu'il est antérieur à toute relation, s'il a toujours déjà été dit, tout en restant informulé, c'est-à-dire en deçà de l'information. Ce n'est pas l'implicite (dont la phénoménologie fait grand usage) ; certes, il est toujours déjà là, mais qu'il soit là ne vérifie pas son accomplissement : au contraire, toujours inaccompli dans sa réalisation même qu'aucun événement, si important, si insignifiant qu'il soit, ne pourra produire. Rien ne se passe, voilà le quotidien, mais quel est le sens de ce mouvement immobile ? À quel niveau se situe ce « rien ne se passe » ? Pour qui « rien ne se passe-t-il », si, pour moi, nécessairement il se passe toujours quelque chose ? En d'autres termes, quel est le « Qui ? » du quotidien ? Et, en même temps, pourquoi, dans ce « rien ne se passe », y a-t-il l'affirmation que quelque chose d'essentiel serait admis à passer ?[153]

Michael Sheringham affirme qu'il existe des approches du quotidien susceptibles d'arracher celui-ci à l'ordre du banal et de transformer ainsi l'ordinaire en événement. Dans son analyse des réflexions surréalistes sur la vie ordinaire,

---

[152] Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 358.
[153] *Ibid*., pp. 359-360.

Sheringham revient notamment sur la conception du « merveilleux quotidien » exposée dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon :

> Bien que le narrateur ne cesse de clamer son ambition d'accorder la priorité au quotidien [...] afin de saisir « le sentiment moderne de l'existence », il tend de plus en plus à être victime de son inclination à faire du monde réel un tremplin pour son imaginaire. La phénoménologie de l'espace urbain cède la place à une performance rhétorique finalement assez stérile, à mesure que le narrateur se détache du quotidien.
>
> Comme en écho à Baudelaire, Aragon se demande combien de temps il possédera « le sentiment du merveilleux quotidien ». Mais il éveille le soupçon en qualifiant ainsi le quotidien de « merveilleux », laissant entendre qu'il y aurait autre chose à y saisir que ce que l'on voit, et projetant finalement les attributs du merveilleux sur les réalités ordinaires. L'exemple d'Aragon montre bien que le « merveilleux quotidien » court toujours le risque d'être une catégorie essentiellement littéraire, plutôt qu'issue de l'expérience[154].

D'où un paradoxe : parler du quotidien risque de le sublimer en réalité saisissante, qui ne serait donc plus quotidienne. Sous la notion de hasard objectif ou de « magique circonstanciel », Breton transforme le quotidien en une sorte d'espace sacré, ouvert à la redécouverte d'un secret (inconscient, désir intérieur, ou beauté convulsive). Est-ce là vraiment « ressaisir le quotidien au niveau du quotidien » comme le voudrait Blanchot ?

---

[154] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 84.

Dissident du groupe surréaliste, Queneau ramène la notion de quotidien à sa neutralité essentielle. À propos de certains romans de cet auteur (*Le Chiendent* surtout), Sheringham remarque :

> La question du quotidien est au cœur des préoccupations de Queneau, qui l'approche toujours de manière oblique, tâtonnante et interrogatrice. L'ironie, la parodie et l'humour dominent toujours dans sa manière de l'appréhender. [...] La diversité qui caractérise son approche du quotidien a pour corollaire le refus de donner toute légitimité à un cours ou à un idiome en particulier, et de laisser place à une perception du quotidien qui en préserve non la part de mystère ou de merveilleux (qui ne correspond qu'à un regard très partiel sur le monde) mais l'ambiguïté profonde. Queneau déploie tout un ensemble de stratégie visant à prévenir la tentation de figer le quotidien, qu'il souhaite garder très vif à l'esprit du lecteur[155].

Ainsi, même sur la problématique du quotidien, le surréalisme est en opposition avec Queneau, à partir duquel Perec dégagera sa propre voie.

La sobriété du dénombrement des objets chez Perec rappelle l'attitude de Queneau voulant exorciser la description du quotidien de tout élément magique ou merveilleux. Le procédé, pourtant, s'écarte considérablement de la manière de l'écrivain aîné. Les romans de Queneau mettent en perspective les ambiguïtés du quotidien, alors que les listes perecquiennes sont plutôt destinées à renvoyer les objets à leur évidence nue. Comme le signale en effet Perec dans *Penser / classer* : « ce sera [...] un effort pour

[155] *Ibid*., p. 128. Sheringham étudie également les préoccupations du quotidien chez certains autres dissidents du groupe surréaliste, tels que Bataille ou de Leiris. Voir *ibid*., pp. 102-115.

saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence[156]. » Quand Blanchot soulignait l'inaccessibilité du quotidien, défini en tant que « rien se passe », Perec affirme qu'il se passe quelque chose qui doit être explicité : « ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures, et des nuages[157]. » L'approche perecquienne refuse donc aussi bien d'écraser le quotidien sous les prestiges de la magie que de le sacraliser sous la forme d'une énigme.

L'adoption de la forme-liste se conjugue avec cette aspiration à l'évidence pour constituer l'originalité de Perec, notamment par rapport à Queneau, dont les préoccupations pour le quotidien sont fondues à l'intérieur d'un *récit*. À propos du roman réaliste ou naturaliste du dix-neuvième siècle, Sheringham affirme : « Malgré tout ce qui le lie à la modernité et au monde réel de la technologie, *le roman s'avère un mauvais conducteur de quotidienneté*, moins — et c'est là l'essentiel — en raison de son caractère fictionnel que de par sa tendance à l'abstraction[158] ». Le genre romanesque court le risque d'homogénéiser l'hybridité du quotidien et de négliger sa résistance à la systématisation. Dans le sillage de Sheringham, Dominique Rabaté souligne au contraire la capacité de l'essai à accueillir cette hétérogénéité, dont *Espèces d'espaces* présente un exemple remarquablement conservé : « Fragmentaire et discontinu par nature, l'essai refuse la tyrannie des fondements. Il parie donc sur l'immersion dans l'objet dont il n'oublie jamais le caractère essentiellement médiat. Et la forme dont il se réclame conjoint, sans volonté d'unification, expérimentation,

[156] Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », dans *Penser/classer*, *op. cit.*, p. 23.
[157] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lien parisien*, *op. cit.*, p. 10.
[158] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 56. Je souligne.

variation rhétorique, humeur joyeuse, musicalité et hérésie[159]. » Comme Rabaté l'indique en outre, c'est grâce à la forme de la liste qu'*Espèces d'espaces* tire profit des mérites de l'essai, dans une tentative pour faire tenir ensemble la multiplicité du quotidien :

> La liste dont Georges Perec a fait dans toute son œuvre, des *Choses* à *La Vie mode d'emploi*, un usage si remarquable, est révélatrice du rapport qu'entretient le style de l'essai avec la question de la totalité. *Espèces d'espaces* en fournit à son tour de très beaux exemples, qui marquent autant la mise en équivalence des entrées que leur caractère hétérogène et discontinu. Vers la fin du livre, l'écrivain se demande ce que l'on peut connaître du monde et il entame la liste mélancolique des minuscules fragments de réalité que nous aurons pu saisir, avant de faire l'énumération incomplète de quelques visions épiphaniques qui continuent de persister dans le chatoiement du réel [...]. Ce qui émerge de ces détails infimes, dans une impression proche de ce que l'œuvre de Borges peut apporter, c'est, dit Perec, « le sentiment de la concrétude du monde : quelque chose de clair, de plus proche de nous » et le monde cesse alors d'être un parcours obligé, ou un défi pour s'offrir comme « retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs »[160].

Un tel souci de conserver le caractère hybride du quotidien en témoigne : si

[159] Dominique Rabaté, « "Comme tout le monde, je suppose" : L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », in *Europe*, n° 993/994, *op. cit.*, pp. 47-48.
[160] *Ibid.*, pp. 48-49.

Perec n'entend pas renoncer tout à fait à l'ambition de totalité ou d'exhaustivité, la revendication d'évidence ne tend pas, chez lui, à la clarté synthétique. La forme de la liste permet également de résister à l'approfondissement analytique des objets, qui risque de conduire, selon l'expression déjà citée, à des « réflexions lointaines » sur la banalité. La sobriété dans l'énumération, typique de la *Tentative d'épuisement d'un lien parisien*, suggère qu'après les enquêtes en tout genre du groupe surréaliste ou de dissidents tels que Queneau, le questionnement du quotidien revient avec Perec à la simplicité ultime de la nomination : il s'agit simplement de dénommer phénomènes négligés sans recourir aux discours de la métaphysique.

Cette simplicité propre à l'exploration perecquienne de l'infra-ordinaire ne doit en aucun cas, pourtant, être prise pour une facilité. L'expérience, en apparence puérile, est le résultat d'une longue élaboration, impliquant les dimensions sociologique, ontologique et ludique. Nous allons l'examiner par ordre.

Le point de départ du questionnement « sociologique » de Perec correspond à celui de sa carrière même : c'est dans cette catégorie que l'écrivain range son premier roman, *Les Choses*, lorsqu'il se demande « comment regarder le quotidien[161] ». Cependant, la liste d'objets qui ouvre ce roman diffère fondamentalement du type de dénombrement auquel Perec se livrera par la suite, dans sa quête de l'infra-ordinaire : la chambre dont est dressé l'inventaire n'est qu'un décor luxueux, offert au désir des protagonistes mais en réalité hors de leur atteinte. Ce catalogue imaginaire ne relève pas de l'ordinaire des personnages mais de leurs rêves, de leurs irréalisables aspirations à la richesse. En ce sens, la question sociologique posée par *Les Choses* porte moins sur

[161] Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, *op. cit.*, p. 10.

l'exploration du quotidien lui-même que sur l'écrasement de celui-ci, étouffé par la société de consommation.

Comme l'indiquent des études antérieures, le thème des *Choses* semble témoigner de l'influence d'Henri Lefebvre, dont l'écrivain a reçu les conseils depuis leur première rencontre en 1958[162]. La série d'ouvrages philosophiques et sociologiques de Lefebvre, rassemblés sous le titre de *Critique de la vie quotidienne*, met en cause la société moderne de consommation capitaliste, articulant la vie des individus autour des achats et du désir de biens matériels, sous le contrôle du système économique : d'où cette altération de la vie quotidienne en liste des marchandises, dont les décors de chambre fournissent un excellent exemple dans le roman de Perec. Le symptôme est ainsi résumé par le narrateur : « Trop souvent, ils n'aimaient, dans ce qu'ils appelaient le luxe, que l'argent qu'il y avait derrière. Ils succombaient aux signes de la richesse ; ils aimaient la richesse avant d'aimer la vie[163]. »

Il n'est pas étonnant que le jeune Perec, marxiste ou prétend à le devenir jusqu'à l'époque de La Ligne générale et de *Partisans*, ait été attiré par la réprobation de Lefebvre à l'égard du monde capitaliste. Cependant, de même que *Les Choses* ne laissent plus guère apercevoir l'influence des théories de Lukács sur le réalisme critique, la position politique de l'auteur y reste également trop ambiguë pour qu'on puisse considérer le roman comme un relais fidèle des critiques de Lefebvre[164].

---

[162] Voir David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit.*, pp. 212-213 et 255-257.

[163] Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Juillard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1965, p. 25.

[164] C'est aussi le cas des commentaires paratextuels. Dans un entretien, Perec dit sans doute : « J'ai été très sensibilisé à cette pression publicitaire qui s'exerce sur chacun de nous en faveur des biens de consommation dont nous pouvons alors rêver, que nous pouvons également voir dans les vitrines, mais que nous ne pouvons acquérir et posséder que par un nouvel esclavage. Mon livre est parti d'une colère, puis la colère a cédé la place à la réflexion. Mon roman, enfin, est une tentative de description critique. » (« Le Goncourt à l'heure du satellite », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, pp. 36-37.) Dans un autre entretien, il garde pourtant une position de neutralité : « Je

Pour constater l'étroitesse des liens entre Lefebvre et Perec ainsi que l'engagement plus directement sociologique de l'écrivain, il semble qu'on doive attendre les contributions à la revue *Cause commune*, et notamment le manifeste de 1973 intitulé « Approches de quoi ? ». Fondée par Paul Virilio et Jean Duvignaud, *Cause commune* veut « entreprendre une investigation de la vie quotidienne à tous ses niveaux et jusque dans ses replis ou ses cavernes généralement dédaignés ou refoulés », c'est-à-dire au niveau de l'infra-ordinaire[165]. Cette proclamation permet de voir les profondes affinités existant entre les principes de l'expérience perecquienne et les idées de Lefebvre, lui-même collaborateur de la revue. Dans *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre définit le quotidien comme « ce qui reste », le « résidu » laissé par l'extraction des « activités supérieures » que sont par exemple l'art ou la religion, qui en tirent pourtant leurs ressources fondamentales. De la même façon, Perec qualifie l'infra-ordinaire de « reste[166] » et le considère non moins essentiel à l'existence humaine. La théorie du philosophe anticipe donc sur la pratique de l'écrivain, lancé dans la description de ce « reste ». L'énumération d'objets communs apparaît, pourrait-on dire, en tant que tentative de ramasser les « résidus » (au sens où Lefebvre

---

n'affirme pas le bonheur. J'en pose la question. Aujourd'hui, dans les circonstances de nos années. Je m'interroge donc sur un bonheur conçu comme lié, *conditionné* par le confort moderne. Notez bien ceci : je ne critique pas ce bonheur ni ne condamne. » (« Georges Perec, lauréat du "Renaudot" », dans *ibid*., p. 43.) Dans un autre entretien encore, il paraît plutôt favorable à la société de son époque : « C'est qu'il y a, je pense, entre les choses du monde moderne et le bonheur, un rapport obligé. Une certaine richesse de notre civilisation rend un type de bonheur possible [...]. Ceux qui se sont imaginé que je condamnais la société de consommation n'ont vraiment rien compris à mon livre. » (« Le bonheur est un processus... on ne peut pas arrêter d'être heureux », dans *ibid*., pp. 45-46.) Au bout du compte, il renvoie à l'indétermination propre aux *Choses* : « Mais ici l'ambiguïté devient fondamentale et finit par faire partie du livre, au point qu'on ne peut pas en dégager une morale. » (« Le bonheur de la modernité », dans *ibid*., p. 59) ; « Je ne renie pas cette ambiguïté. C'est pour moi une manière de poser une question dont je ne connais pas la réponse. Je souhaite seulement d'avoir posé la *bonne* question. » (« Le bonheur est un processus... on ne peut pas arrêter d'être heureux », dans *ibid*., pp. 47-48.)

[165] L'avis éditorial de *Cause commune*, n° 1, 1972. Duvignaud attribue le terme d'« infra-ordinaire » lui-même à l'invention de Virilio. Voir *Perec ou cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 51.

[166] Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit*., p. 11, et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *op. cit*., p. 10.

emploie ce terme) qui avaient été mis au rebut dans l'exercice des activités supérieures, tout en étant également négligés par la société de consommation : exclus, par exemple, du catalogue mercantile présenté dans *Les Choses*.

La nature fugitive de ces « résidus » — qui fait pendant à leur caractère fondateur[167] — aussi bien que l'intention ne rien sacrifier au merveilleux, impliquaient nécessairement le procédé de simple nomination : l'infra-ordinaire est d'abord *anonyme* et revendique avant tout d'être nommé en tant que tel. La pratique « sociologique » de Perec n'est pas sans ressemblance avec l'exploration du monde par les enfants, selon Malyrine Heck :

> écrire l'infra-ordinaire implique pour Perec de se situer à un moment particulier, celui du commencement, de la naissance, point d'origine que ces retrouvailles avec les débuts du langage seront une manière parmi d'autres d'approcher. [...] Comme si le langage devait se faire mimétique de son objet, ou se confondre avec lui, l'origine de la langue s'intriquant avec celle de l'expérience. L'infra-ordinaire en appelle en effet au « bredouillement », à une parole balbutiante. Les débuts du langage se font bien dans cet exercice de nomination, dans cette conjonction du regard et d'une parole qui vient nommer ce que l'on désigne du doit ; l'énumération est une forme typiquement perecquienne mais typiquement enfantine aussi, l'épreuve faite dans la jubilation de la concordance des mots et des choses pour celui qui est à peine sorti de son état d'*infans*, étranger à la parole[168].

[167] Pourrait-on renvoyer cette exploration de l'infra-ordinaire au passage fameux des *Revenentes* (*op. cit.*, p. 106), repris en épigraphe du dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* : « Je cherche en même temps l'éphémère et l'éternel » ?

[168] Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, *op. cit.*, p. 69.

L'écriture énumérative a pour fonction d'enregistrer ces phénomènes éphémères et, par conséquence, de les enraciner sur le papier. De ce point de vue, le projet de Perec s'avère, une nouvelle fois, moins destiné à l'analyse ou à la synthèse du quotidien, qui seraient de l'ordre des « réflexions lointaines », qu'à conférer une place et une visibilité scripturale à ces choses quotidiennes dont la fuite est au fondement de notre vie et qui, sans cela, échapperaient à notre perception.

Cette volonté d'enregistrer la trace d'objets qui s'échappent se retrouve sans aucun doute dans les tentatives autobiographiques de Perec. Ce point de rencontre soulève une nouvelle question. Le projet d'écrire l'infra-ordinaire peut-il être dissocié de l'écriture de soi ? Le dernier chapitre d'*Espèces d'espaces* boucle en effet les recherches « sociologiques » sur la question personnelle :

> Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts...
>
> De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute ; il me faut sans cesse le marquer, le désigner [...].
>
> Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire [...].

> Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes[169].

Notons que la description même des lieux parisiens n'a pas été conçue comme une enquête « sociologique ». Son cadre initial était celui d'un projet autobiographique, justement intitulé *Les Lieux*. Depuis 1969, donc antérieurement à sa collaboration à *Cause commune*, Perec avait eu le projet de décrire douze lieux parisiens importants pour son histoire personnelle et en avait commencé l'exécution. L'auteur s'en explique dans *Espèces d'espaces* :

> J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible : assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et, d'une manière générale, tous les détails qui attirent mon regard. L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire, et d'évoquer à son propos tous les souvenirs qui me viennent, soit des événements qui s'y sont déroulés, soit des gens que j'y ai rencontrés. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire[170].

L'élaboration des *Lieux* ne supposait donc pas seulement un inventaire pratiqué

[169] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, pp. 179-181.
[170] *Ibid.*, pp. 108-109.

« sur le lieu », comme ce sera le cas plus tard pour la place de Saint-Sulpice ou le carrefour Mabillon, mais aussi une exploration opérée « de mémoire ». Anticipant sur les pratiques « sociologiques » à venir[171], ce projet autobiographique incorpore également un programme ludique où s'impose la notion de contrainte oulipienne. L'ordre des deux séries de descriptions est déterminé par l'algorithme du bi-carré latin orthogonal d'ordre douze[172], en fonction duquel l'écrivain établit un calendrier sur douze ans, où les douze endroits à décrire douze fois, « sur le lieu » puis « de mémoire », sont répartis entre les douze mois de chaque année, de façon qu'aucune de ces doubles descriptions mensuelles ne soit consacrée à un même lieu ni réitérée dans une même combinaison. « Ce que j'en attends, ajoute Perec, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture[173]. »

En réalité, ce projet à long terme n'a été poursuivi que pendant quelques années, avant d'être définitivement abandonné en 1975. C'est dans cette période de dérèglement puis de renonciation au projet que Perec commence sa collaboration à *Cause commune* : d'où le nouvel ensemble d'endroits parisiens décrits « sur le lieu », tels que la place Saint-Sulpice ou le carrefour Mabillon. L'écrivain en profite en outre pour décacheter certaines des enveloppes contenant les textes des *Lieux* écrits « sur le lieu » et les publie à part. À l'occasion de cette reviviscence fragmentaire du projet autobiographique

[171] Selon Philippe Lejeune, qui a consacré une étude à l'histoire du projet, Perec avait d'abord prévu d'effectuer uniquement la description « sur le lieu » et c'est après coup qu'il a décidé de lui adjoindre un récit « de mémoire ». Voir *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 153. Le plan initial des *Lieux* correspondait donc précisément à la forme primitive des futures explorations de l'infra-ordinaire.

[172] Selon une lettre adressée au mathématicien Chakravarti (citée par Lejeune dans *ibid.*, p. 206), qui lui propose certains exemples de cette matrice, c'est dans le cadre de l'Oulipo et surtout grâce à Claude Berge que Perec a imaginé cet usage littéraire du bi-carré latin, repris plus tard dans *La Vie mode d'emploi*.

[173] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 110.

abandonné, l'écrivain donne à ce regroupement de textes anciens et nouveaux, tous écrits « sur le lieu », un titre générique : « Tentative de description de quelques lieux parisiens » et les fait enfin entrer dans la catégorise de ses travaux « sociologiques »[174].

La ville de Paris a ainsi changé de rôle, servant désormais à l'exploration de l'infra-ordinaire social et non plus à la quête d'une histoire personnelle. Faut-il pourtant séparer cette écriture de la société de l'écriture de soi, alors qu'il s'agit toujours pour Perec de décrire le quotidien de sa ville natale ? Au bout du compte, on peut s'interroger sur la pertinence des définitions proposées par l'écrivain. L'investigation sociologique est loin d'épuiser la richesse des recherches sur le quotidien. Le caractère « sociologique », plutôt, ne paraît constituer qu'un des aspects de cette enquête, venant après coup s'ajouter au désir autobiographique et dissimuler celui-ci.

De fait, en dehors même du projet des *Lieux*, la description du quotidien par énumération reste constamment porteuse d'une dimension ontologique personnelle : il s'agit *du propre quotidien* de Perec. Examinons, par exemple, le texte intitulé « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze »[175]. Cette énumération, désignée comme telle par son titre, renvoie aux motivations qui fondent entièrement l'écriture autobiographique de Perec : la peur d'oublier l'histoire ordinaire qui est la sienne et

[174] Ce titre générique apparaît d'abord dans la note de 1976 intitulée « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » (publiée dans *Cahiers Georges Perec, I*, *op. cit.*), avec ce commentaire de Perec : « ce projet qui devait s'étendre sur 12 ans est pratiquement abandonné et transformé : les "lieux" dont il était question sont abordés selon des perspectives différentes : ainsi j'ai écrit un poème ("La Clôture") sur la rue Vilin, j'ai fait un film ("Les lieux d'une fugue") sur le carrefour Franklin-Roosevelt, j'envisage une émission de radio sur Mabillon. Néanmoins, des textes existent déjà et il serait peut-être intéressant de les rassembler, de les trier et d'en commenter quelques-uns. » Puis, dans *Penser/classer*, Perec range cette « Tentative de description de quelques lieux parisiens » dans la catégorie des interrogations « sociologiques » (*op. cit.*, p. 10). Le terme générique sert effectivement de sous-titre aux textes publiés provenant des *Lieux*. Derek Schilling analyse chacune de ces publications : voir *Mémoires du quotidien*, *op. cit.*, pp. 151-171.

[175] Publiée in *Action poétique*, n° 65, 1976, repris dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*

l'obsession d'inscrire des pistes où ancrer son existence. L'écrivain l'avoue dans un entretien : « il y a une période (qui correspondait d'ailleurs à une psychanalyse) où j'avais une véritable phobie d'oublier. [...]. Je tenais un journal. Je notais mes repas [...]. C'était une démarche tout à fait compulsive ! la peur d'oublier ! [...] j'ai noté tous les événements, pas du tout des pensées, non, des faits du genre "J'ai mangé un gigot d'agneau et j'ai bu une bouteille de Gigondas"[176]. » Dans *Penser/classer*, Perec détaille cette obsession :

> je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait. Chaque jour, scrupuleusement, avec une conscience maniaque, je me mis à tenir d'un journal intime. Je n'y consignais que ce qui m'était arrivé d'« objectif » : l'heure de mon réveil, l'emploi de mon temps, mes déplacements, mes achats, le progrès — évalué en lignes ou en pages — de mon travail, les gens que j'avais rencontrés ou simplement aperçus, le détail du repas que j'avais fait le soir dans tel ou tel restaurant, mes lectures, les disques que j'avais écoutés, les films que j'avais vus, etc[177].

« Cette panique de perdre mes traces s'accompagna d'une fureur de conserver et de classer », ajoute Perec. Au même titre que les statistiques portant sur les véhicules et les passants du carrefour Mabillon, le classement — activité chère à Perec comme l'indique le titre *Penser/classer* — constitue une manière de s'intéresser de plus près

[176] Georges Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 51. L'écrivain a été psychanalysé par Jean-Bertrand Pontalis de 1971 à 1975.
[177] Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », dans *Penser/classer*, *op. cit.*, pp. 68-69.

aux objets, de mieux retenir les choses ordinaires et fugitives :

> Je gardais tout : les lettres avec leurs enveloppes, les contremarques de cinéma, les billets d'avions, les factures, les talons de chèques, les prospectus, les récépissés, les catalogues, les convocations, les hebdomadaires, les feutres secs, les briquets vides, et jusqu'à des quittances de gaz et d'électricité concernant un appartement que je n'habitais plus depuis plus de six ans, et parfois je passais toute une journée à trier et à trier, imaginant un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque jour de ma vie[178].

Une telle compulsion de rétention entre en lutte avec la nature même du quotidien : échappant très facilement à la conscience et au souvenir, ce dernier n'en est pas moins constitutif du substrat ontologique sans lequel le moi ne saurait se maintenir. Cette dualité du quotidien, à la fois fugace et essentiel, permet une fois de plus de relier directement les interrogations « sociologiques » aux tentatives autobiographiques de Perec. Les recherches sur l'infra-ordinaire « social » s'appuient sur les explorations de l'infra-ordinaire « personnel » : toutes deux impliquent une résistance à l'oubli, un refus de la disparition.

Rien n'empêche de renvoyer cette peur obsessionnelle à l'incertitude sur sa propre histoire qui hante Perec depuis l'enfance. Il ne s'agit pas d'amnésie. Dans *Espèces d'espaces*, au contraire, l'écrivain va jusqu'à se vanter ainsi : « Je garde une

[178] *Ibid*., p. 69. Dans le projet des *Lieux*, on voit également s'accumuler des collections d'objets ordinaires, censés servir de « témoignages » : « il m'est arrivé également de glisser dans ces enveloppes divers éléments susceptible de faire plus tard office de témoignages, par exemple des tickets de métro, ou bien des tickets de consommation, ou des billets de cinéma, ou des prospectus, etc. » Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op*. *cit*., p. 109.

mémoire exceptionnelle, je la crois même assez prodigieuse, de tous les lieux où j'ai dormi[179] ». Cette capacité particulière l'engage à imaginer, sous l'invocation de Proust (« l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne[180] »), un nouvel inventaire intitulé *Lieux où j'ai dormi*. Toutefois, Perec l'avoue, sa glorieuse mémoire n'a rien conservé de la « première enfance : jusqu'à la fin de la guerre environ, tout se confond dans la grisaille indifférenciée d'un dortoir de collège[181]. » Jean-Bertrand Pontalis, qui a mené la psychanalyse mentionnée par Perec dans l'entretien précédent, note cette carence sous-jacente à la fécondité :

> C'est Pierre G. [= Perec] [...] qui me fit apercevoir ce que peut signifier la passion des lieux. Les souvenirs d'enfance, disait Pierre, n'étaient pas son fort. Inutile de chercher de ce côté-là. Ce vide, ce trou sans fond aux origines de la mémoire, il ne s'en plaignait pas. Il n'en tirait pas non plus la gloire d'être en quelque sorte né de lui-même. Il ne pouvait que constater le fait. Il voulait que je m'en tienne à cette évidence [...].
>
> En fait sa mémoire était immense, prête à accueillir — non : à enregistrer — toute sorte d'informations [...]. Une inépuisable banque de données en désordre, un ordinateur facétieux sans mode d'emploi, un Pécuchet privé de son Bouvard, telle était la mémoire de Pierre.
>
> [...] Pierre me décrivait les rues où il avait vécu, les chambres où il avait logé, le dessin du papier mural, me précisait les dimensions du lit, de la fenêtre, la place de chaque meuble, la forme du bouton de porte, et voici que de

[179] *Ibid*., p. 43.
[180] *Ibid*., p. 47.
[181] *Ibid*., p. 43.

cet inventaire maniaque, de cette recension sans fin qui n'eût dû ne rien laisser perdre, naissait en moi un sentiment poignant de l'absence. Les chambres de Pierre : plus je les vois se remplir d'objets, plus elles me paraissaient vides ; plus la topographie se faisait précise, plus s'étendait le désert ; plus la carte se peuplait de noms, plus elle était muette. [...]

La mère de Pierre avait disparu dans une chambre à gaz. Sous toutes ces vides chambres qu'il n'en finissait pas de remplir, il y avait cette chambre-là. Sous tous ces noms, le sans-nom. Sous toutes ces reliques une mère perdue sans laisser la moindre trace[182].

Dans l'élaboration de *W ou le souvenir d'enfance*, Perec affronte directement cette lacune centrale de son histoire. Les quelques photos et autres témoignages qu'il peut rassembler ne livrent, sur son enfance et la mort de ses parents, que des indices incertains et trop fragmentaires. L'écrivain se lance alors dans une enquête d'apparence insolite, ainsi que l'explique Philippe Lejeune : « le [...] 23 septembre [1970] il va à la Bibliothèque nationale pour y lire les quotidiens du 7 et du 8 mars 1938[183] », c'est-à-dire correspondant au jour de sa naissance et au jour suivant. De fait, le texte énumère tous les événements notés à cette occasion[184]. De telles recherches, périphériques et indirectes, ne semblent pas susceptibles de jamais pouvoir combler le trou de son histoire. Néanmoins, Perc l'affirme lui-même dans *Espèces d'espaces*, il lui faut poursuivre cette tentative d'« arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes », tout

[182] J.-B. Pontalis, *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 165-167.
[183] Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 127.
[184] *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, pp. 36-38.

en sachant que ces fragments permettront seulement de définir les contours de la lacune fondamentale, apparaissant ainsi en creux.

Sans doute les descriptions de repas, celles des chambres où l'auteur a dormi, d'événements ordinaires de la ville, sans oublier celles des rêves inventoriés dans *La Boutique obscure*, ne constituent-elles, elles aussi, qu'une approche périphérique et indirecte de la question ontologique. Pourtant cette approche « oblique » est au bout du compte devenue un procédé essentiel. Perec en fait même une condition du réalisme :

> à partir du moment où j'ai commencé à suivre cette relation avec l'autobiographie, j'ai écrit des morceaux d'autobiographie qui étaient sans cesse déviés. Ce n'était pas : « J'ai pensé telle et telle chose », mais l'envie d'écrire une histoire de mes vêtements ou de mes chats ! ou des récits de rêves. Mon maître, dans ce domaine, c'est une Japonaise, Sei Shônagon, qui a écrit *Notes de chevet*, un recueil de pensées sur rien du tout, enfin... sur les cascades, les vêtements, les choses qui font plaisir, les choses qui ont une grâce raffinée, les choses sans valeur, etc. Pour moi, c'est cela le véritable réalisme : s'appuyer sur une description de la réalité débarrassée de toutes présomptions[185].

C'est en quoi, soulignons-le, ces approches obliques du quotidien peuvent déboucher d'un côté sur l'hyperréalisme descriptif et, d'un autre côté, acquièrent la portée commune, collective et « sociologique » que souhaitait l'écrivain. Cependant, comme le suggère en particulier le projet des *Lieux*, le caractère oblique ne s'impose pas seulement aux objets décrits mais porte également sur cet intermédiaire que constituent

[185] Georges Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 52.

les règles d'écriture. C'est sous contrainte qu'aura lieu l'exploration du quotidien.

5. 7. La contrainte, instrument du « déconditionnement endotique »

Il convient de remarquer que l'abandon des *Lieux*, de même que la nouvelle orientation des descriptions « sociologiques » du côté de la place Saint-Sulpice ou du carrefour Mabillon, ont pour corollaire une transformation de la contrainte. Dans le projet autobiographique, régi par un calendrier lui-même défini par le bi-carré latin orthogonal, les descriptions « sur le lieu » portaient principalement sur des objets statiques : bâtiments, mûrs, panneaux, etc. Le programme avait pour objet de mesurer le « vieillissement des lieux », ce qui impliquait de porter l'attention sur les éléments susceptibles de demeurer à travers le temps. Le parcours du quartier s'opère à partir des choses ancrées. Dans les nouvelles pratiques descriptives, en revanche, l'écrivain prend place. L'énumération porte alors exclusivement sur des éléments mobiles, passants ou voitures, autrement dit sur tout ce qui appartient à l'ordre du transitoire et doit disparaître des lieux à brève échéance. Le temps, dans son cours et les changements qu'il impose, reste la dimension fondamentale du texte, mais la contrainte temporelle qui, dans *Les Lieux*, régissait les descriptions, prend désormais la forme d'une description du temporaire. Les objets ne prennent plus place dans l'échelonnement d'un calendrier mais apparaissent en temps réel, dans leur mouvement.

Le jeu tend alors à s'animer : c'est au cœur de leur émergence qu'il faut saisir les phénomènes éphémères — éphémères, surtout, par rapport à la fixité des autres objets. En ce sens, ils paraissent plus manifestement relever de l'infra-ordinaire,

infraliminal, échappant à la perception. La nouvelle contrainte demande au descripteur une attention d'autant plus soutenue que, comme l'indique le titre du texte consacré à la place Saint-Sulpice, il s'agit en même temps d'une « tentative d'*épuisement* » du lieu. Seule une concentration renforcée par de telles conditions particulières peut permettre de puiser ce qui disparaît à peine apparu. Dans le contraste qu'ils proposent avec la pérennité de la place Saint-Sulpice elle-même — endroit célèbre, historique et par là-même modérément exposé à des changements trop radicaux à travers les années —, les événements fugitifs n'apparaissent pas normalement en relief. À moins d'y être contraint, qui prétendrait vouloir noter, dans un lieu par ailleurs si riche en choses « remarquables », la totalité des mouvements minuscules et discrets que produisent continuellement les gens au cours de leurs activités banales ?

Le premier mérite que suggère cette nouvelle contrainte est donc d'abord d'offrir à goûter les transformations les plus infimes du champ de vision[186]. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* permet de prendre la mesure des dissemblances entre les trois jours pendant lesquels Perec s'était installé sur la place Saint-Sulpice. La première énumération fait apparaître un flot trépidant de passants et de véhicules tous différents : par le numéro des autobus comme par le nombre des passagers ; par la forme, taille, couleur ou manière de conduire les voitures ; par l'âge, les postures, accessoires, expressions des piétons. Pour le deuxième jour, la description commence par une question : « Par rapport à la veille, qu'y a-t-il de changé ?[187] »

[186] Maryline Heck l'indique justement : « Pour Perec comme pour ses camarades de *Cause commune*, l'approche est essentiellement visuelle : l'aventure de l'infra-ordinaire passe avant tout par un apprentissage du regard, la recherche d'autres manières de voir ». *Georges Perec. Le corps à la lettre*, *op. cit.*, pp. 63-64.

[187] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lien parisien*, *op. cit.*, p. 33.

> Au premier d'abord, c'est vraiment pareil. Peut-être le ciel est-il plus nuageux ? Ce serait vraiment du parti pris de dire qu'il y a, par exemple, moins de gens ou moins de voitures. On ne voit pas d'oiseau. Il y a un chien sur le terre-plein. Au-dessus de l'hôtel Récamier (loin derrière ?) se détache dans le ciel une grue (elle y était hier, mais je ne me souviens plus l'avoir noté). Je ne saurais dire si les gens que l'on voit sont les mêmes qu'hier, si les voitures sont les mêmes qu'hier ? Par contre, si les oiseaux (pigeons) venaient (et pourquoi ne viendraient-ils pas) je serais sûr que ce serait les mêmes[188].

L'environnement n'est donc pas invariable dans son détail (Le Café de la Mairie est fermé ; le plat du jour a changé dans un autre café ; un ticket de métro tombé sur le trottoir n'est plus tout à fait au même endroit que la veille[189]). Les passants et les véhicules, bien sûr, ne sont pas ceux que Perec avait vus la veille. En outre, les objets considérés et les modalités du compte-rendu subissent certaines modifications. Les yeux de l'observateur ne s'attardent plus à suivre le passage des autobus mais attachent plus d'attention aux êtres humains, aux voitures particulières, aux animaux (pigeons surtout), dont la description devient du même coup plus scrupuleuse. Le troisième jour, un dimanche pluvieux, les différences apparaissent encore plus clairement : « il y a moins d'autobus, il y a peu ou même pas de camions ou de camionnettes de livraisons, les voitures sont le plus souvent particulières ; davantage de gens semblent entrer ou sortir de Saint-Sulpice[190]. »

Ces différences, sans doute, n'affectent pas seulement ce qui est vu, mais aussi

---

188 *Ibid*., pp. 33-34.
189 *Ibid*., p. 35.
190 *Ibid*., p. 46

ce qui est regardé ainsi que la manière d'écrire. Aussi le texte constitue-t-il moins un document objectif sur les objets du quotidien qu'un témoignage du changement survenu dans la perception subjective de Perec[191]. La contrainte donne une grille à la perception, modulant ainsi le regard qui se porte sur le monde. Une telle contrainte, que Maryline Heck qualitife d'« existentielle », atteint par là une dimension qui dépasse largement les théories littéraires de l'Oulipo. Pouvons-nous dès lors supposer que Perec aurait inventé une application « sociologique » de la contrainte oulipienne[192] ? Bernard Magné l'affirme en effet : « Toute proportion gardée, choisir véhicules et passants comme matière d'une description en temps réel, c'est la même chose que choisir le E comme lettre fantôme d'un roman lipogrammatique[193]. »

Dans *La Disparition*, toutefois, les liens entre contrainte « existentielle » et contrainte littéraire (et littérale) excèdent de toute évidence les délimitations stratégiques. Les deux procédés impliquent des objets de nature similaire. Si, dans leur mouvement de disparition, les passants et les véhicules ressemblent au *e*, ce n'est pas que celui-ci ait été « choisi comme lettre fantôme », comme le prétend Magné, mais

[191] La subjectivité se manifeste, ainsi qu'on l'a déjà vu, par les éléments méta-discursifs que Perec introduit dans la description énumérative, en particulier par des interrogations. L'écrivain évite néanmoins les « réflexions lointaines » et se concentre sur l'observation des objets. À propos de cette tension entre l'objectivité et la subjectivité, Michael Sheringham déclare : « Si l'on adopte, *a contrario*, le critère de Perec — essayer de rendre le quotidien visible non pas en tant que réalité objective, mais comme ce à quoi nous participons — on peut concevoir la richesse stylistique et énonciative de la *TELP* comme la marque de la multiplicité évidente des voies par lesquelles nous nous engageons dans le monde. Et tant mieux si le langage s'y révèle l'investigateur autant que l'interprète de certaines de ces manières d'appréhender le monde. / Les variations constantes qui caractérisent l'énonciation de la *TELP* attirent notre attention sur un aspect décisif de notre vie quotidienne, souvent ignoré, notamment à cause de notre tendance à opposer l'objectif et le subjectif — à savoir, le fait que nous sommes *immergés* dans le quotidien, et que le courant incessant de nos perceptions et de nos paroles est la matière même dont il est tissé (et dont nous sommes tissés nous-mêmes, en tant que sujets du quotidien). » *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, pp. 280-281.

[192] Par la suite, ces textes ont eu sur les oulipiens une influence qu'on peut retrouver dans *Poèmes du métro* de Jacques Jouet (Paris, P.O.L, 2000) ou dans *Tokyo infra-ordinaire* de Jacques Roubaud (Paris, Inventaire-invention, 2005).

[193] Bernard Magné, « Carrefour Mabillon : "ce qui passe, passe..." », in Georges Perec, *Poésie ininterrompue. Inventaire*, *op. cit.*, p. 62.

parce qu'il est dans son essence une « lettre fantôme ». Rappelons les remarques de Marina Yaguello : « *E* est par nature évanescent et instable, toujours prêt à disparaître dans la prononciation. *E* est dit *muet* en fin de mot (son seul rôle est de faire sonner la consonne précédente) et *caduc* (c'est-à-dire "prêt à tomber") en milieu de mot ou à la frontière de deux mots[194]. » Cette fugacité s'accompagne d'un caractère omniprésent : la lettre la plus fréquente est la plus généralement abolie par la voix, selon une dichotomie qui est aussi celle de l'infra-ordinaire. Le locuteur a même tendance à ne pas se rendre compte de l'effacement auquel il est en train de procéder. Le narrateur du roman lipogrammatique le répète à maintes reprises : « tout a l'air normal », révélant ainsi ce que couvre une telle banalité apparente :

> Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais, sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, vois, un chaos horrifiant transparaît, apparaît : tout a l'air normal, tout aura l'air normal, mais dans un jour, dans huit jours, dans un mois, dans un an, tout pourrira : il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc[195].

L'infra-ordinaire ressemble à la lettre *e* : à nouveau, chez Perec, la contrainte a pour fonction de mettre en relief ces éléments communs, éphémères, sous-jacents, fondamentaux. Différence évidente ou différence de l'évidence — le lipogramme dessine les contours d'une évanescence à laquelle il interdit de se manifester, mais que la contrainte « existentielle » impose de désigner sans cesse — la confrontation de la littérature et de la sociologie ne saurait sans doute entièrement reposer sur cet écart

[194] Marina Yaguello, *Histoire de lettres, Des lettres et des sons*, *op. cit.*, p. 27.
[195] Georges Perec, *La Disparition*, *op. cit.*, pp. 31-32.

(quoique l'ellipse soit une figure de rhétorique éminemment littéraire, et le discours sociologique relativement orienté vers l'explicitation). En l'occurrence, il paraît s'agir d'une logique plus simple et propre à l'écriture : c'est parce que tout le monde écrit l'*e* sans en avoir souci que Perec ne l'écrit pas et parce que personne n'a souci d'écrire l'infra-ordinaire qu'il l'écrit. De ce point de vue, les interrogations « sociologiques » de l'auteur portent sans doute principalement sur la perception que les hommes ont du monde mais découlent aussi d'un ensemble de réflexions concernant la réalité mise en écriture, sur laquelle elles tentent également d'agir. Dans « Approche de quoi ? », Perec demande à plusieurs reprises à son lecteur d'« interroger » le quotidien, parfois même avec une insistance autoritaire : « décrivez[196] ». Dans *Espèces d'espaces* l'acte d'écrire est revendiqué comme une tentative de « laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes ». Dans la mesure où elle se fonde sur de telles préoccupations, la contrainte « existentielle » est bien une forme de la contrainte scripturale, dont la visée s'est déplacée de l'effacement des choses évanescentes à l'émergence de celles-ci. L'écriture s'identifie avec la manière de percevoir le réel.

Par comparaison avec les principes de l'Oulipo et de la 'Pataphysique, nous avons déjà remarqué que, chez Perec, la contrainte était moins concernée par la transformation externe de la réalité que par les modifications internes du sujet percevant celle-ci[197]. Une telle tendance à l'« introversion » persiste tout au long des activités « sociologiques » de notre auteur. Altérer le quotidien pour le rendre « magique » ou « merveilleux » ne l'intéresse en rien : son objectif est de trouver le moyen de ramener au jour, tel quel, ce qui reste enfoui en chacun : « Peut-être s'agit-il de fonder enfin

[196] Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit*., p. 12.
[197] Voir le deuxième chapitre.

notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique[198]. » Le quotidien nous échappe, non seulement parce qu'« il ne nous interroge pas », mais aussi parce que « nous ne l'interrogeons pas »[199]. Prenant acte de ce silence réciproque, Perec tente d'agir sur nous-mêmes et met en cause ce qu'il appelle, dans *L'Œil ébloui*, « notre cécité quotidienne[200] ». Dans « Approche de quoi ? », il dénonce également le « conditionnement » qui nous oriente exclusivement vers l'insolite, le spectaculaire, l'extraordinaire, et conduit à l'« anesthésie »[201].

La contrainte limitant l'objet à décrire constitue donc un dispositif favorisant, selon l'expression de Perec, le « déconditionnement ». En amont, le terme avait été utilisé par Barthes pour signifier la manière dont le roman se dégageait (avec Robbe-Grillet) de « ses réflexes traditionnels[202] ». Sans référence à Barthes, Perec l'adopte pour désigner le fonctionnement de la contrainte oulipienne : « L'Oulipo vise à une remise en cause du roman et à "déconditionner" l'écrivain par rapport aux idées traditionnelles[203]. » L'écrivain transporte ce vocabulaire en contexte « sociologique » :

> il s'agit d'un *déconditionnement* : tenter de saisir non ce que les discours officiels (institutionnels) appellent l'événement, mais ce qui est en dessous, l'infra-ordinaire, le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre

198 Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit*., pp. 11-12.
199 *Ibid*., p. 11
200 Georges Perec et Chuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne/Hachette, 1981, p. 10.
201 Georges Perec, « Approche de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, *op. cit*., p. 11.
202 Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », dans *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit*., p. 362.
203 Georges Perec, « Georges Perec : "J'ai fait imploser le roman" », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit*., p. 245.

quotidienneté[204].

Il est dès lors permis de supposer que les diverses activités de Perec s'articulent, sans doute de manière plus convergente qu'on ne l'aurait pensé, autour de l'écriture sous contrainte en tant que « déconditionnement endotique ». Après les expérimentations proprement ludiques et langagières de *La Disparition*, l'écrivain en serait venu à appliquer la technique de la contrainte à l'ensemble de ses tentatives postérieures, qu'elles soient autobiographiques ou « sociologiques »[205]. Ce débordement des genres déborde lui-même les frontières théoriques de l'Oulipo. Le projet oulipien continue cependant à fournir l'échafaudage du bâtiment : le « déconditionnement endotique » opéré au moyen de la contrainte formelle établit un programme heuristique portant sur des phénomènes négligés, sous-jacents, partant *potentiels*.

Dans son étude sur la contrainte « existentielle », Maryline Heck s'interroge : « Perec, inventeur de la littérature existentielle ? Aucun oulipien avant lui n'avait en tout cas envisagé la contrainte selon cette dimension-là[206]. » Il serait sans doute hasardeux de répondre affirmativement à cette question. En dehors du cadre oulipien et de la littérature française, le renouvellement de la perception au moyen d'un procédé formel avait déjà été théorisé par le formalisme russe, en particulier grâce à la notion de

[204] Georges Perec, « Entretien : Perec / Jean-Marie Le Sidaner », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 93-94. Je souligne.

[205] À part les *Lieux*, rappelons l'existence d'un autre projet autobiographique de Perec, intitulé *L'Âge*, et fondé lui aussi sur l'application d'une contrainte : « je tentais de saisir, de décrire, de saturer ces sentiments confus de passage, d'usure, de lassitude, de plénitude liés à la trentaine [...]. Repensant à ce projet alors que j'étais en plein dans *La Disparition*, je décidai de les associer à une contrainte formelle : en l'occurrence de les organiser autour de deux séries parallèles et homologues de termes qui leur servaient de révélateurs, de résonateurs [...]. / L'amarre, l'amer, la mire, la mort, la mûre, la moire, l'amour / et / L'épars, l'épeire, le pire, le port, le pur, l'e(s)poir, le pour... / (On peut, ou non, ajouter : la mare, le porc, etc., mais pas nécessairement le père et la mère.) » Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, *op. cit.*, p. 52.

[206] Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, *op. cit.*, p. 240.

« défamiliarisation » conçue par Victor Chklovski[207]. On peut aussi se référer à l'idée de « distanciation » chez Brecht. Le mérite particulier de Perec serait plutôt de proposer sa méthodologie non pas sous la forme d'une théorie abstraite, mais en tant qu'exemples pratiques concrets, de façon que le lecteur en fasse l'expérience en lui-même. C'est pourquoi les textes sociologiques de Perec sont souvent écrits au mode impératif : « Interrogez », « Questionnez », « Décrivez », etc. À propos d'*Espèces d'espaces*, Dominique Rabaté indique que Perec se comporte comme « *Un* usager [de l'espace] parmi d'autres et avec d'autres, comme tout le monde, et qui ne peut parler qu'au nom de son expérience réduite et spécifique mais en interrogeant constamment celles d'autrui ». Rabaté affirme également : « le but n'est pas de faire surgir une subjectivité irréductible, mais au contraire d'articuler la cohabitation en chacun de rapports multiples avec les espaces communs, de les défamiliariser pour en percevoir les pouvoirs et les ressources[208] ». Ce qui peut ouvrir sur une tentative *collective* de « déconditionnement ».

Perec annonce explicitement cette intention dans un de ses entretiens : « S'il y a une vocation morale [...] — enfin, une pratique — c'est de donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir[209]. » *Espèces d'espaces* contient justement la liste de « choses que, de temps à autre, *on* devrait faire systématiquement dans l'immeuble où l'on habite », telle que « s'apercevoir que quelque chose qui peut ressembler à du dépaysement peut venir de

[207] « le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée. » Victor Chklovski, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov (éd. et trad.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1966, coll. « Tel Quel », pp. 76-97.

[208] Dominique Rabaté, « "Comme tout le monde, je suppose" : L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », in *Europe*, n° 993/994, *op. cit.*, p. 47.

[209] Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 59.

fait que l'on prendra l'escalier B au lieu de l'escalier A, ou que l'on montera au 5e alors que l'on habite au second[210] ». Comme nous l'avons indiqué, de telles propositions englobent souvent des préoccupations sur l'écriture même, Perec cherchant à faire partager à son lecteur ses propres pratiques descriptives. Pensons au cas de *Je me souviens*, ouvrage non moins lié au principe de contrainte scripturale, puisque l'auteur s'y impose de dénombrer ses souvenirs dans de courts paragraphes commençant par la formule « Je me souviens de/que ». Ce livre constitue à double titre le champ d'une écriture collective : d'une part, Perec trie parmi ses souvenirs ceux qui sont susceptibles de trouver un écho dans la mémoire commune des contemporains ; d'autre part, comme l'annonce la postface, il propose à la fin du volume « quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les "Je me souviens" que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités[211]. » Cette invitation à partager l'écriture et, dans ce cas précis, à devenir « coauteur » de l'ouvrage est révélatrice de l'attitude de Perec vis-à-vis du lecteur. Un des caractères essentiels de l'écrivain est le refus de s'installer dans une position privilégiée — ce qui concorde avec son indifférence aux idées de génie ou d'inspiration. Pour reprendre une expression de Rabaté, son expérience singulière est proposée comme celle d'un « individu collectif[212] », destinée à être relayée par d'autres individus partageant le même statut, sans hiérarchie ni uniformité totalitaire. C'est sur une expérience communautaire de ce genre que veut déboucher l'exploration « endotique ». Jamais celle-ci ne devra se clore sur elle-même : un appel est lancé à chacun des lecteurs. À ce projet utopique, l'écrivain donne le nom d'« unanimisme » :

---

[210] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 87. Je souligne.
[211] *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, p. 147.
[212] Dominique Rabaté, « "Comme tout le monde, je suppose" : L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », in *Europe*, n° 993/994, *op. cit.*, p. 43.

> L'idée serait que tout le monde pourrait écrire *Je me souviens*, mais que personne ne pourrait écrire les 455 [*sic*] « je me souviens » qui sont dans ce livre, que personne ne pourrait écrire les mêmes. C'est comme la théorie des ensembles, je partage avec X des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs, chacun pourra se choisir une configuration unique. C'est la description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître. [...] quelque chose que j'aimerais appeler *unanimiste*, c'est un mouvement littéraire qui n'a pas donné grand-chose mais dont le nom me plaît beaucoup. Un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres. C'est ce que j'appelle la sympathie, cette espèce de projection et, en même temps, d'appel ![213]

Cette association entre individualité et collectivité contribue encore à brouiller la distinction entre tentative autobiographique et enquête « sociologique ». *Je me souviens* est en effet publié en tant que premier volume de la collection « Les choses communes » (dans laquelle Perec prévoyait d'intégrer le projet des *Lieux où j'ai dormi* ainsi que des *Notes de chevet* inspirées par Sei Shônagon), lequel faisait évidemment écho aux questionnements sociologiques de *Cause commune* ; son auteur le classe néanmoins dans l'ordre autobiographique[214]. Ces catégorisations sont sans doute purement arbitraires. *Espèces d'espaces* est inséparable des recherches menées par Perec sur les ancrages perdus de son histoire personnelle et la série « Tentative de description de quelques lieux parisiens » n'est qu'un avatar du projet autobiographique

[213] Georges Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 53-54. Je souligne.
[214] Voir Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, *op*, *cit*., p. 10.

Les Lieux. Pourtant, si l'on tente au moins de définir ce que les textes perecquiens peuvent avoir de proprement « sociologique », un tel facteur devrait être reconnu non seulement dans la valeur sociale des objets décrits, mais aussi dans l'intention qu'avait l'écrivain de dédier ses expériences méthodologiques à d'autres « individus collectifs ». Ces manifestations d'une volonté communautaire manifestent la conception que se faisait Perec de la socialité idéale.

5. 8. Un double aboutissement

Née d'un attachement radical à l'essentielle évanescence dont *La Disparition* a érigé le lipogramme en symbole, la quête du quotidien revient s'incorporer à la fiction avec *La Vie mode d'emploi*. Encore une fois, cette application est favorisée par des contraintes formelles. Il s'agit en particulier de la liste de quarante-deux éléments qui définit le contenu de chacun des chapitres. Comme l'indique Michael Sheringham :

> Les contraintes adoptées par Perec [...] renvoyaient majoritairement à des situations ou à des objets concrets — l'ameublement, les postures (ces « Techniques du corps » que Perec avait découvertes dans un essai célèbre de Marcel Mauss), la nourriture, les accessoires, les pancartes et inscriptions (le fameux « troisième secteur » prôné par les oulipiens »). L'incorporation de tout ce matériau est le signe le plus visible de la présence massive du quotidien dans *La Vie mode d'emploi*[215].

[215] Michael Sheringham, « La Vie quotidienne », entretien avec Dominique Rabaté, in *Europe*, n° 993/994, *op. cit.*, p. 57.

Les noms de choses ordinaires s'accumulent dans le roman, s'enflant parfois en dénombrement gargantuesque, telle la liste des outils de bricolages ou celle des objets abandonnés dans l'escalier. Force est de reconnaître, dans le sillage de Sheringham, « l'importance accordée au quotidien dans *La Vie mode d'emploi* » ainsi que le caractère « fictionnel [...] mais aussi factuel » des éléments dénombrés, et, par là, de constater la greffe des travaux « sociologiques » sur le roman postérieur[216]. Rappelons pourtant ce que nous avons dit des conceptions perecquiennes sur l'hyperréalisme : à l'occasion de tels jeux énumératifs, Perec affirme s'intéresser moins à la représentation naïve du réel qu'aux effets vertigineux produits par l'accumulation des vocables. En référence à Flaubert ou à Roussel, il prône alors l'autonomie du texte et cherche à écrire « quelque chose qui n'a plus aucun rapport avec la réalité, mais qui est entièrement "auto-porté", entièrement supporté par le langage ». Il apparaît alors que ce questionnement du quotidien ne vise plus les objets réels mais seulement leurs noms[217], dans la quête d'une jubilation textuelle que l'écrivain qualifie de « romanesque ».

Faut-il donc supposer une rupture entre l'exploration du quotidien et

---

L'influence de Mauss sur Perec est explicitée dans l'article « Lire : esquisse socio-physiologique », repris dans *Penser/classer* : « Les pages qui suivent ne sauraient être autre chose que des notes : un rassemblement, plus intuitif qu'organisé, de faits dispersés ne renvoyant qu'exceptionnellement à des savoirs constitués ; ils appartiendraient plutôt à ces domaines mal partagés, ces terres en friche de l'ethnologie descriptive que Marcel Mauss évoque dans son introduction aux "techniques du corps" (cf. *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F, 1950, pp. 365 sq.) [...] : faits banals, passés sous silence, non pris en charge, allant d'eux-mêmes : [...] ils renvoient, avec beaucoup plus d'acuité et de présence que la plupart des institutions et des idéologies dont les sociologues font habituellement leur nourriture, à l'histoire de notre corps, à la culture qui a modelé nos gestes et nos postures, à l'éducation qui a façonné nos actes moteurs au moins autant que nos actes mentaux. Il en va ainsi, précise Mauss, de la marche et de la danse, de la course à pied et du saut, des modes de repos, des techniques de portage et de lancer, des manières de table et des manières de lit, des formes extérieures de respect, de l'hygiène corporelle, etc. » (*Op. cit.*, pp. 108-109.) Voir aussi Derek Schilling, *Mémoires du quotidien*, *op. cit.*, pp. 63-64.

[216] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 299 et 306.

[217] À titre de précédent pourraient être évoquées les listes de mots, purement verbales et fournies par la contrainte, qui figurent parmi les documents avant-textuels de *La Disparition*. Voir le quatrième chapitre de ce mémoire.

l'élaboration romanesque ? Vraisemblablement non : et non pas seulement parce que les noms qu'il s'agit d'énumérer sont ceux d'objets ordinaires mais parce que, sans doute, les descriptions « objectives » antérieures n'étaient pas elles-mêmes dépourvues d'effets oniriques. Perec affirme avoir composé la liste des outils de *La Vie mode d'emploi* « comme un poème », avec « ses strophes, ses retours de mots : "vanadium, métal chromé...", son refrain : "Garantie totale 1 an, garantie totale 1 an"[218] ». Notons également que c'est dans une revue de *poésie* qu'avaient été antérieurement publiés « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », puis « Station Mabillon », texte tiré des *Lieux* et intégré à la série « Tentative de descriptions de quelques lieux parisiens »[219]. Qu'une énumération d'éléments empruntés à la vie ordinaire puisse être présentée comme une *œuvre littéraire*, voire un *poème*, n'est donc pas une invention de *La Vie mode d'emploi*.

Si l'intention artistique est loin d'être absente des modes d'emploi perecquien du quotidien, il n'en serait pas moins abusif d'en profiter pour établir une équivalence avec les recherches surréalistes du « magique circonstanciel » ou du « merveilleux quotidien », à plus forte raison avec le *ready-made* à la mode de Duchamp. L'objectif de Perec n'est pas d'*ajouter* des attributs imaginaires ou symboliques au quotidien, pas plus que de *transformer* ce dernier au moyen d'une sélection « esthétique » et d'un changement de nom (l'urinoir devenant « fontaine », avec inversion des fonctions). Son geste, plutôt, suggère que, de la description scrupuleuse de l'ordinaire *en tant que tel*, découle un texte aux propriétés oniriques, vertigineuses, hyperréalistes : effets subsidiaires, inévitables et paradoxaux de cette fidélité représentative même. À propos

[218] Georges Perec, « Un livre pour jouer avec », dans *Les Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 218.
[219] In *Action poétique*, n° 65, 1976, et n° 81, 1980.

du projet de *La Vie mode d'emploi*, Perec déclare en effet : « le seul inventaire — et encore il ne saurait être exhaustif — des éléments de mobilier et des actions représentées a quelque chose de proprement vertigineux[220] ». Ce vertige relève de la dimension verbale : il n'est pas essentiel au quotidien lui-même. Dès lors, cette prédilection pour l'illusion hyperréaliste couplée avec l'autonomie du texte s'explique par l'attention exclusive que Perec porte alors aux effets de la description, sans référence à leur origine.

Il arrive que ce vertige de langage fasse retour sur la réalité et la rende à son tour vertigineuse. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en montre quelques indices. Tout en négligeant généralement la question de l'hyperréalisme, Sheringham dit justement que certains passages du texte laissent soupçonner, chez Perec, des symptômes hallucinatoires ainsi qu'une « inquiétante dissolution de son moi[221] ». Le scripteur note : « Lassitude des yeux. Lassitude des mots[222] », avant d'inscrire dans l'une des entrées « Fantomatismes », puis, dans une autre, « aspect irréel des passants »[223]. Ces conséquences oniriques rappellent ce que nous avons eu l'occasion de remarquer à propos de la conception perecquienne de l'espace, qui inscrit le monde dans l'éblouissement d'un enchâssement infini. « L'approche méticuleuse du réel » n'a pas pour unique effet d'en dévoiler les aspects sous-jacents : elle produit également une vision hyperréelle. Cet « effet secondaire » produit par le déconditionnement heuristique constitue en même temps l'effet principal, pour Perec, de la peinture hyperréaliste. Rappelons ce qu'il en dit :

---

[220] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 82.
[221] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 283.
[222] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lien parisien*, *op. cit.*, p. 25.
[223] *Ibid.*, p. 30 et 31.

> Des peintres hyperréalistes m'ont particulièrement influencé : par certains tableaux où l'on a le sentiment tout à coup que notre sensiblité par rapport au monde bascule complètement. [...] Et on a soudain par ces tableaux le regard étonné de ce qu'on ne voit pas et qui est mis ainsi en lumière. Cela devient insupportable, onirique, imaginaire. Le réel bascule dans l'irréel[224].

La Vie mode d'emploi permet à Perec d'introduire l'illusion hyperréaliste au cœur de l'élaboration romanesque. L'opération porte sur des effets de langage mais finalement agit sur la vision du monde. S'il est permis d'y voir le point d'arrivée des diverses tentatives de description du quotidien, ce dernier roman paraît moins concerné par les effets de réels que par ceux qui touchent à l'irréalité : ce dont Perec devait sans doute avoir déjà conscience avant que sa pratique de la description ne soit liée à la notion d'hyperréalisme. Le passage au genre romanesque n'est donc pas le seul résultat d'une évolution dans la problématique du quotidien. L'écrivain y trouve l'occasion d'une mise au point sur un élément propre à sa conception de la fiction : la ruse.

L'incorporation massive du « troisième secteur » dans *La Vie mode d'emploi* constitue une autre sorte de ruse. Si la notion elle-même est d'origine oulipienne[225], *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* en présente une première utilisation systématique, avec la citation des marques et des slogans publicitaires inscrits sur les autobus, ainsi que le « texte » des panneaux de la circulation. Antérieurement déjà,

[224] Georges Perec, « La vie est un livre », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, pp. 76-77.
[225] Le terme de « troisième secteur » vient de François Le Lionnais et embrasse l'ensemble des textes échappant aussi bien à la littérature et la para-littérature. Voir Georges Perec, « Entretiens avec Gabriel Simony » dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 211 : « Pour l'instant, l'esthétique prend en charge la Littérature avec un grand "L", quant à la littérature des romans policiers ou romans d'espionnage, on se rend compte maintenant qu'elle est aussi importante pour la sensibilité contemporaine que la littérature de bande dessinée... Et puis il y a un troisième secteur dont on se préoccupe assez peu, un terrain à conquérir complètement, celui du langage de la publicité qui est très important. »

Perec avait incorporé dans la rédaction des *Choses* un matériau tiré de plusieurs périodiques féminins (*Elle*, *Madame Express*, etc.)[226]. Il s'agissait alors de blocs de langage quotidien transportés tels quels pour représenter le quotidien du langage. Dans le cadre de la fiction, cette représentation plus « véridique » que celle des autres objets ordinaires — puisque le langage y reste du langage — peut difficilement être rabattue sur un simple souci de réalisme, dans la mesure où, souvent, les fragments enchâssés dans la narration y trahissent leur hétérogénéité et, surtout, sont prétexte à des jeux de mots. Le deuxième chapitre de *La Disparition* cite trois manchettes de journal : « Prohibition du parti : plus un coco à Paris ! » ; « Pour vos colis : non au cordon, non au fil, oui au scotch ! » ; « Krach infamant pour d'importants B.O.F » (p. 28). L'auteur ne s'y contente pas d'intégrer du langage publicitaire dans son lipogramme. Chaque passage fait allusion à un mot monosyllabique en *e* : le premier renvoie « pas de coco » — au moyen de la polysémie du mot, passant du sens évident (communiste) à un autre sens en langage enfantin — à « pas d'œufs », le deuxième « pas de cordon » à « pas de nœuds » et le troisième « pas de B.O.F » à « pas de bœufs » (et encore à « pas d'œufs »). L'usage du « troisième secteur » dans *La Vie mode d'emploi* renoue avec cette tendance ludique. Le prospectus d'une agence de tourisme hotelier dessine un acrostiche[227], tandis qu'une liste des « petits concours pubiés dans les journaux » énumére devinettes, anagrammes, cryptogrammes, etc[228]. La catégorie oulipienne de « troisième secteur » s'incarne donc chez Perec dans des jeux non moins oulipiens.

Derrière ce goût pour la ruse, notons-le, l'exploration du « troisième secteur » s'appuie sur la manière dont Perec conçoit personnellement la communauté, c'est-à-dire

[226] Voir Georges Perec, « Et ils jouent aussi... Georges Perec », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 116.
[227] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 491.
[228] *Ibid.*, pp. 480-482.

sur l'idée d'« unanimisme ». Dans un entretien, l'écrivain évoque la liste des outils de bricolage, exemple à la fois d'énumération hyperréaliste et de convocation du « troisième secteur » :

> Oui, ça a été refait et traité comme un poème. Il y a un rythme, il y a des strophes ; chaque strophe se termine par : « Garantie totale 1 an ». Quand je lis ce texte à voix haute, c'est étonnant — inox, cadmiun... Il y a une série de chiffres qui reviennent et ça fonctionne vraiment comme un poème. Je l'ai lu une fois en l'appelant « poème objet » d'ailleurs. Ensuite, cela a été complètement refait à partir de catalogues qui existent réellement. catalogue [*sic*] de Saint-Étienne, catalogue de La Redoute, des Trois Suisses, etc. Mais ce sont des livres de mille pages souvent et qui font rêver les gens autant que des romans [...]. Tout ça pour moi, fait partie des littératures. *Tout le monde écrit, tout le monde en fait partie*. Il n'y a pas seulement la Littérature avec un grand « L ». On peut tirer autant de joie de ce qui est écrit sur les cigares, les prospectus de pharmacie, les menus de restaurants, etc.[229]

Ainsi pouvons-nous supposer que les préoccupations sociologiques de Perec, loin d'avoir été diminuées, ni même transportées telles quelles dans *La Vie mode d'emploi*, se sont plutôt approfondies grâce à leur mariage avec d'autres recherches ludiques, poétiques et romanesques. Avec une telle synthèse d'élaborations multiples ce roman apparaît décidément comme le *magnum opus* de son auteur. Je voudrais toutefois m'intéresser à un autre « compendium », beaucoup moins célèbre, des pratiques

[229] Georges Perec, « Entretiens avec Gabriel Simony », dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 211. Je souligne.

d'écriture perecquiennes : un de ses tout derniers ouvrages, *Perec/rinations*.

Le livre est composé d'articles publiés dans la revue *Télérama* au cours des années 1980 et 1981. Dans sa préface, Bernard Magné le qualifie de « visite guidée de la capitale » et de « Paris mode d'emploi »[230]. Chacun des articles (qui porte le titre d'un arrondissement parisien) est composé de deux parties : la première propose une grille de mots croisés dont la plupart des questions concernent des quartiers, des monuments ou personnages associés à la capitale de la France ; la seconde un questionnaire portant sur des jeux de logique, sur l'histoire de la ville ou sur un itinéraire de promenade.

Les deux parties sont le fruit d'une véritable ruse mais nous traiterons d'abord de la seconde, peut-être moins rusée. Comme tous les questionnaires composés par Perec, les itinéraires parisiens relèvent d'une manipulation du langage. Tantôt il s'agit d'inventer entre les Ternes et la Trinité un trajet empruntant onze rues commençant par la lettre M[231], tantôt de s'interroger sur la possibilité d'un « itinéraire idéal » qui « partant d'une rue commençant par la lettre A, aboutirait à une rue commençant par la lettre Z en passant successivement par toutes les lettres de l'alphabet[232] ». Ce parcours alphabétiquement « déconditionné » refuse le fonctionnalisme dans l'espoir d'entraîner des découvertes que l'utilitarisme imposé par la société moderne rendrait justement impossibles[233].

---

[230] Bernard Magné, préface à Georges Perec, *Perec/rinations*, Paris, Zulma, 1997, p. 5 et 6.
[231] Georges Perec, *ibid*., p. 56.
[232] *Ibid*., p. 60.
[233] La méthode d'une telle déambulation, à la fois arbitraire et réglée, avait été anticipée par le protagoniste d'*Un Homme qui dort* : « Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché, les rues-dortoir, les rues-cimetière » (*Romans et récits*, *op. cit*., p. 250.) ; « Tu inventes des périples compliqués, hérissés d'interdits qui t'obligent à de longs détours. Tu vas voir les monuments. Tu dénombres les églises, les statues équestres, les pissotières, les restaurants russes. » (*Ibid*., p. 258.)

L'exploration perecquienne de Paris trouvait déjà une forme concrète dans ce roman, également

Une telle pratique rappelle la « dérive » situationniste, définie par Guy Debord comme un « déplacement sans but[234] » dans la ville. C'est en effet sous l'évidente influence de l'Internationale situationniste, affirme David Bellos, que Perec aurait conçu la notion de « regard oblique » porté sur la vie quotidienne[235]. Cette hypothèse paraît cependant peu probable. Il est difficile d'assimiler la déambulation déréglée de la « dérive » avec le parcours perecquien, totalement régi par des règles. Encore une fois, nous sommes confrontés à l'écart entre les recherches « avant-gardistes », visant à la liberté pure, et la quête oulipienne d'une délivrance assistée par la contrainte. Cette différence est d'ailleurs suggérée dès le début des *Perec/rinations*, l'auteur commençant par évoquer une promenade « à la dérive », avant d'exposer par contraste sa propre technique de la composition d'itinéraire[236].

Citons encore le cas d'une autre pratique illustrée par Debord, celle du « détournement », impliquant l'emploi délibérément erroné d'objets ou d'environnements, que Bellos propose également de rapprocher du « regard oblique » porté sur le quotidien. Il me semble au contraire que rien ne saurait mieux souligner l'écart entre les conceptions de Perec et celles des situationnistes. Ces derniers prônent la marche dans les tunnels du métro à minuit ou les séjours touristiques en prison[237], comme autant de « techniques concrètes pour bouleverser les ambiances de la vie

---

rempli de descriptions topologiques : « De la terrasse d'un café [...] tu regardes la rue. Des voitures particulières, des taxis, des camionnettes, des autobus, des motocyclettes, des vélomoteurs passent [...]. Deux hommes porteurs des mêmes porte-documents en faux fuir se croisent d'un même pas fatigué ; une mère et sa fille, des enfants, des femmes âgées chargées de filets, un militaire, un homme aux bras lestés de deux lourdes valises », etc. (*Ibid*., p. 249.)

234 Guy Debord, *Potlatch*, *op. cit*., p. 65.

235 Voir David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, *op. cit*., pp. 300-301.

236 « Il y a plusieurs manières de se promener dans Paris. On peut se fixer des buts précis, ou aller à la dérive [...]. On peut aussi envisager de composer son itinéraire en s'imposant des règles qui, pour être délibérément arbitraires, n'en seront pas moins contraignantes [...]. » Georges Perec, *Perec/rinations*, *op. cit*., p. 8.

237 Guy Debord, *Potlatch*, *op. cit*., p. 203.

quotidienne[238] ». Ces aventures ne sauraient être confondues avec l'approche perecquienne du quotidien : ni la nuit dans les tunnels du métro ni les prisons n'appartiennent à l'expérience ordinaire. Un tel « bouleversement des ambiances de la vie quotidienne » suppose en premier lieu de se placer en dehors du quotidien. Tout à l'inverse, Perec invite à rester dans les rues de la ville ordinaire, mais de les parcourir différemment. En cela seulement, « pour le flâneur qui s'astreint à de tels exercices, Paris devient un gigantesque labyrinthe orienté où au fur et à mesure de ses pérégrinations, il aura au moins le sentiment réconfortant de sortir de sentiers battus[239] » : ce qui est aussi l'effet de la vision hyperréaliste suscitée par le « déconditionnement endotique ». Dans le labyrinthe, ce qu'on découvrira n'est ni un trésor ni un monstre : l'enjeu consiste encore une fois dans la saisie de l'infra-ordinaire, toujours présent et jamais aperçu. C'est les trouvailles minuscules des phénomènes *immanents* de l'espace quotidien que Perec souhaite faire apparaître au reste des Parisiens par l'intermédiaire du « regard oblique » : ne fût-ce que pour apprendre, à propos de la confection d'un itinéraire réglé par l'ordre alphabétique, qu'« il n'y a plus de rue à Paris commençant par la lettre Z[240] ».

Véritable concentré des principes perecquiens — le déconditionnement endotique est fondé à la fois sur la contrainte oulipienne et la communauté d'expérience entre auteur et lecteur —, la deuxième partie de chacun des chapitres de *Perec/rination* suit la grille de mots croisés proposée dans la première partie. Un tel assortiment paraît au premier abord arbitraire, malgré la communauté thématique (Paris) et l'usage de

[238] *Ibid*., p. 163.
[239] Georges Perec, *Perec/rinations*, *op*. *cit*., p. 8.
[240] *Ibid*., p. 60. Perc écrit son texte au début des années 1980. Paris dispose aujourd'hui de deux rues dont le nom commence par un Z : la rue Zadkine (13e arrondissement) et l'allée de Zénith (19e arrondissement).

combinaisons alphabétiques offertes à la sagacité du lecteur.

La fabrication de mots croisés constitue à l'origine un des gagne-pain de Perec, qui en a publié plusieurs centaines, en majorité dans la revue *Le Point* à partir de 1976, avant de les réunir en recueil dans *Les Mots croisés*. Il est permis de supposer que les définitions de ces mots croisés portent à leur comble les ruses langagières de l'écrivain, si habitué qu'on ait cru l'être à de telles manipulations après la lecture de *La Disparition*. Par exemple : qui « pratiqua l'amour vache[241] » ? La bonne réponse suppose d'éviter le cliché signifiant : « où il y a plus de coups que de caresses » (Robert), pour prendre l'expression dans son sens littéral. La solution est « IO », amante mythologique de Zeus qui la transforma en vache pour la protéger du courroux de sa femme. Voici trois autres définitions, plus vicieuses mais plus transparentes : « Cœur de lion », « Se termine avec brio », « Morceau de brioche »[242]. Dans les trois cas, la solution est « IO » : « *Cœur* de lion », « *Se termine* avec brio », « *Morceau* de brioche ». Dans l'avant-propos des *Mots-croisés*, Perec énumère vingt-huit variations de la définition du même mot, dont la plupart n'ont rien à voir avec la nymphe Io, mais seulement avec la combinaison du I et du O.

Dans son étude les mots croisés de Perec[243], Jean-François Jeandillou souligne à quel point l'analyse littérale des définitions constitue une stratégie indispensable. Pourtant il arrive que certaines formules, par un redoublement de perversité, ne correspondent même pas à des mots existants. Prenons-en encore quelques exemples : « Ce qui reste d'un surhomme quand on lui enlève sa somme » (URH : « surhomme »

[241] *Les Mots croisés. Précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots* Paris, P.O.L., 1999, p. 17.
[242] *Ibid*.
[243] « Verbigérations cruciverbistes : pour un dialogisme énigmatique dans les *mots croisés* de Georges Perec », in *Le Cabinet d'amateur*, n° 4, 1995.

moins « somme ») ; « Est dans un sens à moitié enlevé » (LNE : la moitié d'« enlevé », lue dans un sens inhabituel) ; « Un peintre qui a perdu la tête ou un sage qui a mal tourné » (EGAS : « Degas » moins D, sa tête, et « sage » mal tourné) ; « W ! » (VV : avec un clin d'œil autoréférentiel)[244].

Ces singuliers exercices sont également exigés du cruciverbiste qui voudrait s'attaquer à *Perec/rinations* : « Toujours dans la rue Caumartin » (UMA) ; « Tout au bout du Palais de Justice » (ICE) ; « En remontant dans la rue Nationale » (ITAN), etc[245]. On peut trouver curieux que, dans la présentation de ses articles, Perec ne parle que des nouveaux itinéraires parisiens qu'il propose, sans mentionner les mots croisés ni, à plus forte raison, la relation qui unit ces deux types de jeu verbal[246]. C'est que l'unité de thème autour de Paris paraît assez superficielle, dès lors que les définitions des mots croisés exigent en fait que la réalité des rues parisiennes soit mise entre parenthèses au profit du démantèlement alphabétique de leur nom. Sans doute est-il impossible de réduire les ruses du Perec cruciverbiste au simple usage des jeux des mots, tout comme de limiter les jeux de mots eux-mêmes à leur simple dimension ludique. Encore une fois il s'agit d'un « regard oblique » porté sur le langage, sur les mots, sur les lettres, afin d'en découvrir les propriétés négligées. Dans l'avant-propos des *Mots croisés*, Perec insiste sur ce mérite :

> Ce qui, en fin de compte, caractérise une bonne définition de mots croisés, c'est que la solution en est évidente, aussi évidente que le problème a semblé insoluble tant qu'on ne l'a pas résolu. Une fois la solution trouvée, on se rend

[244] Georges Perec, *Les Mots croisés*, *op. cit.*, p. 116 (grille n° 189, H. 3), p. 90 (grille n° 137, H. III), p. 90 (grille n° 139, V. 3) et p. 108 (grille n° 173 V. 6).
[245] Georges Perec, *Perec/rinations*, *op. cit.*, p. 43 (V. 3), p. 19 (V. 2) et p. 59 (H. V).
[246] Voir *ibid.*, p. 8.

compte qu'elle était très précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir *autrement* [...].

Ce n'est pas par hasard si, dans les années trente, on appelait « Sphinx » celui qui composait les grilles et « Œdipe » celui qui tentait de les résoudre. La popularisation croissante de la psychanalyse a chargé ces termes de connotations troublantes, mais il n'en demeure pas moins, d'une part que la devinette posée par le Sphinx était, si j'ose m'exprimer ainsi, d'une simplicité aveuglante, et d'autre part, que ce qui est en jeu, dans les mots croisés comme en psychanalyse, c'est cette espèce de tremblement du sens, cette « inquiétante étrangeté » à travers laquelle s'infiltre et se révèle l'inconscient du langage[247].

Ainsi voit-on la nécessité de relier, dans *Perec/rinations*, les mots croisés avec les parcours insolites dans Paris et les jeux des mots avec l'exploration de l'infra-ordinaire. Un même principe y est à l'œuvre : *ce que l'on ne voit pas est toujours déjà présent sous ses yeux*, mais il faut regarder *autrement* pour le voir. Une définition de mots croisés, dans *Perec/rinations*, se constitue d'elle-même en devise perecquienne : « Tel, mais pas tel quel » (ELT)[248]. Les définitions que nous venons d'étudier rappellent d'autant mieux la quête de l'infra-ordinaire que Perec invite non seulement à regarder différemment les phénomènes ordinaires mais, aussi, à en ramasser des *fragments insignifiants*, « résidu », « reste », qu'il conviendra de nommer et d'inscrire.

La problématique du quotidien chez Perec débouche d'une part sur les

[247] *Les Mots croisés*, *op. cit.*, p. 15.
[248] Georges Perec, *Perec/rinations*, *op. cit.*, p. 39 (V. 5).

itinéraires parisiens déterminés par la contrainte et, d'autre part, sur les mots croisés, également destinés à nourrir le « regard oblique ». Compilant ces deux séries d'exercices de « déconditionnement endotique », *Perec/rination* offre bien davantage qu'une visite guidée de Paris. La vision des objets, l'acte de voir y sont mis en question dans leur totalité et, à travers eux, l'ensemble de nos rapports avec le monde. Ce n'est pas seulement parce que ce livre est l'un des publiés par son auteur qu'on peut le considérer, à l'égal de *La Vie mode d'emploi*, comme un aboutissement de l'« approche méticuleuse du réel ». Point d'arrivée, aussi, des pérégrinations endotiques assistées par la contrainte oulipienne, au moyen desquelles, à partir des expérimentations langagières de *La Disparition* et à travers plusieurs expériences autobiographiques et sociologiques, Perec évolue peu à peu, passant de la position d'investigateur introspectif à celle de missionnaire de la méthodologie, puis de « Sphinx » malicieux mais paisible, interrogeant son lecteur à l'intérieur de la communauté qui les réunit tous deux au sein d'une famille reconstituée.

Conclusion

L'éthique du jeu

Dans les chapitres qui précèdent, il nous est fréquemment arrivé d'évoquer la dépolitisation de l'Oulipo. Les oulipiens s'abstiennent de mettre leurs théories littéraires au service d'un engagement quelconque. Malgré toute la charge connotative que peuvent comporter les notions de contrainte ou de *clinamen* à l'égard du système social ou des révoltes qu'il suscite, une telle application au champ politique reste en marge des intérêts du groupe. Exclusivement préoccupé de littérature, celui-ci ne prétend pas même en abolir les conventions, les traditions ou les archaïsmes. Cette attitude « antirévolutionnaire » ne se proclame d'ailleurs même pas pour telle, ce qui la forcerait par là-même à sortir de cette position apolitique. Si « reclus » qu'il puisse être, l'Oulipo ne saurait toutefois être taxé d'indifférence en matière éthique : car la littérature proprement ludique refuse aussi bien de se soumettre à l'oppression du système social que de s'enthousiasmer pour son renversement par la violence.

En effet, le jeu n'est pas nécessairement un moyen de s'évader du monde : il peut constituer une protestation indirecte contre une violence réellement exercée. Dans *Penser/classer*, Perec parle ainsi de la mode comme d'une « tyrannie douce[1] » : « la mode est entièrement du côté de la violence : violence de la conformité, de l'adhérence

[1] Georges Perec, « Douze regards obliques », dans *Penser/classer*, *op. cit.*, p. 46.

aux modèles, violence du consensus social et des mépris qu'il dissimule[2]. » L'écrivain ne conseille en aucun cas de s'attaquer directement à la mode mais, plutôt d'en relativiser la prégnance par le biais d'un regard oblique, proposant par exemple de créer une mode « quotidienne » (les habits du lundi, les habits du mardi...) ou d'en manifester l'arbitraire en mettant à la mode une station de métro (« Descendez à Corentin-Celton, la station de l'élite ! »)[3]. Ce déconditionnement ludique invite plutôt à se placer « à côté, en un lieu où les exclusions imposées par le fait même de la mode (à la mode/démodé) cesseraient d'être pertinentes[4] ». Ce qui pourrait favoriser « la simple attention portée à un habit, à une couleur, à un geste », et mettre en lumière « la sérénité secrète d'une coutume, d'une histoire, d'une existence »[5]. Dans la dimension du langage, les pratiques oulipiennes de la contrainte visent à soulager l'oppression du style institutionnel et à libérer la réalité latente des mots. « La langue est fasciste », disait Roland Barthes[6]. Le combat paisible de l'Oulipo consiste à percer des ouvertures dans ce mécanisme tyrannique pour en extraire les éléments opprimés, tout comme dans le jeu du *clinamen*.

Le jeu peut d'ailleurs opposer une résistance à la véritable violence tout autre que métaphorique. Dans *La Peinture à Dora*, François Le Lionnais raconte les jours passés au camp de concentration. La seule liberté qu'on y gardait était celle de l'imagination, les jeux de l'imaginaire :

> Ensemble nous [= Le Lionnais et un autre détenu qui s'appelle Jean Gaillard] passions tout le temps dont nous pouvions disposer à faire le tour des

[2] *Ibid*., p. 51.
[3] *Ibid*., pp. 52-53.
[4] *Ibid*., p. 55.
[5] *Ibid*.
[6] Leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France.

> connaissances humaines, une sorte d'inventaire de tout ce que les civilisations ont su édifier. Je retraçais pour mon ami l'histoire de la Théorie des Nombres et nous l'élargîmes bientôt en une histoire plus générale des Mathématiques. Ce fut ensuite le tour de l'Électricité, de l'Optique et de la Chimie. Nous obliquâmes vers la philosophie dont nous reconstituâmes la trajectoire depuis les théogonies primitives jusqu'à l'existentialisme et au marxisme[7].

Puis, « le jour de la peinture arriva[8] ». En l'absence de tout tableau ou d'aucune reproduction, Le Lionnais décrivit à son ami les œuvres conservées dans sa mémoire « avec la plus grande minutie pendant les interminables heures d'attente sur la place d'appel[9] ».

> Pierre par pierre, nous construisions le plus merveilleux musée du monde. Ce faisant, nous avions fini par extraire de chaque œuvre un détail seulement, parfois deux, infiniment plus sonores, plus lourds et plus justes, — plus vrais que la misérable réalité qui nous broyait sans nous convaincre. *La Kermesse* de Rubens nous livra la petite jalouse du premier plan, à gauche, et aussi, à droite, ce prodigieux passage du tumulte humain au mélancolique apaisement de la nature. Nous dérobâmes sa grappe de raisin à la *Fécondité* de Jordaens, le petit âne du *Buisson* de Ruysdael, la nappe miraculeuse des *Pèlerins d'Emmaüs*. Nous pénétrâmes, le cœur battant, dans la chambre qui est à l'arrière-plan des *Ménines*...[10]

---

[7] François Le Lionnais, *La Peinture à Dora*, Paris, L'Échoppe, 1999.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*.

On pourrait voir dans ce récit un exemple primordial de « solution imaginaire » apportée à la réalité barbare. En effet, la revendication oulipienne d'autonomie de la littérature se fonde sur un des principes du Collège de 'Pataphysique, lui-même portant la trace des espoirs qu'en temps de guerre ceux qui allaient devenir les pataphysiciens investissaient dans l'autonomie de l'imaginaire et dans l'acte créateur. C'est sous la menace du nazisme que Raymond Queneau s'est livré à l'élaboration de ses fictions, toutes plus ou moins indifférentes au « monde des hommes qui souffrent et qui meurent », croyant après Miró qu'en cela consistait le « courage » de l'artiste[11]. Watanabe Kazuo, autre futur Satrape du Collège, s'est consacré à la traduction des œuvres de Rabelais dans le Japon acharné de la Guerre de Pacifique. Après la défaite de son pays, sous l'occupation des États-Unis, on trouve cette note dans son journal : « Aller de l'avant au risque de sa vie, tel est devenu le monde où nous vivons. Pendant la guerre, au risque de ma vie, je suis allé de l'arrière[12]. » Et ailleurs :

> Dans les moments de désordre, sans doute est-il inévitable que la société publique ou civile ne trouve plus d'énergie, de force morale ou d'intérêt à payer des littérateurs.
>
> Être à l'emploi de la Cour ou à celui de la société n'est pourtant pas une condition essentielle à l'homme de lettres, ni ne doit l'être. [...] En bref, quelle que soit la manière dont il vive, un littérateur est quelqu'un dont la pensée reste déterminée par la littérature. [...]

[11] Voir *supra*, p. 103.
[12] Watanabe Kazuo, *Haisen-nikki* (*Journal de la défaite*), Tôkyô, Hakubunkan-shinsha, 1995, p. 74. Je traduis.

> De nos jours, de gré ou de force, le littérateur se trouve transformé ou exclu. À cette mauvaise passe, il serait vain de se dérober ou de trouver des accommodements faciles. Les faits, l'histoire, montreront définitivement ce qu'il en est. Jusque là, précédant toute nouvelle théorie littéraire, une règle s'impose, très simple et très banale : seuls resteront ceux qui ambitionnent de persister dans l'esprit de la littérature[13].

Le Collège s'étant formé après la guerre, les pataphysiciens ont posé en principe la non-intervention réciproque de leurs travaux avec la réalité sociale. L'activité littéraire de l'Oulipo a été considérablement influencée par cette idée. Aujourd'hui les oulipiens se montrent sans doute disposés à entretenir avec le public des rapports périodiques, sous la forme d'ateliers ou de conférences. Leur ambition n'a pourtant jamais été de constituer un mouvement social mais, simplement, de faire partager leurs jeux. Ainsi trouvent tout leur relief les recherches de Perec sur la contrainte transformée en moyen d'action sur la société. C'est chez cet auteur que prend toute son évidence la fonction du jeu formel en tant qu'exploration du monde. Le jeu n'a pas pour objet de rabattre le monde sur une réalité dénuée du sens, encore moins d'y appliquer une vérité prétendument unique. Perec se donne pour enjeu d'élucider, dans sa multiplicité, le sens que l'humanité prête au monde, consciemment ou non. Au-delà du sens commun s'offrent les choses latentes, qu'il s'agit de découvrir :

> Que peut-on connaître du monde ? [...]
>
> Parcourir le monde, le sillonner en tout sens, ce ne sera qu'en

[13] *Ibid*., p. 133.

> connaître quelques ares, quelques arpents : minuscules incursions dans des vestiges désincarnés, frissons d'aventure, quêtes improbables figées dans un brouillard doucereux dont quelques détails nous resteront en mémoire : au-delà de ces gares et de ces routes, et des pistes scintillantes des aéroports, et de ces bandes étroites de terrains qu'un train de nuit lancé à grande vitesse illumine un court instant, au-delà des panoramas trop longtemps attendus et trop tard découverts, et des entassements de pierres et des entassements d'œuvres d'art, ce seront peut-être trois enfants courant sur une route toute blanche, ou bien une petite maison à la sortie d'Avignon [...], la grand-rue de Brionne, dans l'Eure, deux jours avant Noël, vers six heures du soir [...]. Et avec eux, irréductible, immédiat et tangible, le sentiment de la concrétude du monde : quelque chose de clair, de plus proche de nous : le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs[14].

À travers ce genre de recherche, Perec n'entend nullement diminuer la part du jeu au profit des préoccupations sur le monde. Toutes celles-ci, force est de le constater, se fondent sur la poursuite de procédés radicalement ludiques. Un certain nombre de règles s'imposent, parfaitement arbitraires mais tout à fait rigoureuses, et c'est grâce à l'application de cette méthodologie, substituée aux mythes de l'inspiration ou du génie,

[14] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, pp. 155-156.

qu'une telle quête peut être partagée. Comme le remarque E. R. Curtius, si l'importance des sciences humaines réside dans le « renouvellement des formes de pensée » et dans « l'accroissement et l'élucidation de la conscience »[15], il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que les jeux perecquiens, par le programme heuristique qu'ils déterminent, en constituent un exemple significatif au sein de la littérature française.

Cette idée de partage, opérant à travers l'application de procédés et jointe à l'ambition romanesque d'un jeu avec le lecteur, renvoie à une notion particulière, « unanimiste », de la société, qu'on pourrait mettre en relation avec d'autres modes de communauté, non moins virtuelle ni moins idiosyncrasique : famille intertextuelle rassemblant d'autres écrivains ou famille intratextuelle unissant l'auteur à ses personnages[16]. L'ensemble de ces notions s'élabore sur le fondement d'un certain nombre de facteurs littéraires (ou, plus généralement, culturels), à l'exclusion de toute unité ethnique, idéologique ou religieuse. En dernière analyse, la problématique de la conscience juive n'a pas conduit Perec à reconstruire son appartenance au peuple Juif, mais plutôt à la construction d'autres communautés utopiques. Les recherches sur l'histoire familiale, dans les projets de *L'Arbre* ou dans *W ou le souvenir d'enfance*, n'ont pas convaincu l'écrivain de s'identifier à une lignée définie par le sang. S'il est vrai que son œuvre évoque parfois la culture ou l'histoire juives, ces éléments ne sont pas toujours explicites et encore moins privilégiés. L'« Histoire du lipogramme » témoigne sans doute de l'intérêt considérable que Perec a consacré à la pensée cabbalistique, mais ce qui ressort du texte relève davantage de l'objectivité scientifique que de l'attachement aux racines culturelles de la judéité ?[17] Dans *Récits d'Ellis Island*,

[15] Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, traduit de l'allemande par Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de la France, 1956.
[16] Voir *supra*, pp. 335-338.
[17] Voir *supra* : 4. 3. L'« Histoire du lipogramme » et *L'Arbre*, deux projets abandonnés.

l'incertitude de la conscience juive est même affirmée, avec la conviction d'y rester « étranger ». L'absence du sentiment d'appartenance n'empêche nullement Perec d'être préoccupé par la question juive, à laquelle, pourtant, il n'a pas davantage pu s'affronter *comme juif* qu'il ne pouvait vivre en tant que tel.

Selon Marcel Bénabou, « la sensation d'être privé d'appartenance, d'être en rupture de quelque chose, le sentiment aigu d'un manque, d'une absence, deviennent les thèmes communs de tout un ensemble d'écrivains juifs[18] » de l'après-guerre. Cette génération postérieure à l'Holocauste ne pouvait hériter du judaïsme à cause de l'oppression ou de la disparition de ceux qui auraient pu le lui transmettre. Par son histoire personnelle, Perec est empêché à la fois de rompre avec la question juive et de s'y confronter directement. Ayant perdu son père au combat contre les nazis et sa mère dans un camp de déportation, le peu de témoignages qu'il obtient sur leur mort ne saurait compenser l'incertitude des rares souvenirs qu'il conserve de son enfance avec eux. Le plus proche des disparus reste en marge de la disparition. Au temps de la Ligne générale, l'adolescent Perec inclinait à refuser la culture familiale. Pour citer encore Bénabou : « c'est une époque surtout marquée par la fascination pour le marxisme et la révolution, par la recherche de la justice en actes, par le goût de l'universel. C'est au cours de cette période que se développe une sorte d'allergie aux manifestations du judaïsme, dont Perec ne peut accepter ni l'héritage religieux (qui contredit expressément son idéal de laïcité) ni la part nationaliste représentée par le sionisme (qui apparaît comme une impasse au regard des rêves internationalistes)[19]. » Plus tard, les premières tentatives autobiographiques ont amené Perec à revenir sur la question juive, avant que celui-ci n'en arrive à comprendre l'impossibilité fatale dans laquelle il se trouvait

[18] Marcel Bénabou, « Perec et la judéité », in *Cahiers Georges Perec, I*, *op*. *cit*., p. 22.
[19] *Ibid*., p. 21.

d'assimiler ce qu'il refusait. Le lipogramme de *La Disparition* connote de manière emblématique et ironique cette situation qui ne lui permet d'écrire que *dans la marge de la lacune primordiale*. Un tel jeu sur les mots et la littérature conduit finalement Perec à concevoir de nouvelles formes de liaison : celles d'une communauté imaginaire constituée avec le lecteur, d'autres écrivains ou les personnages de ses propres livres. Dans cette utopie proprement littéraire, Perec se met à l'abri des dilemmes internes aussi bien que des conflits externes autour de la religion, de l'idéologie ou de la conscience ethnique. Il va de soi que cette prise de distance à l'égard des questions socio-politiques n'implique aucunement d'en détourner les yeux : pour raconter le moi et le monde, Perec a besoin de porter un regard objectif, ironique ou, disons, « oblique » sur les réalités personnelles et sociales.

Au terme de cette quête existentielle fondée sur le jeu, ajoutons cette simple remarque. S'il était autrefois important de distinguer l'œuvre perecquienne de son apparence simplement divertissante, il paraît plus opportun aujourd'hui de souligner le caractère fondateur du jeu dans l'écriture comme dans la vie de Perec. Toutefois — et cette réserve vaut également pour le Collège de 'Pataphysique ainsi que pour l'Oulipo — la prédominance du ludique renvoie elle-même à un contexte historique infiniment moins humoristique : pour être volontaire, ce choix n'en a pas moins été déterminé sous la contrainte de l'Histoire « avec sa grande hache[20] ».

[20] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 17.

Bibliographie[1]

1. Œuvres de Georges Perec

1. 1. Livres

Les Choses. Une histoire des années soixante, Paris, Juillard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1965.

Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1966.

Un Homme qui dort, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles »,1967.

La Disparition, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969.

— Documents avant-textuels du fonds Perec à la Bibliothèque de l'Arsenal : liasse dactylographiée classée sous la cote 85, 1, 1-313 d. ; manuscrit « du Moulin » ; manuscrit classé sous la cote 86, 5, 1-111 d. ; notes préparatoires classées sous les cotes 86, 1, 1 à 115 d. et 86, 4, 1, 1 à 7.

— Traduction allemande de Eugen Helmlé, *Anton Voyls Fortgang*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1986.

— Traduction anglaise de Gilbert Adair, *A Void*, Londres, Harvill, 1994.

— Traduction anglaise de John Lee, *Vanish'd !*, inédit, consultable dans l'Association Georges Perec.

— Traduction espagnole de Marisol Arbués, Marcè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Regina Vega, *El Secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997.

— Traduction russe de Valéry Kislov, *Исчезание*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Ivana Limbakha, 2005.

— Traduction japonaise de Shiotsuka Shuichirô, *Enmetsu*, Tôkyô, Suiseisha, 2010.

[1] Je ne mentionne dans cette liste que les textes que j'ai cités dans la présente thèse. Tous les liens vers des sites internet ont été vérifiés le 12 août 2016.

Les Revenentes, Paris, Julliard, coll. « Idée fixe », 1972.
La Boutique obscure. 124 rêves, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Cause commune », 1973.
Espèces d'espaces, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974.
W, ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1975 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2010.
Tentative d'épuisement d'un lien parisien, in *Cause Commune*, n° 1, 1975 ; rééd. Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2008.
Alphabets : cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 1976.
Je me souviens. Les Choses communes I, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1978.
La Vie mode d'emploi, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1978.
Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau, Paris, Balland, coll. « L'Instant romanesque », 1979.
La Clôture et autres poèmes, frontispice de Pierre Gatzler, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1980.
Théâtre I, Paris, Hachette, coll. « P.O.L », 1981.
L'Éternité, Malakoff, Orange Export Ltd., coll. « Trente », 1981.
Penser/classer, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e^ siècle », 1985.
L'Infra-ordinaire, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e^ siècle », 1989.
Vœux, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e^ siècle », 1989.
« 53 jours », texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, P.O.L, 1989.
Je suis né, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e^ siècle »,1990.
Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e^ siècle », 1991.
L. G., une aventure des années soixante, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e^ siècle », 1992.
Cahier des charges de La Vie mode d'emploi, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, CNRS Éditions/Zulma, coll. « Manuscrits », 1993.
« Cher, très cher, admirable et charmant ami... », correspondance Georges Perec et Jacques Lederer, Paris, Flammarion, 1997.
Beaux présents, belles absentes, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e^ siècle », 1994.
Le Voyage d'hiver, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e^ siècle », 1993.
What a man !, introduit et commenté par Marcel Bénabou, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « L'Iutile », 1996.

Georges Perec/Bernard Noël, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, Production André Dimanche/INA, 1997.

Poésie ininterrompue. Inventaire, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, Production André Dimanche/INA, 1997.

Jeux intéressants, présenté par Bernard Magné, Paris, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997.

Perec/rinations, présenté par Bernard Magné, Paris, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997.

Nouveaux jeux intéressants, présenté par Jacques Bens et Bernard Magné, Paris, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1998.

Les Mots croisés. Précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots, Paris, P.O.L, 1999.

Romans et récits, édition établie et présentée par Bernard Magné, Paris, Librairie générale française, 2002.

Entretiens et conférences, édition établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, 2 vol.

1. 2. Ouvrages en collaboration

Petit traité invitant à l'art subtil du go, Paris, Christian Bourgois, 1969 (avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud).

OULIPO, *La Littérature potentielle. Créations, recréations, récréations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 1-2, Paris, Ramsay, 1987.

Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir, Paris, Sorbier, 1980 (avec Robert Bober).

L'Œil ébloui, Paris, Chêne/Hachette, 1981 (avec Cuchi White).

Métaux. Sept Sonnets hétérogrammatiques pour accompagner sept graphisculptures de Paolo Boni, Paris, RLD, 1985 (avec Paolo Boni).

Presbytères et prolétaires. Le dossier P.A.L.F., *Cahier Georges Perec*, n° 3, Valence, Limon, 1989 (avec Marcel Bénabou).

Un Petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici, Paris, Les impressions nouvelles, 1996 (avec Fabrizio Clerici).

1. 3. Articles et textes non repris en volume

« Emprunts à Flaubert », in *L'Arc*, n° 79, 1980.

« Emprunts à Queneau », in *Revue des Amis de Valentin Brû*, n^{os} 13-14, 1981.

« Station Mabillon », in *Action poétique*, n° 81, 1981.

« Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.

« La Chose », in *Magazine littéraire*, n° 316, mars 1993.

2. Études consacrées à l'œuvre de Georges Perec

2. 1. Livres et thèses

BÉHAR (Stella), *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, P. Lang, 1995.

BELLOS (David), *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.

BERTHARION (Jacques-Denis), *Poétique de Georges Perec*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1998.

BURGELIN (Claude), *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988.

DUVIGNAUD (Jean), *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993.

ÉVRARD (Frank), *Georges Perec, ou la littérature au singulier pluriel*, Toulouse, Milan, 2010.

HARTJE (Hans), *Georges Perec écrivant*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, Université Paris 8, 1995.

HECK (Maryline), *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012.

JAMES (Alison), *Constraining Chance: Georges Perec and the Oulipo*, Illinois,

Northwestern University Press, 2009.

LEJEUNE (Philippe), *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.

MAGNÉ (Bernard), *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec. Bibliographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1993.

— *Perecollages*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1998.

— *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999.

MAGOUDI (Ali), *La Lettre fantôme*, Paris, Minuit, 1986.

MONTFRANS (Manet van), *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

MOTTE (Warren), *The Poetic of Experiment: A Study of The Work of Georges Perec*, Lexington, French Forum, 1984.

PARAYRE (Marc), *Lire* la Disparition *de Georges Perec*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Magné, Université de Toulouse le Mirail, 1992.

REGGIANI (Christelle), *Rhétoriques de la contrainte : George Perec - L'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999.

RIBIÈRE (Mireille), *Bridging The Gap : A Study of Three Works by Georges Perec*, Ph. D, Londres, University of London, 1985.

ROSIENSKI-PELLERIN (Sylvie), *PERECgrinations ludiques*, Toronto, Gref, 1995.

SCHILLING (Derek), *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

2. 2. Ouvrages collectifs

Cahiers Georges Perec

— n° 1 : *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.

— n° 2 : *W ou le souvenir d'enfance : une fiction ?*, sous la direction de Marcel Bénabou et de Jean-Yves Pouilloux, *Textuel 34/44*, vol. 21, Université de Paris 7.

— n° 3 : *Presbytères et prolétaires, Le Dossier PALF*, présenté par Marcel Bénabou, Valence, Limon, 1989.

— n° 4 : *Mélanges*, sous la direction d'Éric Beaumatin, Valence, Limon, 1990.

— n° 5 : *Les Poèmes hétérogrammatiques*, sous la direction de Bernard Magné et de

Mireille Ribière, Valence, Limon, 1992.
— n° 6 : *« L'Œil d'abord... », Georges Perec et la peinture*, sous la direction d'Éric Beaumatin et de Hans Hartje, Paris, Seuil, 1996.
— n° 7 : *Antibiotiques*, sous la direction d'Éric Beaumatin, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003.
— n° 8 : *Colloque de Montréal*, sous la direction de Jean-François Chassay, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.
— n° 9 : *Le Cinématographe*, sous la direction de Cécile De Bary, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.
— n° 10 : *Perec et l'art contemporain*, sous la direction de Jean-Luc Joly, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010.
— n° 11 : *Filiations perecquiennes*, sous la direction de Maryline Heck, Le Castor Astral, 2011.
Parcours Perec. *Colloque de Londres - mars 1988*, textes réunis par Mireille Ribière, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
Georges Perec. Images, sous la direction de Jacques Neefs, Hans Hartje et Pierre-Marc de Biasi, Paris, Seuil, 1993.
Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes
— n^{os} 1-5 : Toulouse, Les impressions nouvelles, 1993-1994.
— n^{os} 6-8 : Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
(Depuis 2000, les articles sont publiés sur le site de l'Association Georges Perec : http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/)
L'Œuvre de Georges Perec, réception et mythisation, Actes du colloque de Rabat, Université Mohamed V. (Série Colloques et séminaires, n° 101), sous la direction de Jean-Luc Joly, Marsam, Rabat, 2002.
De Perec etc., derechef : textes, lettres, règles & sens, mélanges offerts à Bernard Magné, recueillis et présentés par Éric Beaumatin et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2005.
Georges Perec : artisan de la langue, sous la direction de Véronique Montémont et de Christelle Reggiani, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

2. 3. Numéros spéciaux de revues

L'Arc, n° 76, 1979.
Magazine littéraire, n° 193, mars 1983.
Littératures, n° 7, Université de Toulouse-Le Mirail, printemps 1983.
Études Littéraires, vol. 23, n^{os} 1-2, Québec, Université de Laval, été-automne 1990.
Magazine littéraire, n° 316, décembre 1993.
The Review of Contemporary Fiction, Illinois, Fairchild, vol. 13, n° 1, 1993.
Études Romanes, n° 46, Museum Tusculanum Press/University of Copenhagen, 2000.
Formules, n° 6, 2002.
Yale French Studies, Yale University Presses, n° 105, 2004.
Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^{e} siècle, n° 51, juin 2011.
Europe, n° 993/994, janvier-février 2012.

2. 4. Articles

ACHOUR-ABDELKETI (Rabâa Ben), « Jeu et enjeu de la métamorphose dans *La Disparition* de Georges Perec », in *De Perec etc., derechef : textes, lettres, règles & sens*, mélanges offerts à Bernard Magné, recueillis et présentés par Éric Beaumatin et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2005.

ALBÉRÈS (René-Marill), « Drôles de drames », in *Les Nouvelles littéraires*, 22-28 mai 1969.

ARNAUD (Noël), « À l'Oulipo, Raymond Queaneau... L'Oulipo a Raymond Queneau », in *Raymond Queneau et l'Oulipo*, l'Association des Amis de Valentin Brû, 1980.

AUSTER (Paul), « The Bartlebooth Follies », dans *Collected Proses: Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays*, London, Faber and Faber, 2003.

BEAUMATIN (Éric), « Le traducteur et l'écrivain : interprétations, récupérations et cohérences textuelles dans la version française de Harry Mathews, *Le Naufrage du stade Odradek* », in *Cahier Georges Perec*, n° 8, *Colloque de Montréal*, sous la direction de Jean-François Chassay, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.

BELLOS (David), « Georges Perec : De *La Ligne générale* aux *Choses* », in *Études art et littérature*, vol. 17, Université Hébraïque de Jérusalem, 1990.

BÉNABOU (Marcel), « Autour d'une absence », in *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 mai 1969.

— « Perec et la judéité », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.

— « Vraie et fausse érudition chez Perec », in *Parcours Perec. Colloque de Londres - mars 1988*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

BENS (Jacques), « Oulipien à 97 % », in *Magazine littéraire*, n° 193, mars 1983.

BURGELIN (Claude), préface à Georges Perec, *L.G. : une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e^ siècle », 1992.

CHAPELAN (Maurice), « *La Disparition* de Georges Perec n'a pas plu à Mauric(e) Chap(e)lin », in *Figaro littéraire*, 9-15 juin 1969.

GREAVES (Sara), « La traduction d'un lipogramme », Mémoire de maîtrise sous la direction d'Anne Roche, Université de Provence, 1989.

— « De *La Disparition* de Georges Perec à *Vanish'd* de John Lee : la traduction traduite », in *Palimpsestes*, n° 9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

— « Une traduction non plausible ? », in *Palimpsestes*, n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

GUISLAIN (Albert), « Poésie et vérité de "l'objet" », in *Le Soir*, n^os^ 14-15, novembre 1965.

HARTJE (Hans), MAGNE (Bernard), NEEFS (Jacques), « Une machine à raconter des histoires », préface à Georges Perec, *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi, Paris, CNRS Éditions/Zulma, coll. « Manuscrits »,1993.

HUMBOURG (Pierre), compte rendu de *La Disparition* de Georges Perec, in *Hérisson*, 7 août 1969.

HECK (Maryline), « "Ce repère, Perec" : postérité de Perec oulipien », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

HILL (Leslie), « Perec à Warwick », in *Parcours Perec*. *Colloque de Londres - mars 1988*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

JEANDILLOU (Jean-François), « Verbigérations cruciverbistes : pour un dialogisme énigmatique dans les *mots croisés* de Georges Perec », in *Le Cabinet d'amateur*. *Revue d'études perecquiennes*, n° 4, Toulouse, Les impressions nouvelles, 1995.

KISLOV (Valéry), « Traduire *La Disparition* de Perec en russe », in *Formules*, n° 10, mai 2006.

JOSIPOVICI (Gabriel), « À propos de *La Vie mode d'emploi* », in *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012.

JOUET (Jacques), « Les sept règles de Perec », in *Magazine littéraire*, n° 316, mars

1993.
LALOU (Étienne), « 320 pages sans la lettre e », in *L'Express*, 28 avril-4 mai 1969.
LEE (John), « Brise ma rime, l'ivresse livresque dans la *Disparition* », in *Littératures*, n° 7, printemps 1983.
— « *La Disparition* : problèmes de traduction », in *Parcours Perec*. *Colloque de Londres - mars 1988*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
— « Ce que dit art maniaque dit oui », in *Études Littéraires*, vol. 23, n^{os} 1-2, Québec, Université de Laval, été-automne 1990.
— « Une stratégie traductive pour *La Disparition* », in *Palimpsestes*, n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
— « *La Disparition*: Problem Translation. The Rough and the Smooth », in *Palimpsestes*, n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
— « Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux : le lipogramme chez Perec et d'autres », inédit, consultable dans l'Association Georges Perec.
LEJEUNE (Philippe), « Villin Souvenirs », texte inédit de Georges Perec, in *Genesis*, n° 1, 1992.
— « Une autobiographie sous contrainte », in *Magazine littéraire*, n° 316, mars 1993.
MAGNÉ (Bernard), « Lavis mode d'emploi », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.
— « De l'écart à la trace », in *Études littéraires*, vol. 23, n^{os} 1-2, Québec, Université de Laval, été-automne 1990.
— « Bout à Bout Tabou ; about *Still Life / Style Leaf* », in *Parcours Perec. Colloque de Londres - mars 1988*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
— « Métatextuel et lisibilité », in *Protée*, vol. 14, Chicoutimi, Université du Québec, printemps-été 1986.
— « Pour une lecture réticulée », in *Cahiers Georges Perec*, n° 4, *Mélanges*, sous la direction d'Éric Beaumatin, Valence, Limon, 1990.
— « Du registre au chapitre », in *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
— « Construire l'anodin : les deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », in *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n° 1, Toulouse, Les impressions nouvelles, 1993.
— « Les cahiers des charges de Georges Perec », in *Magazine littéraire*, n° 316, mars 1993.
— « De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de *La*

Vie mode d'emploi de Georges Perec », in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 38, n° 3, Presses de l'Université de Montréal, septembre 1993.

— Préface à Georges Perec, *Perec/rinations*, présenté par Bernard Magné, Paris, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997.

— « Carrefour Mabillon : "ce qui passe, passe..." », in Georges Perec, *Poésie ininterrompue. Inventaire*, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, Production André Dimanche/INA, 1997.

— « Espèces d'espaces écrites », in *Brouillons d'écrivains*, sous la direction de Marie Odile Germain et Danièle Thibault, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.

MATHEWS (Harry), « Le catalogue d'une vie », in *Magazine littéraire*, n° 193, mars 1983.

— « Vanishing point », dans *The Case of The Persevering Maltese: Collected Essays*, Illinois, Dalkey Archive Press, 2003.

MILÉSI (Laurent), « La variante joycienne et perecquienne », in *L'Ecriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, sous la direction de Daniel Ferrer, Paris, CNRS-Editions, 1991.

MOTTE (Warren), « Embellir les lettres », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.

— « Jeux mortels », in *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2, été-automne 1990.

NOËL (Bernard), « Dialogue avec Georges Perec », in *Georges Perec/Bernard Noël*, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, Production André Dimanche/INA, 1997.

— « Souvenir de Perec » in *Georges Perec/Bernard Noël*, livret accompagnant le coffre de quatre CD, *Dialogue avec Bernard Noël*, *Poésie ininterrompue*, *Je me souviens* (extraits), *L'Écriture des rêves*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, Marseille, Production André Dimanche/INA, 1997.

PARAYRE (Marc), « Lipogrammaville », in *Le français dans le monde*, n° 231, Paris, Hachette/Larousse, 1990.

— « *La Disparition* : Ah, le livre sans E ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans A ? », in *Formules*, n° 2, 1998.

— « Disparition — en onze lettres, bien sûr ! », *De Perec etc., derechef : textes, lettres, règles & sens*, mélanges offerts à Bernard Magné, recueillis et présentés par Eric Beaumatin et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2005.

— « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », in *Georges Perec : artisan de la langue*, sous la direction de Véronique Montémont et de Christelle Reggiani, Presses universitaires de Lyon, 2012.

PARNOT (Isabelle), « Perec traducteur de Mathews : entre sautes d'humour et surenchère pornographique », in *2000 ans de rire : permanence et modernité,* Actes du colloque international de Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

PÉREZ (Sònia), « Au sujet du texte bulgare se trouvant dans les manuscrits de *La Disparition* », inédit, consultable dans l'Association Georges Perec.

PIA (Pascal), « Un roman lipogrammatique », in *Carrefour*, 21 mai 1969.

POUILLOUX (Jean-Yves), « Histoires d'E », in *Magazine littéraire*, n° 193, mars 1983.

RABATÉ (Dominique), « Perec et le paradigme de la disparition », in *Cahiers Georges Perec*, n° 11, *Filiations perecquiennes*, sous la direction de Maryline Heck, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011.

— « "Comme tout le monde, je suppose" : L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », in *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012.

RIBIÈRE (Mireille), « Alphabets : de l'exhibitionniste en littérature », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.

— « "Maudit Bic !" ou la maldiction », in *Études Littéraires*, vol. 23, n^{os} 1-2, Québec, Université Laval, été-automne 1990.

— « *La Dispariton* / *A Void* : deux temps, deux histoires », in *Georges Perec et l'histoire*, Actes du colloque international, Université de Copenhague, du 30 avril au 1er mai 1998, *Études Romanes*, n° 46, 2000.

— « *La Disparition* et sa traduction par Gilbert Adair : deux textes, une même histoire ? » in *Palimpsestes*, n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

— « Vingt ans d'études perecquiennes », in *Formules*, n° 6, 2002.

— « La postérité de *La Disparition* », *Geroges Perec : inventivité, postérité*, Actes du colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), Université Babés-Bolyai, 14 au 16 mai 2004, dirigé par Mireille Ribière et Yvonne Goga, Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006.

RICARDOU (Jean), « La contrainte corolaire », in *Formules*, n° 3, 1999.

— « Les leçons d'une erreur », in *Formules*, n° 4, 2000.

ROUBAUD (Jacques), « Le démon de la forme », in *Magazine littéraire*, n° 316, mars 1993.

— « Perecquian Oulipo », traduit du français par Jean-Jacques Poucel, in *Yale French Studies*, n° 105, Yales University Press, 2004.

SALCEDA (Hermes), « Traduire les contraintes de *La Disparition* en espagnol », in *L'Œuvre de Georges Perec, réception et mythisation*, Actes du colloque de Rabat, Université Mohamed V. (Série Colloques et séminaires, n° 101), sous la direction de Jean-Luc Joly, Marsam, Rabat, 2002.

SESTOFT (Carsten), « Georges Perec et la critique journalistique », in *Papers from Department of Comparative Literature*, n° 36, Université de Copenhague, mai 1996.

SHERINGHAM (Michael), « La Vie quotidienne », entretien avec Dominique Rabaté, in *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012.

SCHIAVETTA (Angelo), « Perec et la contrainte comme signe », in *Formules*, n° 6, 2002.

SHIOTSUKA (Shûichirô), « Quel genre de tentative est-ce de traduire *La Disparition* ? La folie qu'on entrevoit à travers les traductions anglaise et espagnole », in *Suisei-Tsûshin*, n° 6, Tokyo, Suiseisha, avril 2006.

— « Deux romans lipogrammatiques en japonais : la traduction de *La Disparition* et *Mettons du rouge à lèvres sur l'image rémanente* de Yasutaka Tsutsui », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

SCHOK (Ralph), « Une amitié à travers les langues », in *Europe*, n° 993/994, janvier-février 2012.

THOREL (Sylvie), « *Les Choses*, ou le comble du réalisme », in *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 51, juin 2011.

VILLELAUR (Anne), « Une histoire d'amour et une histoire d'e », in *Les Lettres françaises*, 4-10 juin 1969.

ZARD (Philippe), « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », in *Perspectives*, n° 12, Université Hébraïque de Jérusalem, 2005.

[Anonyme], « On cherche alecteurs férus d'allitérature », in *La Libre Belgique*, 9 mai 1968.

[Anonyme], « *La Disparition* par Georges Perec », in *Les Échos*, 9 mai 1969.

[Anonyme], « Curious Corpses », in *The Times, Literary Supplement*, London, 10 juillet 1969.

3. Textes généraux

ADORNO (Théodor), *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978.

ARAGO (Jacques), *Voyage autour du monde sans la lettre A*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853.

ARAGON (Louis), *Le Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991.

ARNAUD (Noël), *Alfred Jarry, d'Ubu au docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.

— « Un Queneau honteux ? », in *Europe*, n^{os} 650-651, juin-juillet 1983.

— Préface à *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 1, Paris, Ramsay, 1987.

— « Henri Thomas et la 'Pataphysique : *Une saison volée* », in *Sud. Revue littéraire*, hors-série, 1991.

— « Gérard Genette et l'Oulipo », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 5, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000.

BAJ (Enrico), « Quatrième manifeste. Désoccultation du Collège de 'Pataphysique », prospectus du Collège de 'Pataphysique, 2000.

BARTHES (Roland), *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, 1978.

— « Le style et son image », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993.

— « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 2002.

— « Le point sur Robbe-Grillet ? », dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 2002.

BARY (Cécile de), « L'Oulipo est-il un groupe littéraire ? », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

BATAILLE (Georges), « La Part maudite », dans *Œuvres complètes*, *VII*, Paris, Gallimard, 1976.

— « La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art », dans *Œuvres complètes*, *IX*, Paris, Gallimard, 1979.

— « La Notion de dépense », dans *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1980.

— « À propos d'assoupissements », dans *Œuvres complètes, XI*, Paris, Gallimard, 1988

BECKER (Daniel Levin), *Many subtile channels: in praise of potential literature*,

Cambridge, Harvard University Presse, 2012.

BELLOS (David), « Appropriation, imitation, traduction. Réflexions à propos de la version anglaise de *la Vie mode d'emploi* de Georges Perec », in *TransLittérature*, n° 4, Hiver 1992.

— « L'effet contrainte », in *Le Goût de la forme en littérature : écritures et lectures à contraintes*, Actes du colloque de Cerisy 14-21 août 2001, *Formules* hors-série, 2004.

BÉNABOU (Marcel), « Je me souviens », in Oulipo, *Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, Paris, Ramsay, 1987.

— « Quarante siècles d'Oulipo », dans *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001.

— *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

BÉNABOU (Marcel), GARRÉTA (Anne F.), JOUET (Jacques), « L'Oulipo et sa critique », in *50 ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*, études réunies et présentées par Carole Bisenius-Penin et André Petitjean, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

BENS (Jacques), *Genèse de l'Oulipo. 1960-1963*, édition revue, augmentée et présentée par Jacques Duchateau, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005.

BENS (Jacques), FOURNEL (Paul), « Entretiens avec Henri Deluy », in *Action poétique*, n° 85, 1981.

BERGE (Claude), « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », in Oulipo, *La Littérature potentielle*. *Créations, recréations, récréations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.

BLANCHOT (Maurice), « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

— *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012.

BLOOMFIELD (Camille), *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, thèse de doctorat sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université Paris 8, 2011, 4 vol.

— « L'Oulipo dans l'histoire des groupes et mouvements littéraires : une mise en perspective », in *50 ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*, études réunies et présentées par Carole Bisenius-Penin et André Petitjean, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

— « Histoire de l'Oulipo. Quelques jalons chronologiques », in *Oulipo*, sous la direction de Camille Bloomfield et Claire Lesage, Paris, Gallimard/ Bibliothèque nationale de France, 2014.

BÖK (Christian), *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001.

— « Oulipo and Its Unacknowledged Legislation », in *The* N*oulipian Analects*, édition établie par Matias Viegener et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

— « Surrealism and Oulipo (The Problem of Politics) », in *The* N*oulipian Analects*, édition établie par Matias Viegener et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

— « The Pataphysicians and Oulipo », in *The* N*oulipian Analects*, édition établie par Matias Viegener et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

BORGES (Jorge Louis), « Le Zahir », dans *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967.

BOURBAKI (Nicolas), *Éléments de matématique*, livre I, *Théorie des ensembles*, Paris, Hermann, 1970.

BOTUL (Jean-Baptiste), *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant*, Paris, Mille et Une nuits, 1999.

BRAFFORT (Paul), « Oulipo et 'Pataphysique », in *Magazine littéraire*, n° 388, juin 2000.

BRETON (André), « Marcel Duchamp », in *Littérature*, n° 5, octobre 1922.

— « Manifeste du Surréalisme », dans *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

— « Second Manifeste du Surréalisme », dans *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

— « Nadja », dans *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

— « L'Amour fou », dans *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

— « Du surréalisme en ses œuvres vives », dans *Œuvres complètes, IV*, édition de Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

BÜRGER (Peter), *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti,

Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013.

BUTOR (Michel), « La critique de l'invention », dans *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.

— *Entretiens : Quarante ans de vie littéraire, entretiens réunis*, vol. III, présentés et annotés par Henri Desoubeaux, Joseph K., 1999.

— « Le roman comme recherche », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008.

CAILLOIS (Roger), « Nature des jeux », in *Jeux et sports*, édition publiée sous la direction de Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

CALVINO (Italo), « Prose et anticombinatoire », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— *Si par une nuit d'hiver un voyager*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981.

— *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

— *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e^ siècle », 1993.

— « Le Monde est un artichaut », dans *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1995.

CASANOVA DE SEINGALT (Jacques), *Histoire de ma vie*, tome V, Wiesbaden/Paris, F.A. Brockhaus/Plon, 1961.

CAWS (Mary Ann), *Surréalisme*, Paris, Phaidon, 2006.

CHAPSAL (Madeleine), *Les Ecrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960.

— *Quinze écrivains*, Paris, Juillard, 1963.

CHARBONNIER (Georges), *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.

CHKLOVSKI (Victor), « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov (éd. et trad.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE, *Statuts du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1957.

— *Subsidia Pataphysica*, n° 7, 1968.

COLLOMBAT (Isabelle), « L'Oulipo du traducteur », in *Semen*, n° 19, 2005.

CONSENSTEIN (Peter), *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

DÄLLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DEBON (Claude), introduction à Raymond Queneau, *Œuvres complètes, I*, édition établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

DEBORD (Guy), *Potlatch*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

DECOUT (Maxime), « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », in *Poétique*, n° 168, novembre 2011.

DESCARTES (René), « Préambules », dans *Œuvres philosophiques*, tome 1, Paris, Garnier, 1988.

DE MARTINOIR (Francine), *La Littérature occupée : les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, 1995.

DOSTOÏEVSKI (Fédor), *Les Démons*, traduit du russe par Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2013.

DRUCKER (Johanna), « Author Anxiety (or Not MY Oulipo !) », in *The* N*oulipian Analects*, édition établie par Matias Viegener et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

DUCHAMP (Marcel), *Le Processus créatif*, exposé fait à Houston (Texas) en 1957, traduit de l'anglais par l'auteur, Paris, L'Échoppe, 1987

DUCHATEAU (Jacques), *La Colonne d'air*, Paris, Ramsay, 1987.

— Préface à Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo. 1960-1963*, édition revue, augmentée et présentée par Jacques Duchateau, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005.

— « Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cerisy-la-Salle », in Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo. 1960-1963*, édition revue, augmentée et présentée par Jacques Duchateau, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005.

DUCROT (Oswald), TODOROV (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédie des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUCROT (Oswald), SHAEFFER (Jean-Marie), *Nouveau dictionnaire encyclopédie des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

D'Y (Sylvain), « Qu'est-ce que le Collège de 'Pataphysique », in Thieri Foulc, *Les Très Riches Heures du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Fayard, 2000.

ELLMAN (Richard), *James Joyce*, traduit de l'anglais par André Cœuroy, Paris, Gallimard, 1962.

HELMLÉ (Eugen), *Im Nachtzug nach Lyon*, Berlin, Edition Plasma, 1995.

— *Knall und Fall in Lyon*, Berlin, Edition Plasma, 1995.

FLAUBERT (Gustave), *Correspondance, II*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

FOUCAULT (Michel), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

FOULC (Thieri), *Les Très Riches Heures du Collège de 'Pataphysique*, Paris, Fayard, 2000.

FORTE (Frédéric), FOURNEL (Paul) et LE TELLIER (Hervé), « Généalogie oulipienne », table ronde animée par Camille Bloomefield, in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

FOURNEL (Paul), *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1972.

— « Queneau et la Lipo », in *L'Herne*, n° 29, 1975.

— « Queneau et l'Oulipo », in *Europe*, n° 888, avril 2003.

— « 50 ans d'Oulipo », in *50 ans d'Oulipo : de la contrainte à l'œuvre*, études réunies et présentées par Carole Bisenius-Penin et André Petitjean, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; rééd. coll. « Points », 1992.

— *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GIDE (André), « Dostoïevski », dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

— *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.

GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), *Entrées en littérature*, Paris, Hachette FLE, 1990.

GROHMANN (Will), *Paul Klee*, traduit de l'allemand par Jean Descoullayes et Jean Philippon, Genève/Paris, Éditions des Trois Collines/Bibliothèque des arts, 1965.

HUIZINGA (Johan), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

HUGILL (Andrew), *'Pataphysics: A Useless Guide*, London/Cambridge, The MIT Press, 2012.

HURET (Jules), « Symbolistes et Décadents », dans *Enquêtes sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1981.

KAFKA (Franz), « Lettre à Felice », dans *Œuvres complètes, IV*, traduit de l'allemand (Autriche) par Jean-Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, édition de Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

KHAYATI (Mustapha), « Les mots captifs : préface à un dictionnaire situationniste », in *L'Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997.

KÖHLER (Erich), *Le Hasard en littérature, le possible et la nécessité*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2000.

JAMES (Alison), « Mètre, contrainte, procédé : quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis », in *Formules*, n° 13, mai 2009.

— « Transatlantic Oulipo : Crossings and Crosscrurrents », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

JARRY (Alfred), « Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien », dans *Œuvres complètes, I*, édition de Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

— « Gaité, *Le Chien du régiment*, de M. Pierre Decourcelle ; Folies-Dramatiques, *La Famille du brosseur*, de M. Tristan Bernard », dans *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

— *L'Almanach illustré du Père Ubu (XX^e siècle)*, illustration de Pierre Bonnard, Bordeaux, Le Castor Astoral, 2006.

JANET (Pierre), *De l'Angoisse à l'Extase*, tome I, Paris, Alcan, 1926.

JENNY (Laurent), *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

JORN (Asger) « La Patahysique, une religion en formation », in *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997.

JOUET (Jacques), « Oh l'ostrogoth ! », in *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n° 2, Toulouse, Les impressions nouvelles,1993.

— *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000.

JOYCE (James), *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1950.

KLEE (Paul), *La Pensée créatrice. Écrits sur l'art*, traduit de l'allemand par Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973.

LAPPRAND (Marc), *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998.

— « Contrainte, norme, et effet de contrainte », in *Le Goût de la forme en littérature : écritures et lectures à contraintes*, Actes du colloque de Cerisy 14-21 août 2001, *Formules* hors-série, 2004.

LATHIS, *L'Organiste athée*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1964.

LAUNOIR (Ruy), *Clefs pour la 'Pataphysique*, Paris, L'Hexaèdre, 2005.

— *Gestes et Opinions de quelques pataphysiques illustres, Emmanuel Peillet, Jean-Hugues Sainmont, Latis, etc.*, Paris, L'Hexaèdre, 2007.

LEIRIS (Michel), *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1964.

— *Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992.

LE LIONNAIS (François), « À propos de la littérature expérimentale », postface à Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

— « Enchaînement et tentatives à la limite », in Oulipo, *Exercices de littérature potentielle*, *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 17, décembre 1961.

— « La Lipo (Le Premier Manifeste) », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— « Le Second Manifeste », in Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature », in *Atlas de Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— « L'antépénultième », in *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 1, Paris, Ramsay, 1987.

— *La Peinture à Dora*, Paris, L'Échoppe, 1999.

LEPAPE (Pierre), « Robbe-Grillet : ironique et inquiétant », in *Télérama*, 11-17 octobre 1978.

LESCURE (Jean), « Petite histoire de l'Oulipo », in Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, recréations, récréations* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— « Des permutations en particulier et en général des poèmes carrés », in Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, recréations, récréations* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— « La méthode S + 7 (cas particulier de la méthode M ± *n*) », in Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, recréations, récréations* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

LE TELLIER (Hervé), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.

LISTA (Giovanni), *Dada : libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005.

LUCRÈCE, *De La nature*, Livre II, traduit du latin de José Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993.

MARINETTI (Filippo Tommaso), « Manifeste technique de la littérature futuriste », repris dans Giovanni Lista, *Futurisme : Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

MARTIN (Paul), *Cahier* (dir.), n° 13, *Henri Thomas*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998.

MATHEWS (Harry), *Le Verger*, Paris, P.O.L., 1989.

—*The Case of The Persevering Maltese: Collected Essays*, Illinois, Dalkey Archive Press, 2003.

MATHEWS (Harry), BROTCHIE (Alastair), *Oulipo Compendium. Revised & Updated*,

London, Atlas Press, 2005.

MAUSS (Marcel), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

MESCHONNIC (Henri), *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

MOLLOT-SIR (Edouard), « Erotisme et poésie dans l'œuvre de Georges Bataille », *French Literature Series*, vol. X, University of South Carolina, 1983.

MONK (Ian), « On G. Adair's *A Void* », in *The Restrictive Muse. (Writings for the Oulipo)*. http://www .partal.com/vademecum/eng/llibres/1.html

MOTTE (Warren), « Queneau and the Early Oulipo », in *French Forum*, vol. 31, n° 1, hiver 2006.

— « Oulipian Exceptionalism », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

MURRAY (Line Mc), « Qu'est-ce que la 'Pataphysique ? », in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 49, Québec, 1992.

NADEAU (Maurice), *Grâces leur soient rendues. Mémoire littéraires*, Paris, Albin Michel, 1990.

NIETZSCHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Club français du livre, 1958.

— « La Naissance de la tragédie », traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, dans *Œuvres, I*, édition publiée sous la direction de Marc de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

O'MEARA (Lucy), « Jacques Jouet, Jacques Roubaud and the Ethnographic Metro Poem », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

OULIPO, *Exercices de littérature potentielle*, *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 17, décembre 1961.

— *La Littérature potentielle*. *Créations, recréations, récréations* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.

— *La Bibliothèque oulipienne* (vol. 1-2, Paris, Ramsay, 1987 ; vol. 3, Paris, Seghers, 1990 ; vol. 4-9, Bordeaux, Le Castor Astral, 1998-2014).

— *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

— *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.

— *Anthologie de l'OuLiPo*, édition établie par Marcel Bénabou et Paul Fournel, Paris, Gallimard, coll. « Nrf/Poésie », 2009.

— *L'Oulipo mode d'emploi*, DVD réalisé par Jean-Claude Guidicelli, Doriane Films, 2010.

PAZ (Octavio), ROUBAUD (Jacques), SANGUINETI (Edoardo) et TOMLINSON (Charles) *Renga*, Paris, Gallimard, 1971.

PONTALIS (Jean-Bertrand), *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986.

POUCEL (Jean-Jacques), « Family Vocation : Toward a Fictional Theory of Oulipian Influence », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

QUENEAU (Anne-Isabelle), *L'Album Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, coll. « Albums de la Pléiade », 2002.

QUENEAU (Raymond), *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures* (dir.), Paris, Gallimard, 1956-1958, 3 vol.

— *Cent Mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

— *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.

— *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

— *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973.

— *Journaux 1914-1965*, édition établie par Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.

— « Odile », dans *Œuvres complètes, II*, édition établie par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

— « Les Enfants du limon », dans *Œuvres complètes, II*, édition établie par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

— « Zazie dans le métro », dans *Œuvres complètes, III*, édition établie par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

— « Exercices de style », dans *Œuvres complètes, III*, édition établie par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

QUEVAL (Jean), « Morale élémentaire (avec un *clinamen*) », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. I, Paris, Ramsay, 1987.

— « Insecte contemplant la préhistoire », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. II, Paris, Ramsay, 1987.

RABATÉ (Dominique), *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 45, 1998.

— *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010.

RAYMOND (Dominique), « Être et ne pas être une contrainte. L'étrange cas du canada-dry », in *Formules*, n° 16, *Oulipo@50. L'Oulipo à 50 ans*, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2012.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

— *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.
— « Le Nouveau Roman existe-t-il ? », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy de 1971, sous la direction de Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon, Paris, Union générale, « 10/18 », 1972, vol. 1.
— *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973.
— *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
— « Logique de la contrainte », in *Le Goût de la forme en littérature : écritures et lectures à contraintes*, Actes du colloque de Cerisy 14-21 août 2001, *Formules* hors-série, 2004.
ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
ROBERT (Marthe), *Seul*, *comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979.
ROBERTS (David), « Reviews of Davies Scores », in *Contact*, n° 23, hiver 1981.
ROUBAUD (Jacques), « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.
— « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981 ; rééd. coll. « Folio essais », 1995.
— « L'auteur oulipien », in *L'Auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel Contat, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
— « Le Pen est-il français ? », in *Action poétique*, n° 2, 1991.
— *Poésie, etcetera ; ménage*, Paris, Stock, 1995.
— *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, 1978 ; rééd. Ivrea, 2000.
— *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2002.
— *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention, 2005.
ROUSSEL (Raymond), *Locus Solus*, Paris, Pauvert, 1963.
— *Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963.
— *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963 ; rééd, Paris, Gallimard, « l'imaginaire », 1995.
RUMNEY (Ralphe), « The Situationist International and its Historification : Ralph Rumney in conversation with Stewart Home », in *What Is Situationisme ? A Reader*, édition établie par Stewart Home, Edinburgh, Ak Press, 1966
SANDOMIR (Irénée Louis), *Opus pataphysicum : testament de I.L. Sandomir de son vivant vice-curateur du Collège de 'Pataphysique, précédé de ses autres œuvres pataphysiques*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1959.

SCHAFFNER (Alain), « Queneau et la littérature à contraintes », in *Oulipo*, sous la direction de Camille Bloomfield et Claire Lesage, Paris, Gallimard/ Bibliothèque nationale de France, 2014.

SHATTUCK (Roger), *Au seuil de la 'Pataphysique : Texte Doctrinal*, Paris, Collège de 'Pataphysique, 1963.

SHERINGHAM (Michael), *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, traduit de l'anglais par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2013.

SPAHR (Juliana), YOUNG (Stephanie), « "& and" and foulipo », in *The* N*oulipian Analects*, édition établie par Matias Viegener et Christine Wertheim, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

SULLOWAY (Frank), *Freud, biologiste de l'Esprit*, Paris, Fayard, 1998.

TODOROV (Tzvetan), « Les Jeux de mots », dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

TOMKINS (Calvin), *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, New York, Badlands Unlimited, 2013.

— *Duchamp: A Biography*, New York, The Museum of Modern Art, 2014.

TZARA (Tristan), « Manifeste Dada 1918 », dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 1975.

TSUTSUI (Yasutaka), *Zanzô ni kuchibeni wo*, Tôkyô, Chûô-kôron, 1989.

VALÉRY (Paul), « Au sujet d'Adonis », dans *Œuvres*, *I*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

— « Tel quel », dans *Œuvres, II*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VIGNY (Alfred de), « L'Esprit pur », dans *Les Destinées. Poèmes antiques et modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992.

VILGILE, *L'Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2013.

VOTKA (Oktav), « Le Clinamen, la physique moderne et les préjuges scientifiques », in *Subsidia Pataphysica*, n° 0, Collège de 'Pataphysique, 1965.

WATANABE (Kazuo), *Haisen-nikki*, Tôkyô, Hakubunkan-shinsha, 1995.

WRIGHT (Ernest Vincent), *Gadsby : A Story of Over 50,000 Words Without Using the Letter "E"*, Los Angeles, Wetzel Publishing Co., 1939.

XENAKIS (Françoise), « Un feuilleton universel », in *Le Matin*, 25 septembre 1978.

YAGUELLO (Marina), *Histoire de lettres. Des lettres et des sons*, Paris, Seuil, 1990.

Index des noms propres

ACHOUR-ABDELKETI (Rabâa Ben), 399
ADAIR (Gilbert), 16, 305, 393, 403, 413
ADORNO (Théodor), 145, 146, 405
ALBÉRÈS (René-Marill), 7, 210, 399
ALCALA (Alonso de), 228
ANTELME (Robert), 147, 148, 291, 302
ARAGO (Jacques), 226, 228, 405
ARAGON (Louis), 199, 246, 277, 342, 405
ARNAUD (Noël), 25, 60, 61, 62, 64, 92, 110, 111, 158, 234, 259, 264, 269, 399, 405
ARP (Jean), 49, 153, 154
AUSTER (Paul), 132, 399
BAJ (Enrico), 114, 405
BALL (Hugo), 153
BARTHES (Roland), 5, 6, 52, 288, 289, 295, 296, 298, 299, 300, 302, 305, 329, 365, 385, 405
BARY (Cécile de), 398, 405
BATAILLE (Georges), 2, 104, 106, 107, 108, 119, 197, 198, 200, 343, 405, 413
BAUDELAIRE (Charles), 81, 202, 207, 213, 274, 276, 342
BAUDRILLARD (Jean), 109
BEAUMATIN (Éric), 195, 397, 398, 399, 401, 403
BEAUVOIR (Simone de), 122
BECKER (Daniel Levin), 4, 24, 63, 64, 66, 73, 74, 88, 89, 111, 121, 171, 234, 405
BECKETT (Samuel), 201, 288
BÉHAR (Stella), 396
BELLOS (David), 5, 6, 16, 77, 111, 224, 229, 269, 270, 285, 293, 296, 347, 378, 396, 399, 406
BÉNABOU (Marcel), 9, 10, 11, 60, 62, 63, 81, 113, 117, 184, 194, 195, 210, 222, 235, 259, 269, 336, 337, 391, 394, 396, 397, 399, 406, 413
BENS (Jacques), 25, 30, 34, 61, 67, 68, 91, 92, 93, 104, 110, 114, 122, 125, 395, 400, 406, 409
BENSE (Max), 69
BERGE (Claude), 68, 329, 352, 406
BERGSON (Henri), 158
BERTHARION (Jacque-Denis), 306, 307, 312, 315, 330, 396
BISENIUS-PENIN (Carole), 406, 410
BLANCHOT (Maurice), 133, 341, 342, 344, 406
BLOOMFIELD (Camille), 19, 25, 40, 41, 42, 50, 57, 59, 60, 88, 89, 90, 91, 95, 97, 98, 99, 101, 110, 113, 121, 122, 123, 125, 406, 416
BÖK (Christian), 7, 100, 101, 113, 114, 165, 407

BONAPARTE (Marie), 122
BONNARD (Pierre), 411
BORGES (Jorge Louis), 69, 82, 226, 331, 345, 407
BOTUL (Jean-Baptiste), 122, 407
BOURBAKI (Nicolas), 94, 96, 245, 407
BRAFFORT (Paul), 65, 111, 112, 142, 259, 407
BRETON (André), 2, 24, 25, 27, 36, 48, 53, 60, 73, 112, 138, 152, 154, 198, 199, 200, 342, 407
BURGELIN (Claude), 18, 213, 281, 292, 396, 400
BÜRGER (Peter), 47, 407
BUTOR (Michel), 3, 37, 38, 292, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 310, 318, 319, 321, 322, 327, 408
CAGE (John), 49
CAILLOIS (Roger), 105, 407, 408
CALVINO (Italo), 22, 62, 67, 68, 69, 88, 150, 161, 233, 329, 408
CARADEC (François), 96, 110
CAREY (Graham), 128
CASANOVA DE SEINGALT (Jacques), 79, 408
CASARES (Bioy), 82, 254
CAWS (Mary ann), 48, 49, 408
CHAMPOLLION (Jean-François), 228
CHAPELAN (Maurice), 7, 400
CHAPSAL (Madeleine), 198, 301, 302, 408
CHARBONNIER (Georges), 37, 38, 42, 43, 67, 76, 77, 89, 233, 408, 414
CHKLOVSKI (Victor), 367, 408
CLAIR (René), 109
CŒUROY (André), 196, 409
COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE, 10, 11, 20, 72, 92, 95, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 127, 129, 130, 139, 144, 145, 146, 148, 151, 155, 157, 160, 385, 387, 388, 392, 405, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416
COLLOMBAT (Isabelle), 408
COMETTI (Jean-Pierre), 47, 407
CONSENSTEIN (Peter), 96, 97, 164, 165, 408
CONSTANTIN (Daniel), 261
CUNNINGHAM (Merce), 49
CURTIUS (E. R.), 390
D'Y (Sylvain), 109, 116, 117, 119, 409
DADA, 19, 50, 97, 137, 138, 144, 153, 154, 197, 198, 412, 416
DÄLLENBACH (Lucien), 14, 304, 305, 306, 309, 310, 313, 316, 317, 318, 319, 408
DAVIES (Peter Maxwell), 44
DE BIASI (Pierre-Marc), 398
DE MARTINOIR (Francine), 102, 409
DEBON (Claude), 40, 186, 409
DEBORD (Guy), 138, 139, 378, 409
DECOUT (Maxime), 312, 313, 314, 409
DESCARTES (René), 177, 409
DESCOULLAYES (Jean), 159, 410
DESNOS (Robert), 49
DESOUBEAUX (Henri), 304, 408
DOMÍNGUEZ (Óscar), 49
DOSTOÏEVSKI (Fédor), 133, 134, 135, 136, 151, 260, 261, 336, 409, 410
DRUCKER (Johanna), 99, 409
DUBUFFET (Jean), 109
DUCHAMP (Marcel), 50, 51, 52, 54, 109, 138, 139, 153, 372, 407, 409, 416
DUCHATEAU (Jacques), 25, 34, 44, 65, 77, 93, 95, 98, 110, 406, 409
DUMAS (Alexandre), 323
DUVIGNAUD (Jean), 348, 396

ECO (Umberto), 109
ELLMAN (Richard), 196, 409
ÉPICURE, 156, 157, 158, 159
ERNST (Max), 49, 109, 139
ESCHER (Maurits), 109
ÉTIENNE (Luc), 22, 78, 110
ÉVRARD (Frank), 83, 84, 296, 396
FIDELE (Orazio), 80
FLAUBERT (Gustave), 77, 293, 295, 301, 324, 330, 336, 371, 396, 409
FORTE (Frédéric), 25, 27, 410
FOUCAULT (Michel), 71, 72, 223, 409
FOULC (Thieri), 109, 117, 119, 146, 409, 410
FOURNEL (Paul), 25, 27, 68, 99, 104, 122, 123, 124, 126, 406, 410, 413
FUTURISME, 196, 412
GARRÉTA (Anne F.), 406
GENETTE (Gérard), 24, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 405, 410
GERMAIN (Marie Odile), 210, 402
GIDE (André), 8, 135, 136, 137, 151, 266, 410
GIRARD (Sylvie), 159, 411
GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), 169, 410
GOLDSMITH (Kenneth), 101
GREAVES (Sara), 16, 400
GRILLPARZER (Franz), 336
GROHMANN (Will), 159, 410
GUIDICELLI (Jean-Claude), 5, 414
GUISLAIN (Albert), 296, 400
HARTJE (Hans), 170, 174, 204, 208, 213, 237, 243, 249, 252, 264, 394, 396, 398, 400
HECK (Maryline), 20, 141, 282, 349, 360, 362, 366, 396, 398, 400, 416
HEGEL (Georg Wilhel Friedrich), 108
HELMLÉ (Eugen), 7, 15, 393, 409
HERSANT (Yves), 150, 408
HILL (Hill), 293, 294, 400
HOLLAND (Richard Vassall-Fox), 226
HUGILL (Andrew), 157, 410
HUGO (Victor), 35, 81, 202, 235, 276
HUIZINGA (Johan), 105, 410
HUMBOURG (Pierre), 400
HURET (Jules), 331, 410
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 19, 138, 139, 144, 200, 201, 378, 410, 411
IONESCO (Eugène), 109
IZUMI SHIKIBU, 276
JAMES (Alison), 35, 37, 46, 51, 52, 53, 56, 63, 66, 68, 70, 94, 99, 101, 396, 411
JANET (Pierre), 325, 411
JARRY (Alfred), 109, 111, 121, 155, 156, 157, 158, 405, 411
JEANDILLOU (Jean-François), 380, 400
JENNY (Laurent), 57, 64, 411
JOLY (Jean-Luc), 1, 398
JORDAENS (Jacob), 386
JORN (Asger), 139, 411
JOSIPOVICI (Gabriel), 44, 400
JOUET (Jacques), 22, 40, 41, 42, 57, 58, 67, 89, 91, 97, 123, 234, 362, 400, 406, 411, 413
JOYCE (James), 34, 35, 37, 53, 54, 147, 195, 196, 409, 411
KAFKA (Franz), 69, 254, 263, 295, 300, 336, 338, 404, 410, 415
KAHN (Simone), 25
KANT (Emmanuel), 122
KAUFHOLZ (Éliane), 47, 411
KHAYATI (Mustapha), 200, 201, 410

KISLOV (Valéry), 16, 17, 393, 400
KLEE (Paul), 159, 160, 410, 411
KLEIST (Heinrich von), 336
KLÉMAN (Roger), 264
KÖHLER (Erich), 47, 411
KOJÈVE (Alexandre), 108
LACOUE-LABARTHE (Philippe), 106, 413
LALOU (Étienne), 8, 9, 401
LAPPRAND (Marc), 411
LATHIS, 145, 411
LATIS, 62, 67, 95, 110, 111, 121, 145, 411
LAUNOIR (Ruy), 110, 114, 411
LE LIONNAIS (François), 38, 61, 77, 78, 80, 90, 91, 92, 94, 98, 99, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 122, 125, 129, 146, 160, 273, 374, 385, 386, 412
LE PEN (Jean-Marie), 98, 415
LE TELLIER (Hervé), 25, 27, 60, 61, 64, 96, 109, 112, 122, 410, 412
LEDERER (Jacques), 208, 264, 394
LEE (John), 16, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 285, 305, 393, 400, 401
LEFEBVRE (Henri), 62, 347, 348
LEIRIS (Michel), 109, 118, 119, 130, 139, 143, 144, 328, 336, 343, 411
LEJEUNE (Philippe), 18, 205, 337, 352, 357, 397, 401
LEPAPE (Pierre), 284, 412
LESAGE (Claire), 110, 406, 416
LESCURE (Jean), 34, 58, 59, 62, 63, 64, 98, 110, 412
LIGNE GÉNÉRALE, 285, 286, 292, 293, 298, 300, 302, 323, 335, 347, 391, 399
LISTA (Giovanni), 137, 138, 153, 154, 196, 412
LOWRY (Malcolm), 277
LUCRÈCE, 156, 163, 164, 412
LUKACS (Georg), 287, 290, 291, 296, 347
MAGNÉ (Bernard), 14, 15, 82, 83, 141, 162, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 189, 210, 285, 298, 305, 306, 307, 308, 312, 362, 377, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403
MAGOUDI (Ali), 18, 397
MALLARMÉ (Stéphane), 51, 81, 90, 194, 195, 202, 276, 331
MANN (Thomas), 82, 254
MANNICK (Édouard J.), 264
MARINETTI (Filippo Tommaso), 196, 197, 412
MARTIN (Paul), 145, 412
MARX (Groucho), 131
MASSON (André), 49
MATHEWS (Harry), 16, 40, 67, 68, 69, 88, 149, 233, 335, 394, 399, 402, 403, 412
MAULNIER (Thierry), 25, 26
MAUSS (Marcel), 106, 370, 371, 413
MELVILLE (Herman), 82, 254
MENDELEÏEV (Dmitri), 91
MESCHONNIC (Henri), 57, 64, 413
MILÉSI (Laurent), 204, 249, 253, 254, 258, 263, 264, 402
MIRO (Joan), 69, 103, 109, 387
MOLLOT-SIR (Edouard), 106, 107, 413
MONK (Ian), 99, 413
MONTÉMONT (Véronique), 178, 398, 403
MONTFRANS (Manet van), 84, 287, 290, 291, 293, 295, 300, 313, 330, 335, 397
MOTTE (Warren), 81, 82, 122, 125, 397, 402, 413
MURRAY (Line Mc), 114, 413
NADEAU (Maurice), 21, 213, 225, 229, 273,

366, 413
NEEFS (Jacques), 170, 174, 204, 394, 396, 400
NIETZSCHE (Friedrich), 2, 104, 105, 106, 108, 118, 135, 413
NIZAN (Paul), 302
NOËL (Bernard), 39, 40, 44, 84, 85, 141, 154, 168, 203, 237, 395, 402
NOUVEAU ROMAN, 3, 14, 21, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 295, 296, 297, 298, 300, 303, 304, 305, 309, 310, 312, 313, 314, 317, 320, 323, 334, 335, 415
O'MEARA (Lucy), 413
ORCEL (Michel), 68, 408
PARAYRE (Marc), 14, 16, 17, 82, 167, 168, 169, 178, 180, 181, 191, 192, 204, 207, 209, 212, 214, 215, 230, 231, 305, 393, 397, 402
PARNOT (Isabelle), 403
PAZ (Octavio), 414
PEILLET (Emmanuel), 110, 111, 115, 117, 119, 130, 145, 411
PÉREZ (Sònia), 210, 403
PETITJEAN (André), 406, 410
PHILIPPON (Jean), 159, 410
PIA (Pascal), 9, 10, 11, 403
PIERCE (John R.), 226
PINGAUD (Bernard), 206
Poe (Edgar Allan), 82, 245, 254, 397, 413
PONS (Maurice), 264
PONTALIS (Jean-Bertrand), 354, 356, 357, 414
POTOCKI (Jan), 329
POUCEL (Jean-Jacques), 23, 404, 414
POUILLOUX (Jean-Yves), 397, 403
PRÉVERT (Jacques), 109
QUENEAU (Anne-Isabelle), 42, 414
QUENEAU (Raymond), 2, 9, 11, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 138, 143, 144, 146, 151, 160, 186, 187, 201, 216, 226, 233, 250, 251, 259, 264, 329, 336, 343, 344, 346, 387, 396, 399, 405, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416
QUEVAL (Jean), 67, 95, 160, 414
RABATÉ (Dominique), 21, 261, 319, 320, 344, 345, 367, 368, 370, 403, 404, 414
RABELAIS (François), 8, 322, 387
RAY (Man), 109, 139
RAYMOND (Dominique), 414
REGGIANI (Christelle), 19, 65, 76, 124, 146, 147, 159, 164, 170, 171, 178, 329, 337, 397, 398, 403
RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges), 25, 26, 53
RIBIÈRE (Mireille), 16, 28, 171, 262, 305, 306, 395, 397, 398, 399, 403
RICARDOU (Jean), 14, 285, 286, 287, 296, 305, 306, 307, 320, 403, 414, 415
RIGA (Pierre de), 228
RIMBAUD (Arthur), 81, 202, 254, 276
RITTLER (Franz), 234
ROBBE-GRILLET (Alain), 3, 284, 285, 287, 288, 289, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 304, 305, 310, 312, 313, 314, 334, 365, 405, 409, 412, 415

ROBERT (Marthe), 105, 338, 410, 413, 415
ROBERTS (David), 44, 415
ROSIENSKI-PELLERIN (Sylvie), 397
ROUBAUD (Jacques), 13, 14, 23, 24, 27, 30, 40, 42, 46, 54, 60, 65, 66, 87, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 111, 112, 122, 123, 124, 125, 126, 158, 159, 161, 206, 216, 233, 244, 259, 264, 273, 277, 362, 394, 395, 404, 413, 414, 415
ROUSSEL (Raymond), 69, 71, 72, 205, 214, 215, 222, 223, 238, 247, 250, 251, 269, 322, 324, 325, 336, 371, 409, 415
RUBENS (Peter Paul), 386
RUMNEY (Ralphe), 139, 415
RUYSDAEL (Jacob van), 386
SADE (Marquis de), 62
SALCEDA (Hermes), 393, 404
SAMOYAULT (Tiphaine), 19, 406
SANDOMIR (Irénée Louis), 110, 111, 115, 117, 119, 145, 415
SARRAUTE (Natalie), 288
SARTRE (Jean-Paul), 118, 286, 287
SCHAFFNER (Alain), 112, 416
SCHIAVETTA (Angelo), 14, 404
SCHILLING (Derek), 20, 282, 353, 371, 397
SCHLŒZER (Boris de), 133, 409
SCHMIDT (Albert-Marie), 92, 93
SCHOK (Ralph), 15, 404
SCHÖNTHAN (Paul von), 228
SCHWAB (Raymond), 26
SEI SHONAGON, 358, 369
SESTOFT (Carsten), 284, 304, 323, 404
SHAKESPEARE (William), 261
SHATTUCK (Roger), 116, 117, 118, 120, 140, 145, 416
SHERINGHAM (Michael), 20, 138, 282, 341, 342, 343, 344, 362, 370, 371, 373, 404, 416
SHIOTSUKA (Shûichirô), 16, 393, 404
SIMON (Claude), 288, 305, 309
SOLLERS (Philippe), 62, 288
SOUVARINE (Boris), 98
SPAHR (Juliana), 99, 416
STENDHAL, 312, 313, 314, 323, 409
SULLOWAY (Frank), 152, 416
SURREALISME, 2, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 46, 47, 48, 49, 68, 73, 74, 86, 101, 103, 113, 114, 126, 129, 137, 138, 144, 154, 198, 199, 200, 343, 407
TEL QUEL, 21, 95, 97, 297, 298, 304, 305, 310, 367
THIBAULT (Danièle), 210, 402
THOMAS (Henri), 111, 145, 405, 412
THOREL (Sylvie), 293, 404
TODOROV (Tzvetan), 367, 408, 409, 416
TOMKINS (Calvin), 50, 416
TSUMORI (Kunimoto), 276
TSUTSUI (Yasutaka), 7, 404, 416
TZARA (Tristan), 47, 50, 197, 416
UBUWEB, 101, 113, 114
VALÉRY (Paul), 37, 53, 74, 75, 77, 86, 416
VÉLASQUEZ (Diego), 330
VERNE (Jules), 322, 323, 336
VIAN (Boris), 109
VIEGENER (Matias), 99, 407, 409, 416
VIGNY (Paul), 336, 337, 416
VILGILE, 416
VILLELAUR (Anne), 5, 404
VIRILIO (Paul), 348
VOGT (A. E. Van), 277
VOTKA (Oktav), 157, 158, 161, 416
WAHL (François), 68, 408

WATANABE (Kazuo), 387, 416
WERTHEIM (Christine), 99, 407, 409, 416
WHITE (Chuchi), 365
WITTGENSTEIN (Ludwig), 201
WITTIG (Monique), 264
WRIGHT (Ernest Vincent), 12, 177, 185, 186, 206, 225, 226, 228, 232, 416
XENAKIS (Françoise), 285, 416
YAGUELLO (Marina), 82, 363, 416
YOUNG (Stephanie), 99, 100, 416
ZARD (Philippe), 336, 338, 404

Annexe 1

Liste de métaplasmes dans *La Disparition*

à vau-l'iau	*adv.*			p. 161	< à vau-l'eau
airostat	*n.*	*m.?*	*sin.*	p. 252	< aérostat
analogaux	*adj.*	*m.*	*plu.*	p. 243	< analogue
s'anudissant	*v.*			p. 184	< se dénuder
arcan	*n.*	*m.?*	*sin.*	p. 145	< arcane
archiviaux	*adj.*	*m.*	*plu.*	p. 246	< archives
attifiaux	*n.*	*m.*	*plu.*	p. 131	< attifer
autochtons	*n.*	*m.*	*plu.*	p. 179	< autochtone
balkanais	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 174	< balkanique
banania	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 130	< bananier
barbatif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 166	< rébarbatif
bambinard	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 282	< bambin
baudruchon	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 299	< baudruche
britannial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 178	< britannique
caciquant	*v.*			p. 164, 283	< cacique
câlinou	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 82	< câlinerie
canin	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 234	< canine
carissima	*adj.*	*f.*	*sin.*	p. 82	< carissime
cassatas	*n.*	*f.?*	*plu.*	p. 250	< cassate (ou *cassata* italien)
chafaudant	*v.*			p. 245	< échafauder
chantillon	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 194	< échantillon

chaulin	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 107	< chaulage
chiffonnants	*adj.*	*m.*	*plu.*	p. 239	< chiffonné
chuintis	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 213	< chuintante
coalitif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 257	< coalition
confin	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 216	< confins
conflagra [-ant]	*v.*		*sin.*	p. 299, 303	< conflagration
conginatal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 267	< congénital
conjungos	*n.*	*m.*	*plu.*	p. 113	< conjungo
convol	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 46, 104, 278	< convoler
cornalin	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 89	< cornaline
coustil	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 231	< coutille
crinolins	*n.*	*m.?*	*plu.*	p. 131	< crinoline
cygnal	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 300	< cygne
darwinial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 257	< darwinien
dodonial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 220	< Dodone
fallacial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 160	< fallacieux
faminard [-s]	*adj.*	*m.*	*sin./ plu*	p. 163, 247	< famine
faussard	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 232	< faussaire
flançois	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 46	< flanche
folklorain	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 237	< folklorique
gard	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 161	< égard
gloutir	*v.*			p. 301	< glouton / engloutir
graffitial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 194	< graffite
guillotin	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 101, 122	< guillotine
guirlands	*n.*	*m.*	*plu.*	p. 294	< guirlande

guimbard	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 97	< guimbarde
gyroscopal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 252	< gyroscopique
habana [-s]	*n.*	*m.*	*sin./ plu.*	p. 35, 99, 166, 189, 219	< havane
harpin	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 277	< harpe
hirudination	*n.*	*f.?*	*sin.*	p. 59	< hirudinées
histrion	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 305	< historien
homicidal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 186	< homicide
hypocrisif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 100	< hypocrite / hypocrisie
imbitation	*n.*	*f.?*	*sin.*	p. 296	< imbitable
immaculant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 228	< immaculé
immaculation	*n.*	*f.?*	*sin.*	p. 85, 106, 116, 128, 159, 218, 220, 305	< immaculé
incommunicatif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 281	< incommunicable / communicatif
indian	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 114, 135	< indien (ou *indian* anglais)
infanticidal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 279	< infanticide
infantil	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 310	< infantile
infantin	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 283, 310	< enfantin
infortun	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 106, 278	< infortuné
initiatif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 31	< initiatique
injustifiait	*v.*		*sin.*	p. 263	< injustifié
inopinant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 206	< inopiné
instomation	*n.*	*f.*	*sin.*	p. 231	< instrument
jarnacais	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 249	< Jarnac

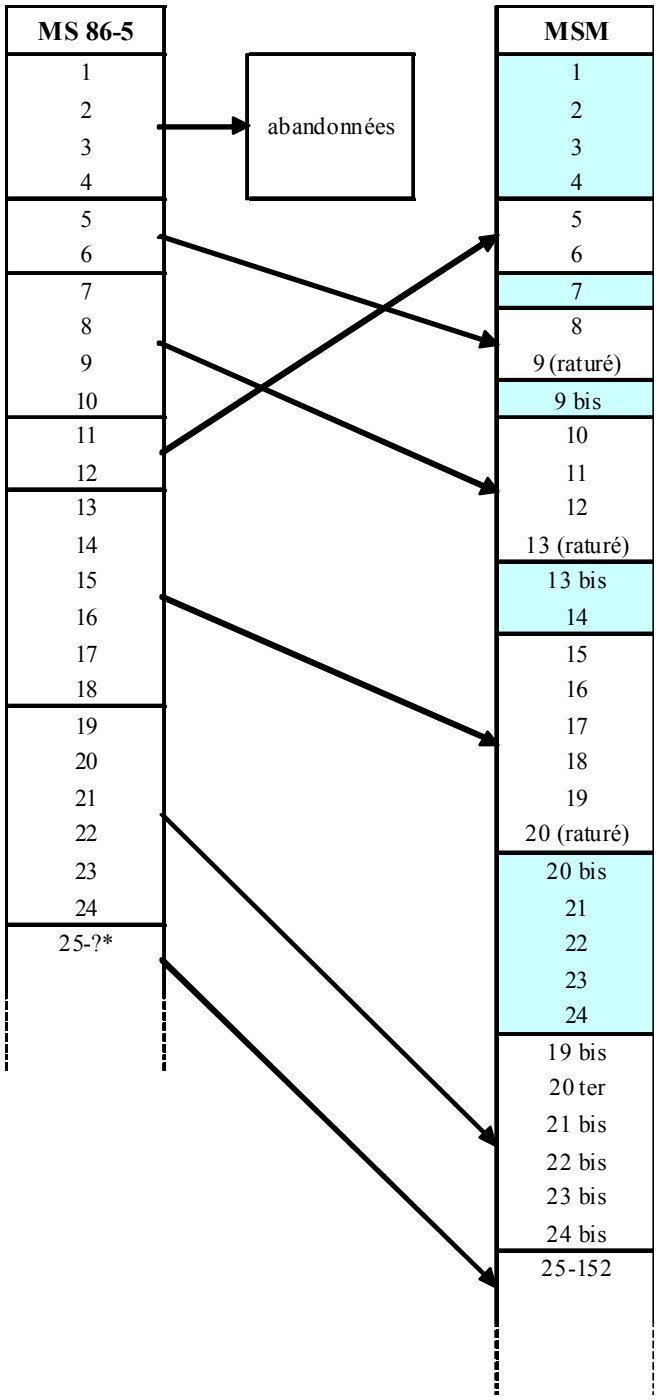
labyrinthal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 304	< labyrinthique
lacanial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 128	< lacanien
lacunal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 86, 128	< lacunaire
languido	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 103	< languide (ou *languido* espagnol et italien)
limonial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 212	< limoneux
logogriphiant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 174	< logogriphe
loisif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 156	< loisir
lyrical	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 217	< lyrique (ou *lyrical* anglais)
maldiction	*n.*	*f.*	*sin.*	p. 129, 213, 213, 215, 229	< malédiction
m'avisaga	*v.*		*sin.*	p. 244	< se dévisager
marmorial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 201	< marmoréen
migrain	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 219, 221, 229	< migraine
miraculant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 276	< miraculeux
mordiou	*interj.*			p. 235	< mordieu
moucharab	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 33	< moucharabieh
nidoral	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 125	< nidoreaux
nivial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 87, 209	< niveau
nocturnal	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 121	< nocturne
nostalgical	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 97	< nostalgique
occis	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 252	< occire
ordinator	*n.*	*m.?*	*sin.*	p. 270	< ordinateur
palustris	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 100	< palustre
parturiant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 276	< parturient / parturition

patatration	*n.*	*f.*	*sin.*	p. 252	< patatras
plumial	*n.*	*m.?*	*sin.*	p. 184	< plumeau
pluvation	*n.*	*f.*	*sin.*	p. 64	< pluvial
poirautai	*v.*		*sin.*	p. 243	< poireauter
postichard	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 268	< postiche
probatif	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 181	< probable
propitia	*v.*		*sin.*	p. 64	< propitiation
protagon [-s]	*n.*	*m.*	*sin./ plu.*	p. 103, 164, 203, 303, 304	< protagoniste
radotis	*n.*	*m.*	*plu.*	p. 197	< radoterie
rampot	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 235, 235	< rampeau
rond-du-cuir	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 234	< rond-de-cuir
sarbacan	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 231	< sarbacane
s'autojustifia	*v.*		*sin.*	p. 50	< autojustification
scarmouchis	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 231	< escarmouche
scription	*n.*	*f.*	*sin.*	p. 196, 309	< description
scrivain	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 304, 309	< écrivain
simonisait	*v.*		*sin.*	p. 260	< simonie
somnambulant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 304	< somnambulique
somnolant	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 124, 186	< somnolent
stampillon	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 131	< estampille
stomox	*n.*	*m.?*	*plu.*	p. 151	< stomoxe
stourbir	*v.*			p. 273	< estourbir
stravagant [-s]	*adj.*	*m.*	*sin./ plu.*	p. 217, 312	< extravagant
studiantin	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 162	< estudiantin

suppositorial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 255	< suppositoire
tarlatan	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 44, 182	< tarlatane
timoration	*n.*	*f.?*	*sin.*	p. 218	< timoré
tristou	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 166	< triste / tristounet
troupiau	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 121	< troupiale
tubar	*adj.*	*m./f.*	*sin.*	p. 85, 190, 282	< tubard
tutorial	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 175, 208	< tutoriel (ou *tutorial* anglais)
ultimal [-aux]	*adj.*	*m.*	*sin./ plu.*	p. 167, 247, 289	< ultime
vaccino-stylo	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 115	< vaccinostyle
vindication	*n.*	*f.*	*sin.*	p. 160, 177, 246, 265, 279, 284, 295	< vindicatif
violin	*adj.*	*m.*	*sin.*	p. 23, 126, 271	< violine
vocabulariat	*n.*	*m.*	*sin.*	p. 195	< vocabulaire

Annexe 2

Pagination du manuscrit n° 86-5 et du manuscrit « du Moulin »



*Il manque les pages 34-37, 44-47, 116-119, et 124 *sqq*.

La plus grande part du manuscrit « du Moulin » (MSM) est constituée par une copie du manuscrit n° 86-5 (MS 86-5). L'enchevêtrement dans la pagination du MSM — constatable sur les feuillets portant les numéros 1 à 24 — est la conséquence des rajouts, raturages et redistribution que schématise le tableau ci-dessus :

- les pages 1 à 4 du MS 86-5 ont été abandonnées dans le MSM et remplacées par quatre nouvelles pages ;
- celles-ci sont suivies par les pages 11 et 12 du MS 86-5 dont les numéros de page sont alors devenus 5 et 6.
- à ces deux pages succède la nouvelle page 7 ;
- les pages 5 et 6 du MS 86-5 viennent ensuite et deviennent 8 et 9 dans la nouvelle pagination ;
- cette page 9 est finalement entièrement raturée mais coexiste avec une nouvelle page 9 (bis) ;
- les pages 7 à 10 du MS 86-5 prennent la suite et deviennent 10 à 13, selon la nouvelle pagination ;
- la deuxième moitié de cette page 13 est raturée et un nouveau texte (13 bis) collé sur elle ;
- à cette page dédoublée succède la nouvelle page 14
- les pages 13 à 18 du MS 86-5 prennent la suite et s'accordent à la nouvelle pagination, de 15 à 20 ;
- cette page 20, entièrement raturée, coexiste avec une nouvelle page 20 (bis)
- les nouvelles pages 21 à 24 prennent la suite ;
- la suite de la page 19 du MS 86-5 leur succède sans correction des numéros de page :

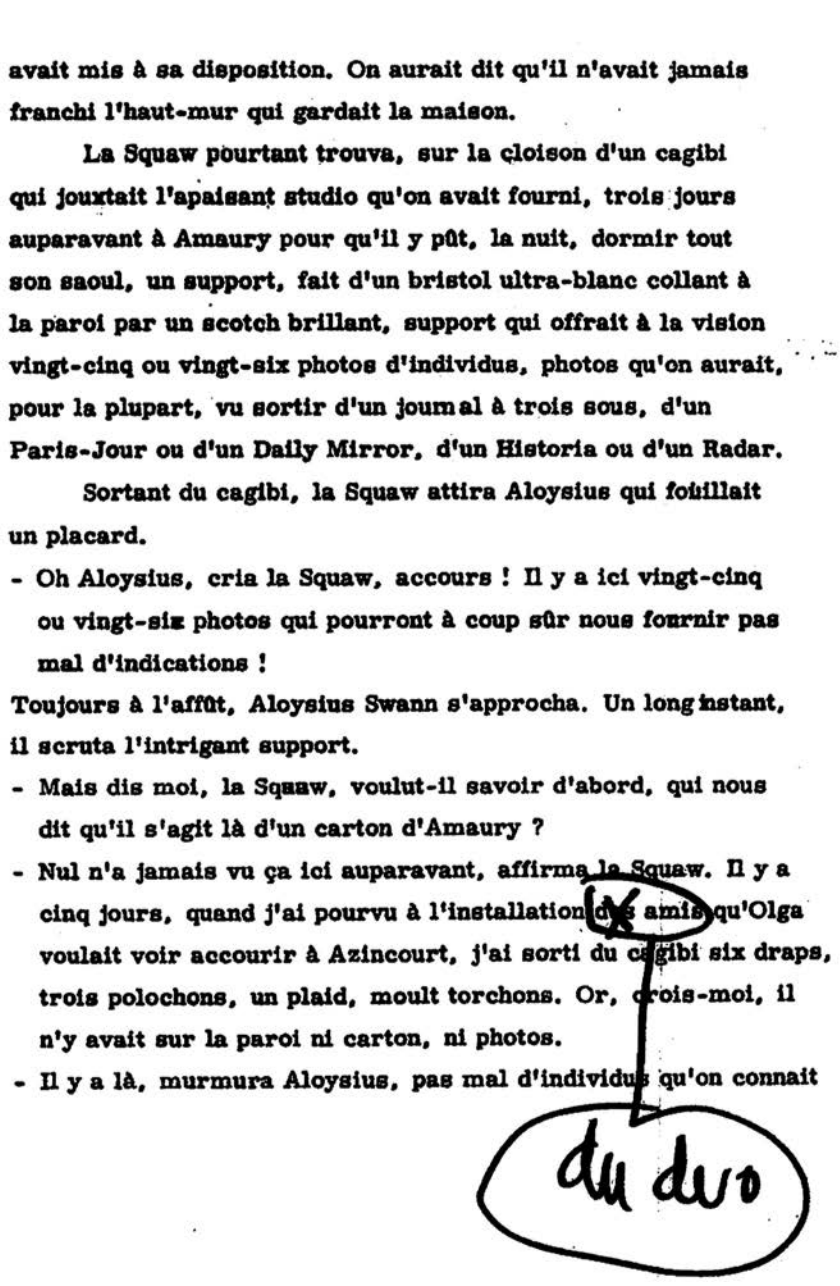
ce qui produit la répétition des numéros 19 à 24 en même temps que l'apparition d'une troisième page 20 ;

- à partir de la page 25, les deux manuscrits correspondent page à page, sauf surcharges effectuées au passage de l'un à l'autre et lacune de plusieurs pages dans le MS 86-5.

Annexe 3

Figures du chapitre 4

Figure 1. — La page 231 de la liasse dactylographiée (n° 85, 1, 231, reproduction partielle)



avait mis à sa disposition. On aurait dit qu'il n'avait jamais franchi l'haut-mur qui gardait la maison.

La Squaw pourtant trouva, sur la cloison d'un cagibi qui jouxtait l'apaisant studio qu'on avait fourni, trois jours auparavant à Amaury pour qu'il y pût, la nuit, dormir tout son saoul, un support, fait d'un bristol ultra-blanc collant à la paroi par un scotch brillant, support qui offrait à la vision vingt-cinq ou vingt-six photos d'individus, photos qu'on aurait, pour la plupart, vu sortir d'un journal à trois sous, d'un Paris-Jour ou d'un Daily Mirror, d'un Historia ou d'un Radar.

Sortant du cagibi, la Squaw attira Aloysius qui fouillait un placard.

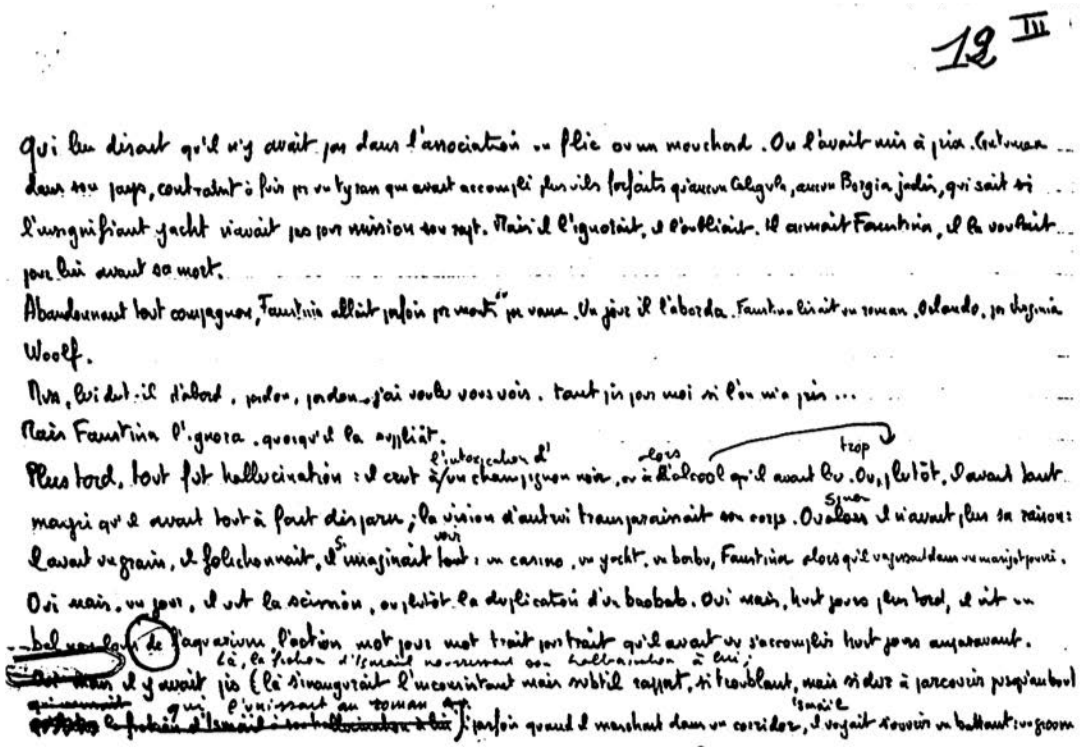
- Oh Aloysius, cria la Squaw, accours ! Il y a ici vingt-cinq ou vingt-six photos qui pourront à coup sûr nous fournir pas mal d'indications !

Toujours à l'affût, Aloysius Swann s'approcha. Un long instant, il scruta l'intrigant support.

- Mais dis moi, la Squaw, voulut-il savoir d'abord, qui nous dit qu'il s'agit là d'un carton d'Amaury ?
- Nul n'a jamais vu ça ici auparavant, affirma la Squaw. Il y a cinq jours, quand j'ai pourvu à l'installation des amis qu'Olga voulait voir accourir à Azincourt, j'ai sorti du cagibi six draps, trois polochons, un plaid, moult torchons. Or, crois-moi, il n'y avait sur la paroi ni carton, ni photos.
- Il y a là, murmura Aloysius, pas mal d'individus qu'on connait

du dur

Figure 2. — La page 12 du manuscrit « du Moulin » (reproduction partielle)



12 III

qui lui disait qu'il n'y avait pas dans l'association de flic ou de maquereau. Qu'on était dans une jungle, contraint à fuir par un tyran qui avait accompli plus de forfaits que Caligula, que Borgia jadis, qui sait si l'imaginaire yacht n'avait pas pour mission de tuer. Mais il l'ignorait, il l'oubliait. Il aimait Faustina, il la voulait pour lui avant sa mort.

Abandonnant tout compagnon, Faustina allait parfois par monts et par vaux. Un jour il l'aborda. Faustina lisait un roman, Orlando, de Virginia Woolf.

Non, lui dit-il d'abord, pardon, pardon, j'ai voulu vous voir, tout à l'heure, moi si l'on me prie ...

Mais Faustina l'ignora, quoiqu'il la supplia.

Plus tard, tout fut hallucination : il crut à l'intoxication d'un champignon noir, ou à l'alcool qu'il avait bu. Ou, plutôt, il avait tout mangé qu'il avait tout à point disparu, la vision d'autrui transparaissait son corps. Ou alors il n'avait plus sa raison : il avait un grain, il folichonnait, il imaginait tout : un casino, un yacht, un barbu, Faustina alors qu'il voyait dans un marchand de vin.

Oui mais, un jour, il eut la scission, ou plutôt la duplication d'un baobab. Oui mais, tout jeune encore, il fut un bal masqué de l'aquarium, l'action mot pour mot traite pour traite qu'il avait vu s'accomplir tout jeune auparavant.

Oui mais il y avait pis : là, la fission d'Ismaël reconnut son hallucination à lui : parfois quand il marchait dans un corridor, il voyait revenir un ballant rougeaud qui ressemblait au roman apparu.

9 III

qui lui disait qu'il n'y avait pas dans l'association de flic ou de maquereau. Qu'on était dans une jungle, contraint à fuir par un tyran qui avait accompli plus de forfaits que Caligula, que Borgia jadis, qui sait si l'imaginaire yacht n'avait pas pour mission de tuer. Mais il l'ignorait, il l'oubliait. Il aimait Faustina, il la voulait pour lui avant sa mort.

Abandonnant tout compagnon, Faustina allait parfois par monts et par vaux. Un jour il l'aborda. Faustina lisait un roman, Orlando, de Virginia Woolf.

Non, lui dit-il d'abord, pardon, pardon, j'ai voulu vous voir, tout à l'heure, moi si l'on me prie ...

Mais Faustina l'ignora, quoiqu'il la supplia.

Plus tard, tout fut hallucination : il crut à un champignon noir, ou à l'alcool qu'il avait bu. Ou, plutôt, il avait tout mangé qu'il avait tout à point disparu, la vision d'autrui transparaissait son corps. Ou alors il n'avait plus sa raison : il avait un grain, il folichonnait, il imaginait tout : un casino, un yacht, un barbu, Faustina,

Oui mais, un jour, il eut la scission, ou plutôt la duplication d'un baobab. Oui mais, tout jeune encore, il fut un bal masqué de l'aquarium, l'action mot pour mot traite pour traite qu'il avait vu s'accomplir tout jeune auparavant.

Oui mais il y avait pis : là, la fission d'Ismaël à son hallucination à lui : parfois quand il marchait dans un corridor, il voyait revenir un ballant rougeaud

Figure 3. — La page 9 du manuscrit n° 86, 5 (n° 86, 5, 9, reproduction partielle)

Figure 4. — Exemple des « Brouillons » (n° 86, 1, 5)

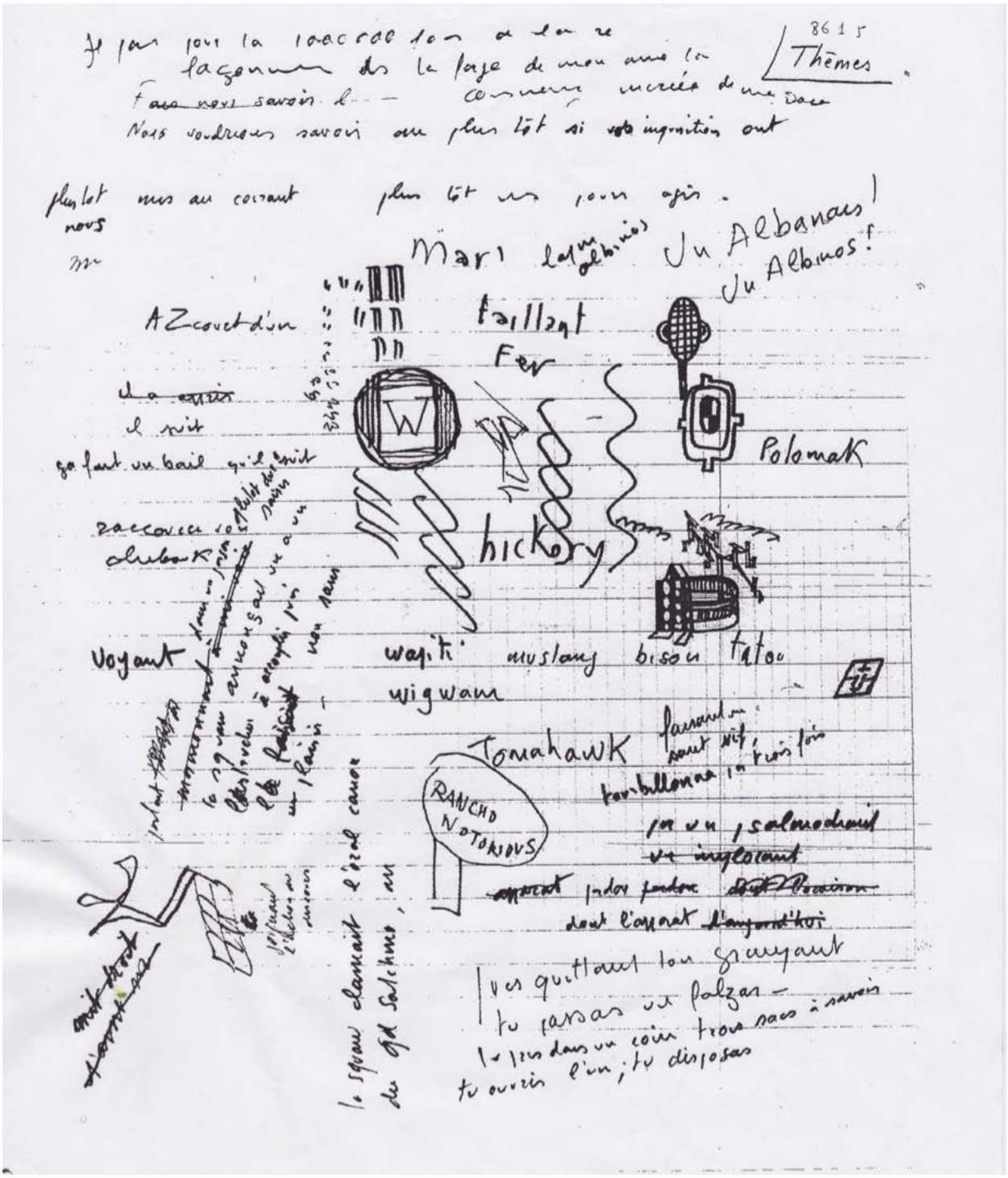
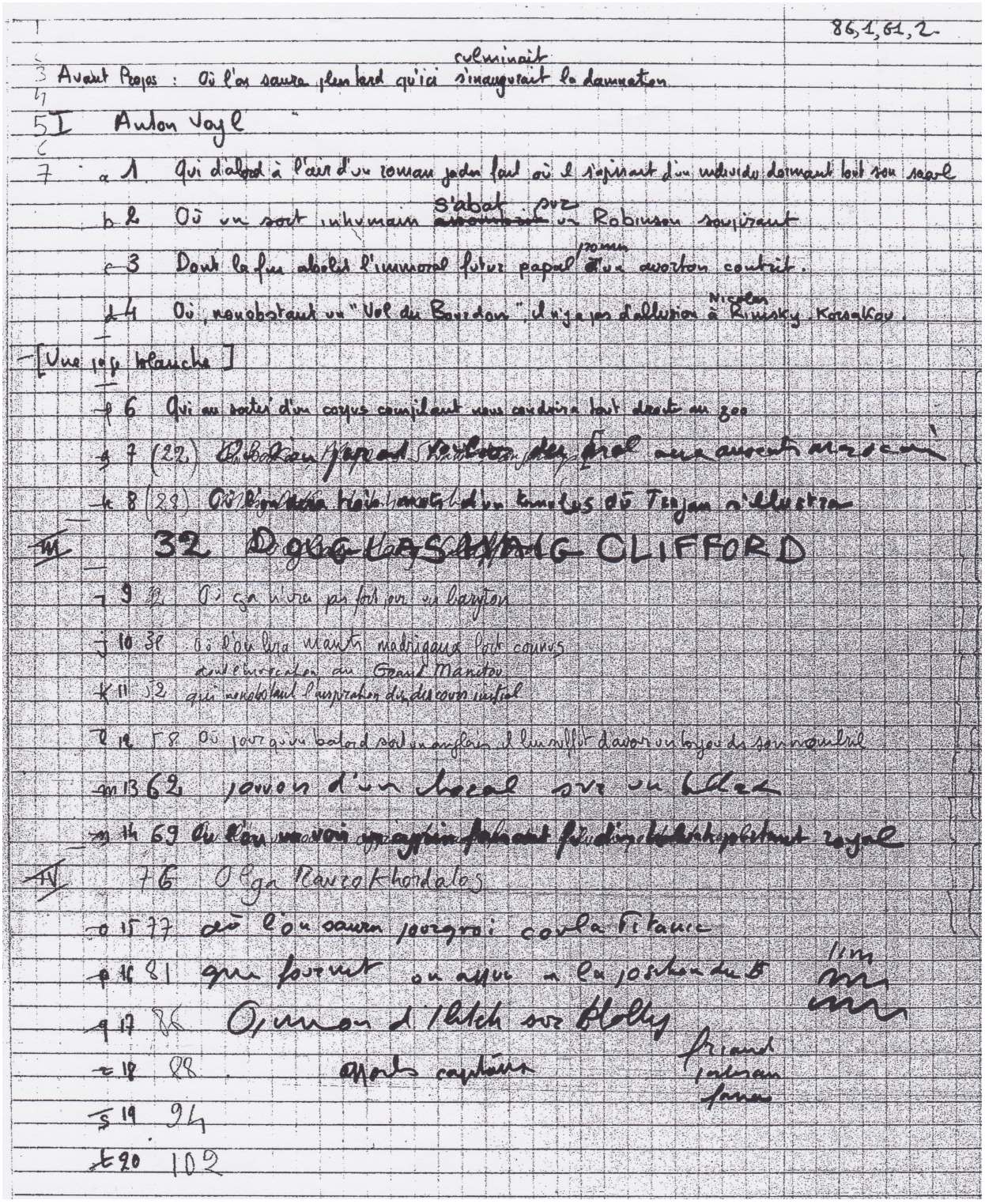


Figure 5. — Ébauche de la table des matières

(n° 86, 1, 61, 2)



(n° 86, 1, 61, 3)

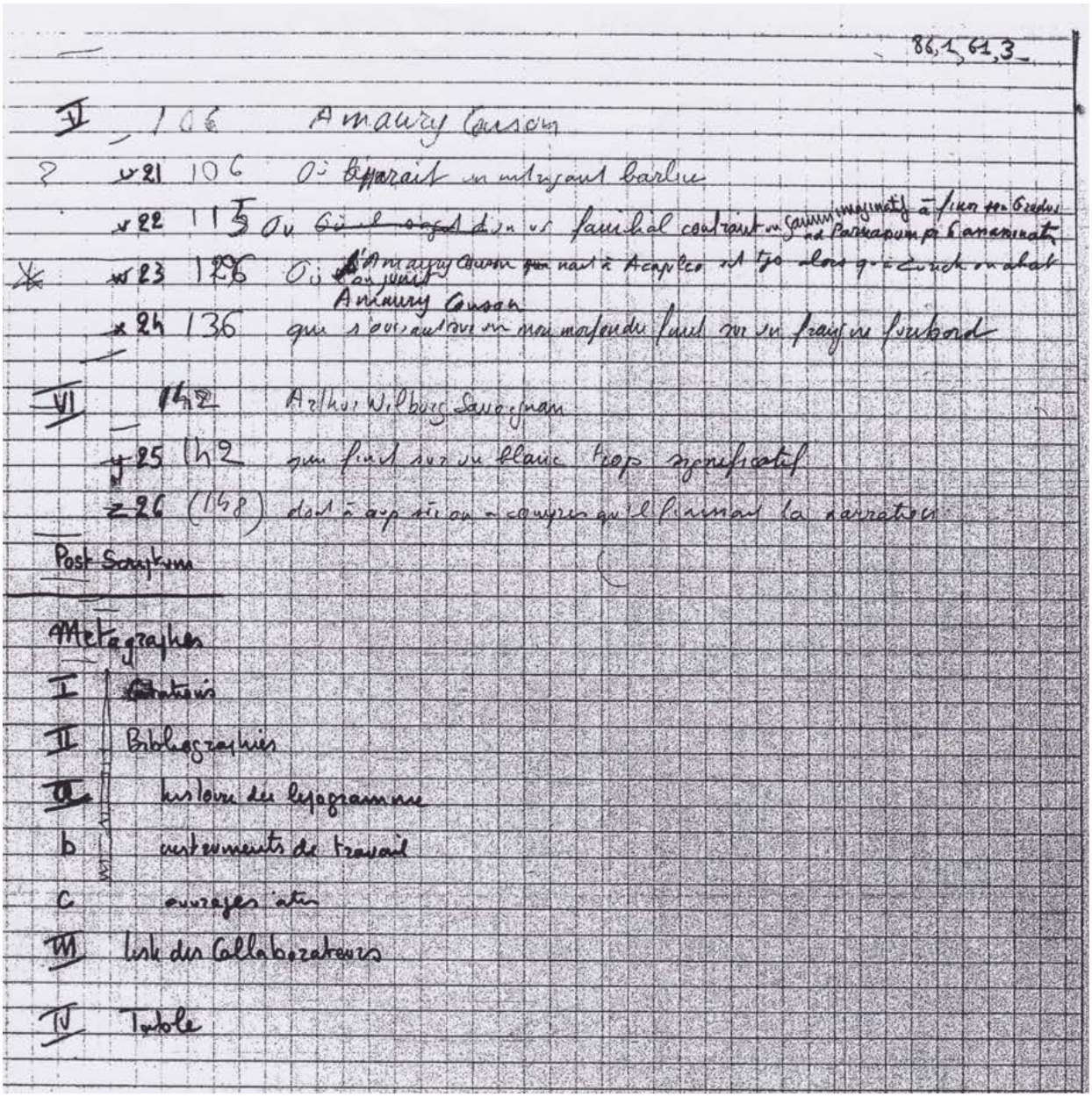

86,1,61,3
IV 106 Amaury Cousin
v21 106 Où apparaît en mitoyant barbin
v22 113 Où Ciel objet d'un vœu familial contrant en Saumur imaginé à Paris en Bretagne par Amaury
v23 126 Où d'Amaury Cousin qui naît à Acapulco et fils dans qu'Enoch en abat
Amaury Cousin
v24 136 que s'ouvrant sur un mot perdu fait sur un fragment fusibond
VII 142 Arthur Wilburg Savagnan
y25 (142 qui finit sur un blanc trop significatif
z26 (158) dont à apparition on conjecture qu'il finirait la narration
Post Scriptum
Métagraphes
I Généralités
II Bibliographies
III a histoire des logogrammes
b instruments de travail
c ouvrages cités
IV Liste des Collaborateurs
V Table

Figure 6. — Exemple de « Comment j'ai écrit certain de mes livres » (n° 86, 4, 1)

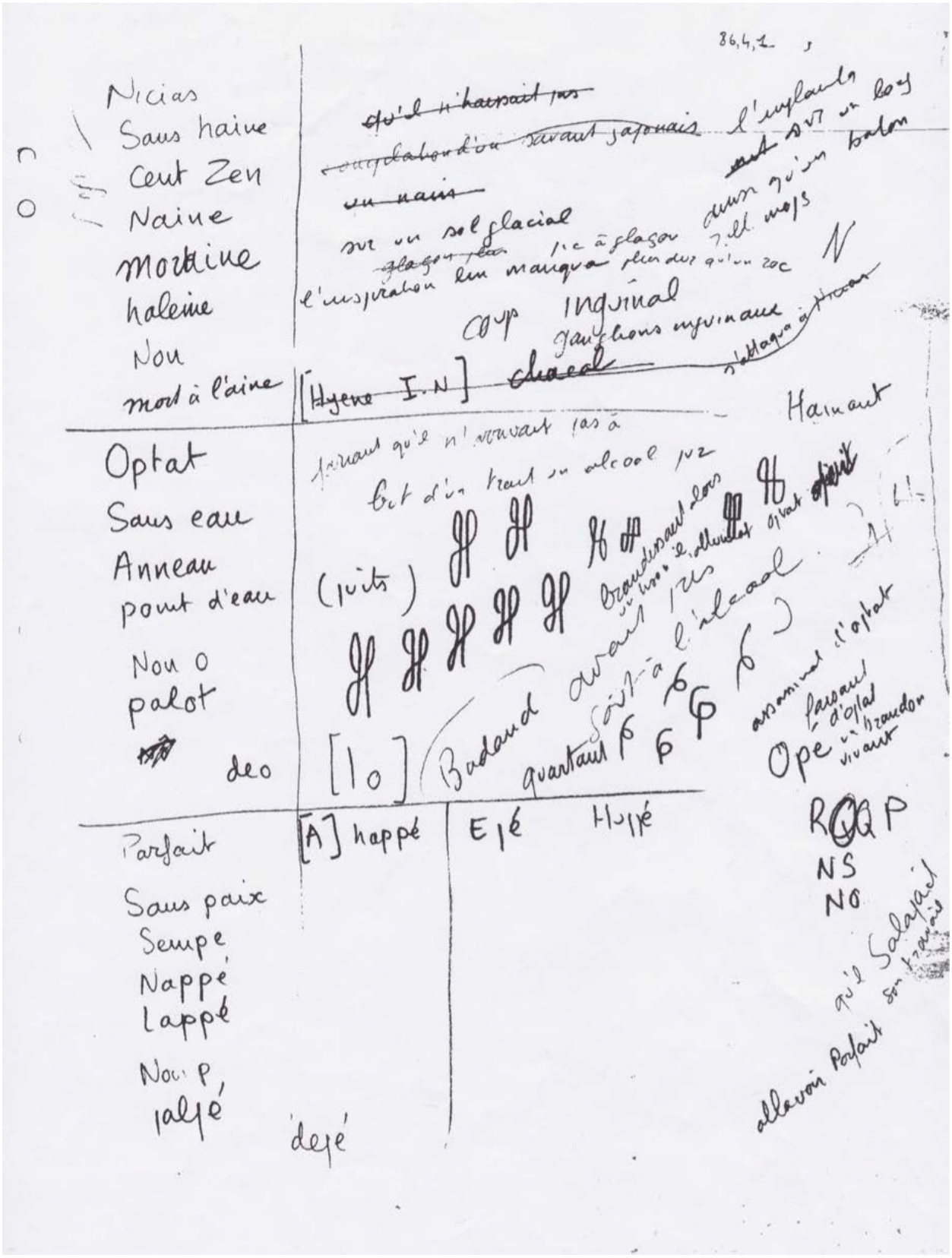


Figure 7. — Tableau généalogique de personnages de *La Disparition* (annexe du manuscrit « du Moulin »)

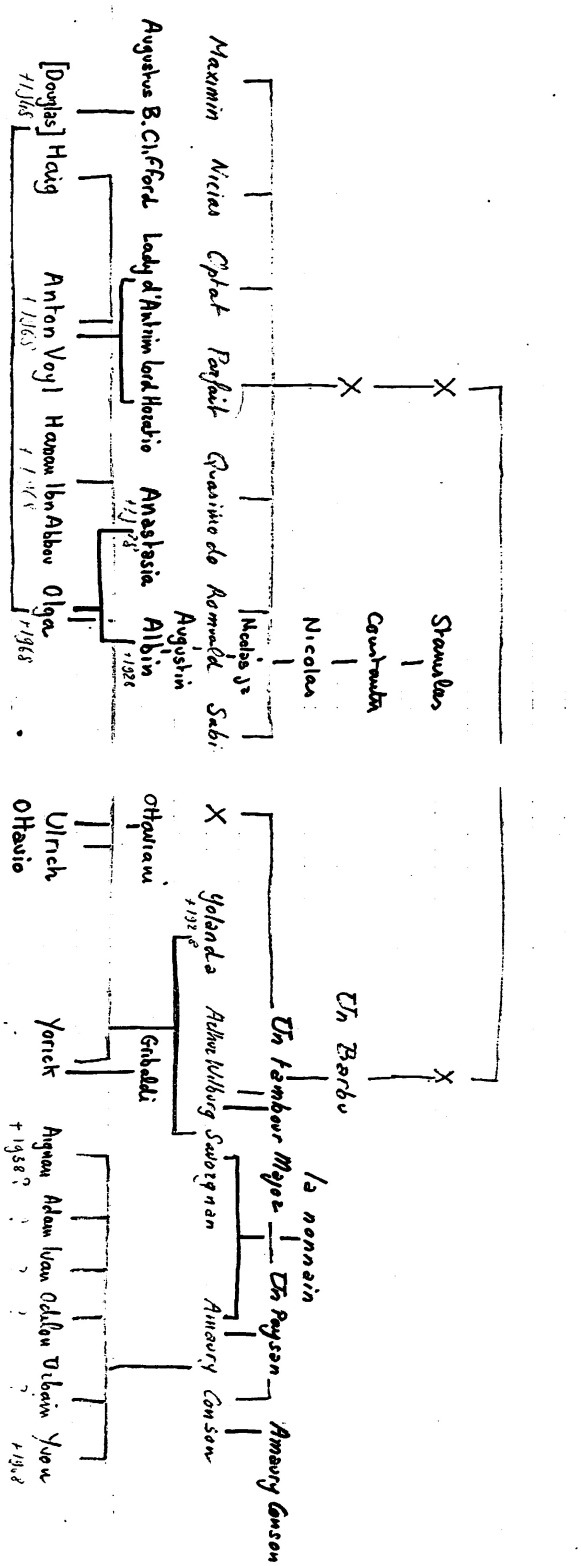
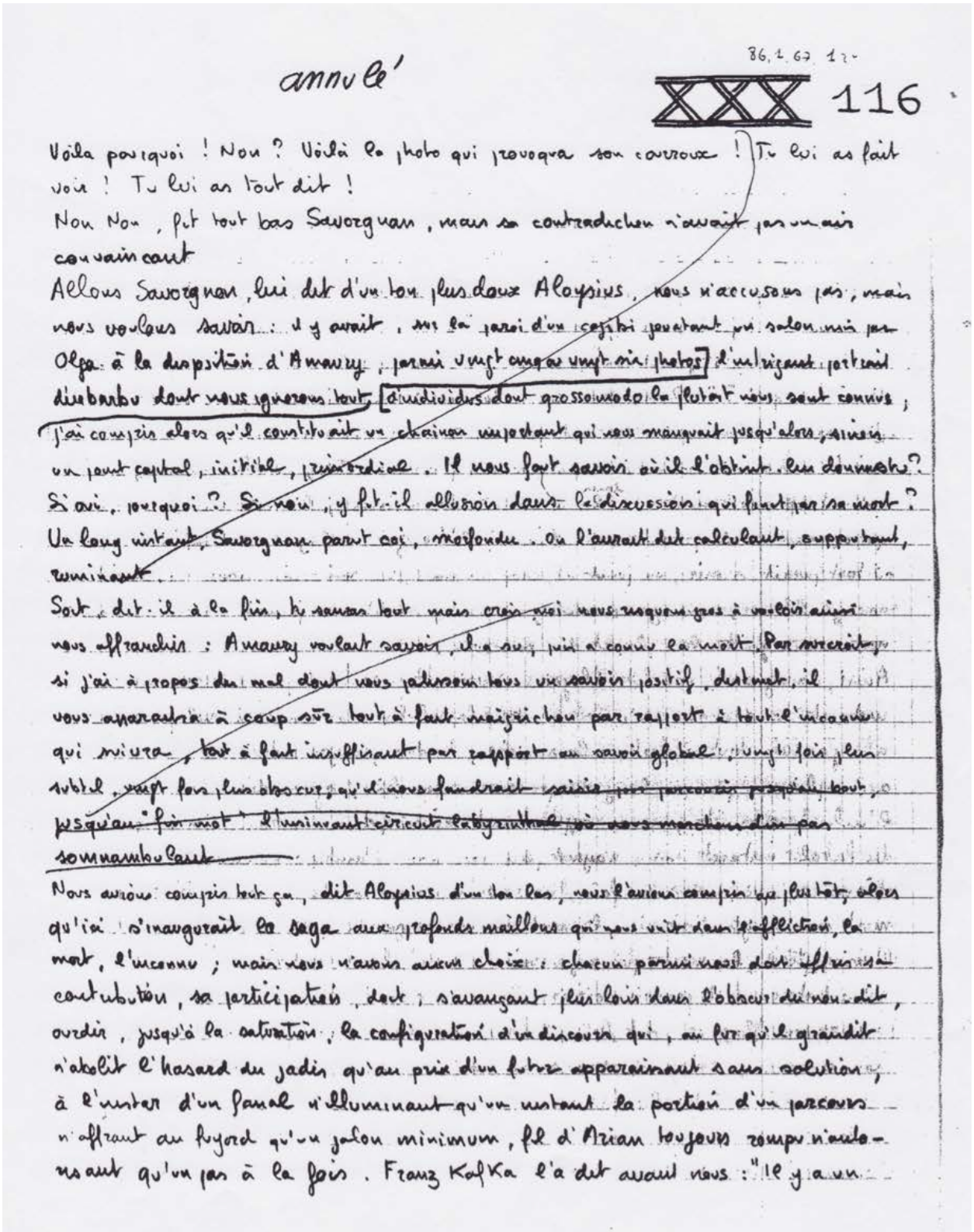


Figure 8. — La page 116 du manuscrit « annulé » (n° 86, 1, 67, 1 r°)



annulé

86, 1, 67, 1 r°

XXX 116

Voilà pourquoi ! Non ? Voilà la photo qui provoqua son courroux ! Tu lui as fait voir ! Tu lui as tout dit !

Non Non, fit tout bas Savorgnan, mais sa contradiction n'avait pas un air convaincant

Allons Savorgnan, lui dit d'un ton plus doux Aloysius, nous n'accusons pas, mais nous voulons savoir : il y avait, sur la paroi d'un coffret jouxtant un salon mis par Olga à la disposition d'Amaury, parmi vingt autres vingt six photos d'un élégant portrait dix barbu dont nous ignorons tout, d'individus dont grosso modo la plupart nous sont connus ; j'ai compris alors qu'il constituait un chaînon important qui nous manquait jusqu'alors, sinon un point capital, initial, primordial. Il nous faut savoir où il l'obtint. Lui donna-t-on ? Si oui, pourquoi ? Si non, y fit-il allusion dans la discussion qui finit par sa mort ?

Un long instant, Savorgnan parut coi, morfondu. On l'aurait dit calculant, supputant, ruminant.

Soit, dit-il à la fin, je savais tout mais crois-moi nous risquons gros à vouloir ainsi nous affranchir : Amaury voulait savoir, il a su, puis a connu la mort. Par surcroît, si j'ai à propos du mal dont nous pâtissons tous un savoir positif, dont-acte, il vous apparaîtra à coup sûr tout à fait insignifiant par rapport à tout l'inconnu qui suivra, tout à fait insuffisant par rapport au savoir global, unique fois plus subtil, vingt fois plus obscur, qu'il nous faudrait saisir pour parcourir jusqu'au bout, jusqu'au fin mot, l'immense circuit labyrinthal où nous marchons dans un somnambulisme

Nous avions compris tout ça, dit Aloysius d'un ton las, nous l'avions compris au plus tôt, alors qu'ici s'inaugurait la saga aux profonds maillons qui nous unit dans l'affliction, la mort, l'inconnu ; mais nous n'avions aucun choix : chacun parmi nous doit offrir sa contribution, sa participation, doit s'avançant plus loin dans l'obscur du non-dit, ourdir, jusqu'à la saturation, la configuration d'un discours qui, au fur qu'il grandit n'abolit le hasard du jadis qu'au prix d'un futur apparaissant sans solution, à l'instar d'un fanal n'illuminant qu'un instant la portion d'un parcours n'offrant au regard qu'un jalon minimum, fil d'Ariane toujours rompu n'autorisant qu'un pas à la fois. Franz Kafka l'a dit avant nous : "Il y a un

Figure 9. — Inscription de « CABALA » (n° 86, 1, 2 v°, reproduction partielle)

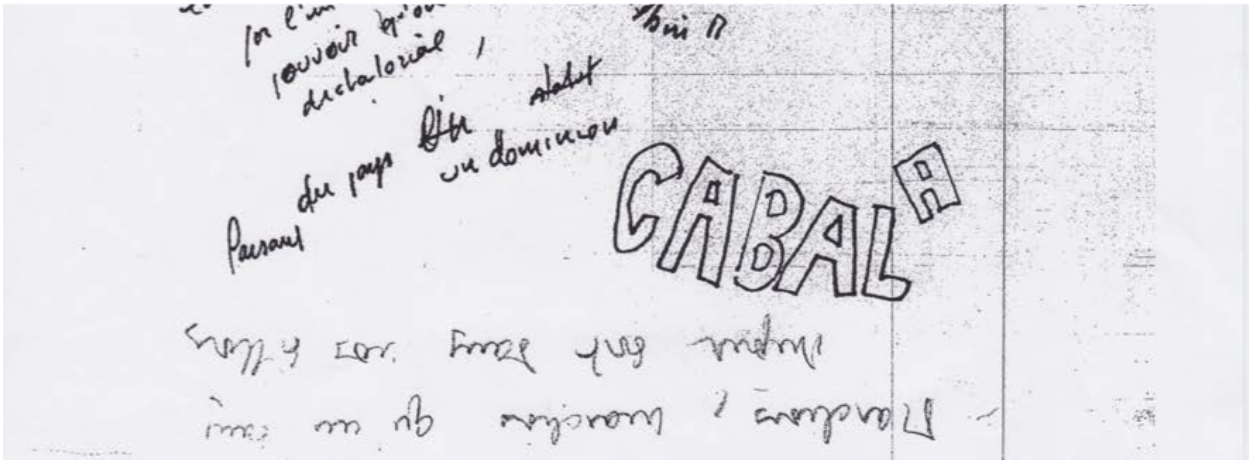


Figure 10. — Inscription de « Peretz » (n° 86, 1, 6 r°, reproduction partielle et tournée à droite)

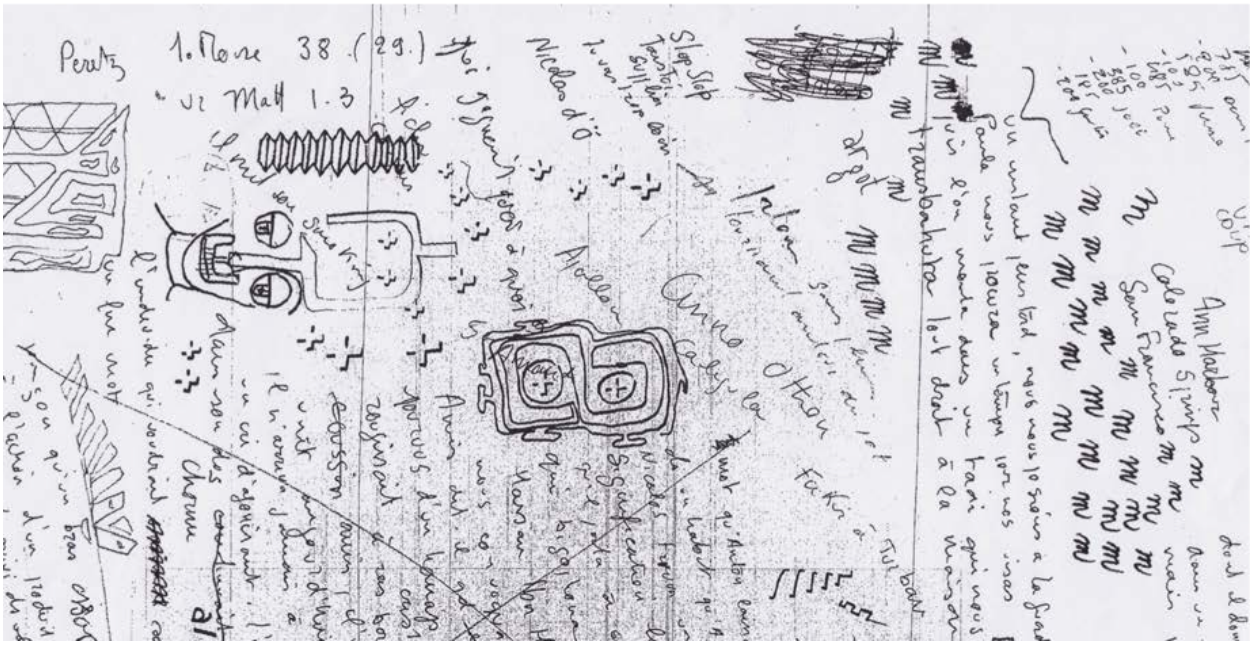


Figure 11. — Tableau généalogique de la famille de Perec (travail préparatoire pour *L'Arbre*, n° 58, 123+)

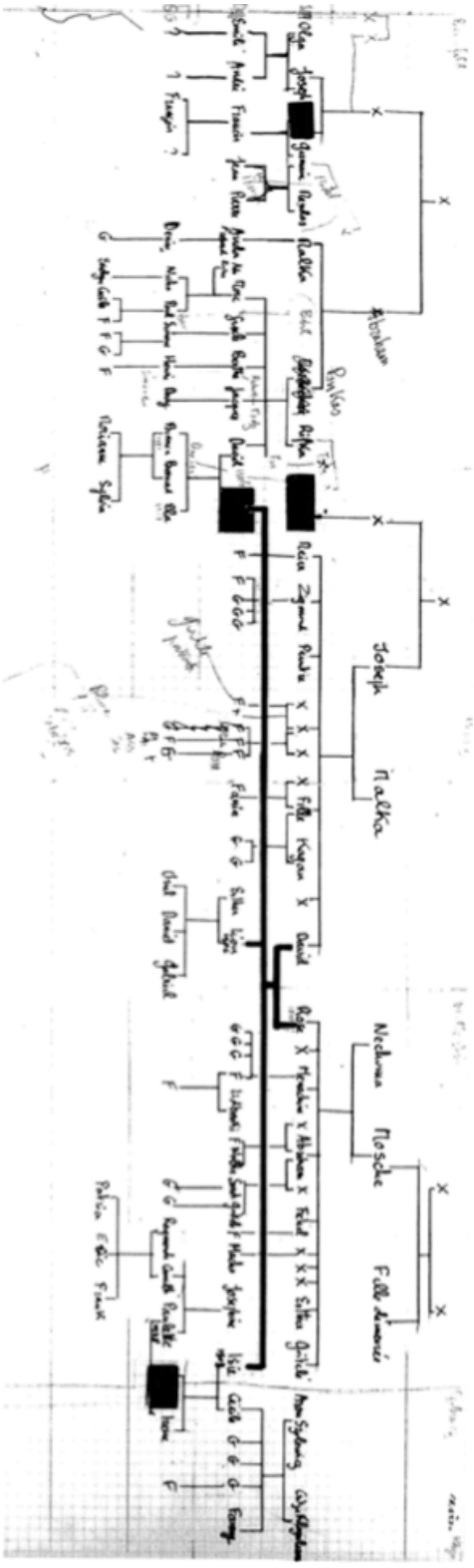


Figure 12. — Plan de la version « d'Arnaud » (n° 86, 1, 101)

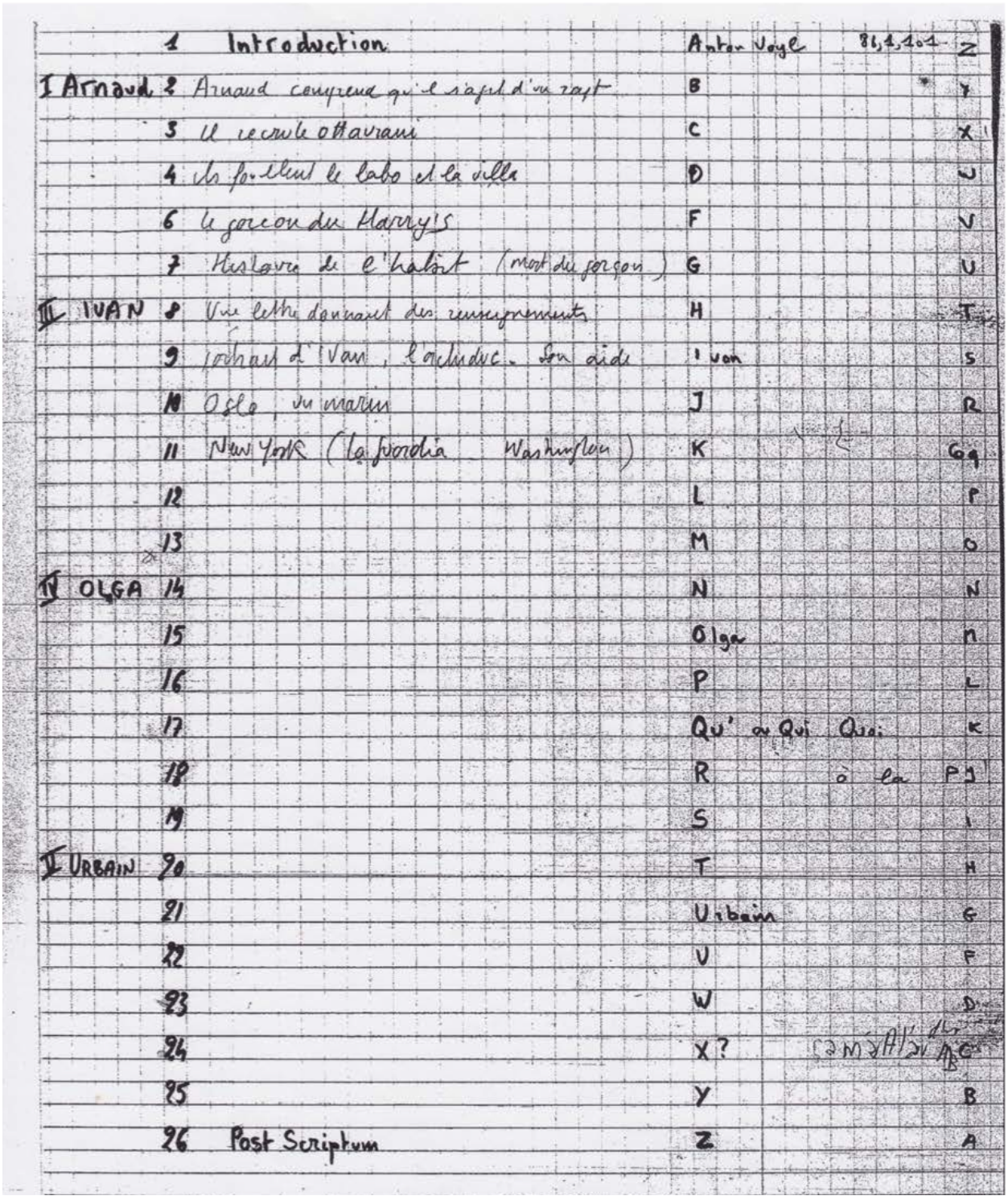
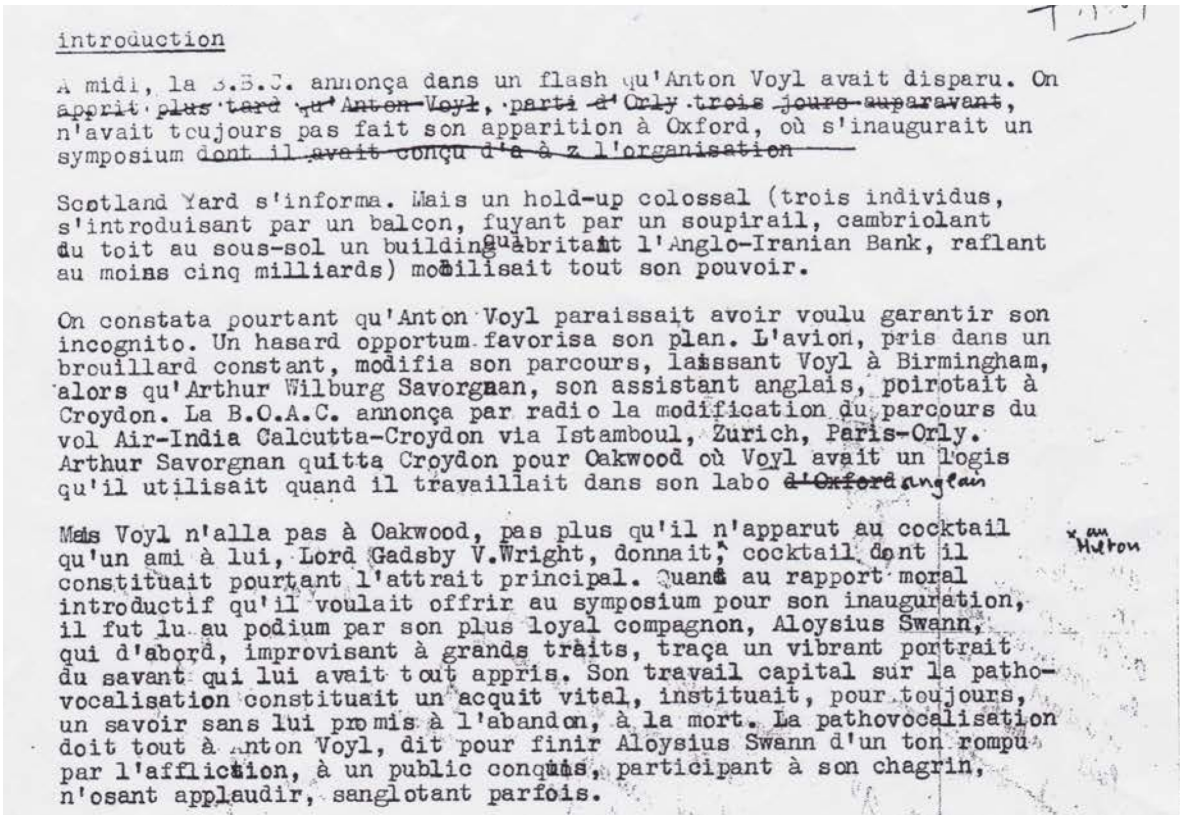


Figure 13. — Le premier chapitre de la version « d'Arnaud » : « Introduction »

(n° 86, 1, 4 r°, reproduction partielle)



introduction

A midi, la B.B.C. annonça dans un flash qu'Anton Voyl avait disparu. On apprit plus tard qu'Anton Voyl, parti d'Orly trois jours auparavant, n'avait toujours pas fait son apparition à Oxford, où s'inaugurait un symposium dont il avait conçu d'a à z l'organisation

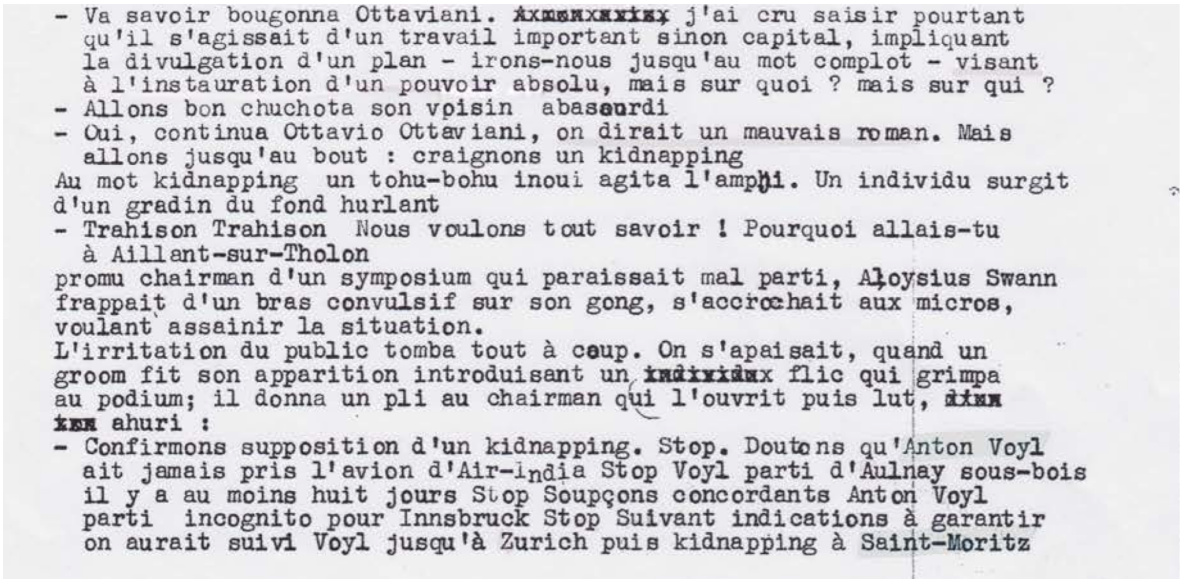
Scotland Yard s'informa. Mais un hold-up colossal (trois individus, s'introduisant par un balcon, fuyant par un soupirail, cambriolant du toit au sous-sol un building abritant l'Anglo-Iranian Bank, raflant au moins cinq milliards) mobilisait tout son pouvoir.

On constata pourtant qu'Anton Voyl paraissait avoir voulu garantir son incognito. Un hasard opportun favorisa son plan. L'avion, pris dans un brouillard constant, modifia son parcours, laissant Voyl à Birmingham, alors qu'Arthur Wilburg Savorgnan, son assistant anglais, poirotait à Croydon. La B.O.A.C. annonça par radio la modification du parcours du vol Air-India Calcutta-Croydon via Istamboul, Zurich, Paris-Orly. Arthur Savorgnan quitta Croydon pour Oakwood où Voyl avait un logis qu'il utilisait quand il travaillait dans son labo d'Oxford anglais

Mais Voyl n'alla pas à Oakwood, pas plus qu'il n'apparut au cocktail qu'un ami à lui, Lord Gadsby V.Wright, donnait, cocktail dont il constituait pourtant l'attrait principal. Quant au rapport moral introductif qu'il voulait offrir au symposium pour son inauguration, il fut lu au podium par son plus loyal compagnon, Aloysius Swann, qui d'abord, improvisant à grands traits, traça un vibrant portrait du savant qui lui avait tout appris. Son travail capital sur la patho-vocalisation constituait un acquit vital, instituait, pour toujours, un savoir sans lui promis à l'abandon, à la mort. La pathovocalisation doit tout à Anton Voyl, dit pour finir Aloysius Swann d'un ton rompu par l'affliction, à un public conquis, participant à son chagrin, n'osant applaudir, sanglotant parfois.

x au Hilton

(n° 86, 1, 50, reproduction partielle)



- Va savoir bougonna Ottaviani. ~~xxxxxxxxx~~ j'ai cru saisir pourtant qu'il s'agissait d'un travail important sinon capital, impliquant la divulgation d'un plan - irons-nous jusqu'au mot complot - visant à l'instauration d'un pouvoir absolu, mais sur quoi ? mais sur qui ?
- Allons bon chuchota son voisin abasourdi
- Oui, continua Ottavio Ottaviani, on dirait un mauvais roman. Mais allons jusqu'au bout : craignons un kidnapping

Au mot kidnapping un tohu-bohu inoui agita l'amphi. Un individu surgit d'un gradin du fond hurlant

- Trahison Trahison Nous voulons tout savoir ! Pourquoi allais-tu à Aillant-sur-Tholon

promu chairman d'un symposium qui paraissait mal parti, Aloysius Swann frappait d'un bras convulsif sur son gong, s'accrochait aux micros, voulant assainir la situation.
L'irritation du public tomba tout à coup. On s'apaisait, quand un groom fit son apparition introduisant un ~~xxxxxx~~ flic qui grimpa au podium; il donna un pli au chairman qui l'ouvrit puis lut, ~~xxx~~ ahuri :

- Confirmons supposition d'un kidnapping. Stop. Doutons qu'Anton Voyl ait jamais pris l'avion d'Air-India Stop Voyl parti d'Aulnay sous-bois il y a au moins huit jours Stop Soupçons concordants Anton Voyl parti incognito pour Innsbruck Stop Suivant indications à garantir on aurait suivi Voyl jusqu'à Zurich puis kidnapping à Saint-Moritz

Figure 14. — Plan n° 86, 1, 95, 2 d.

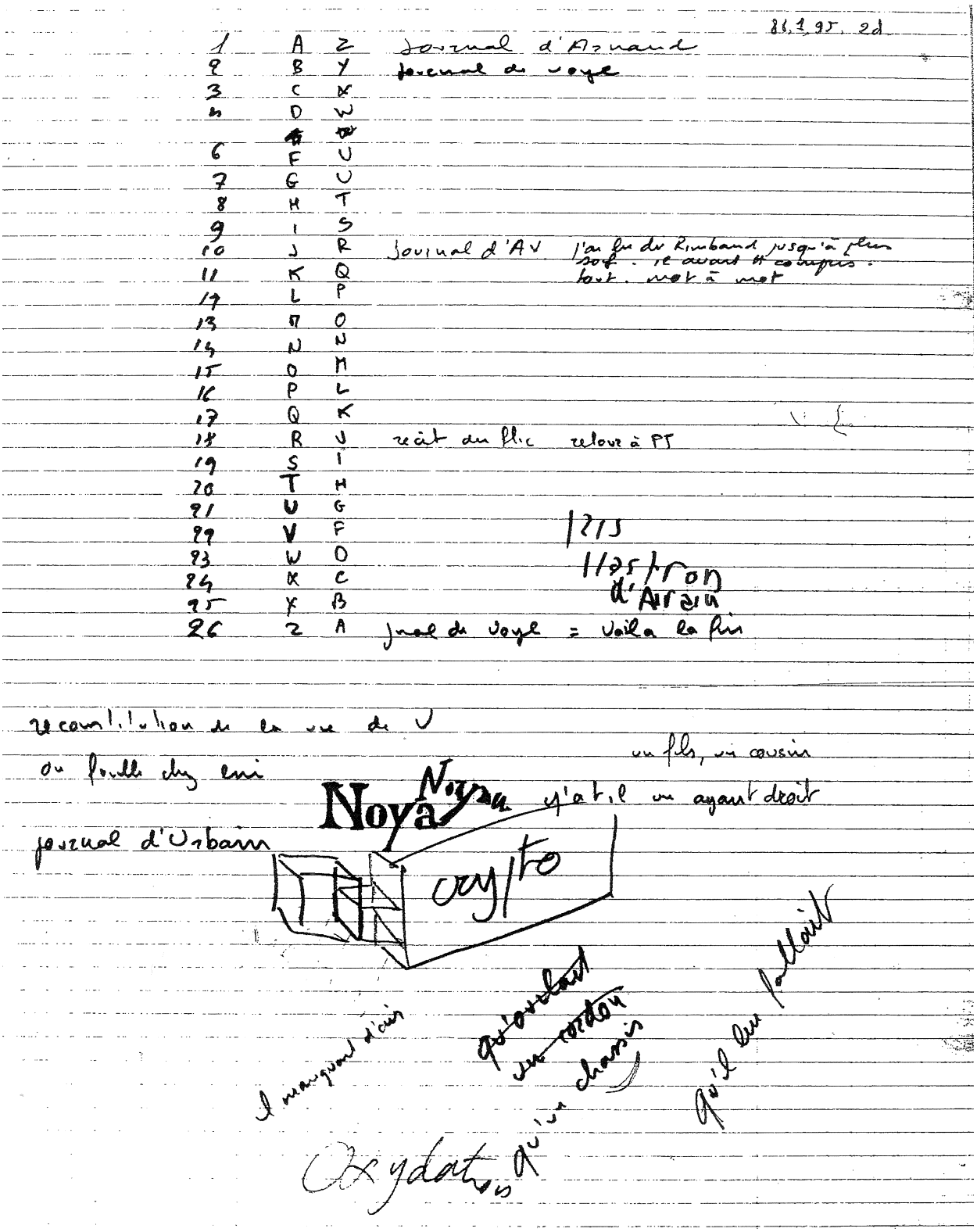
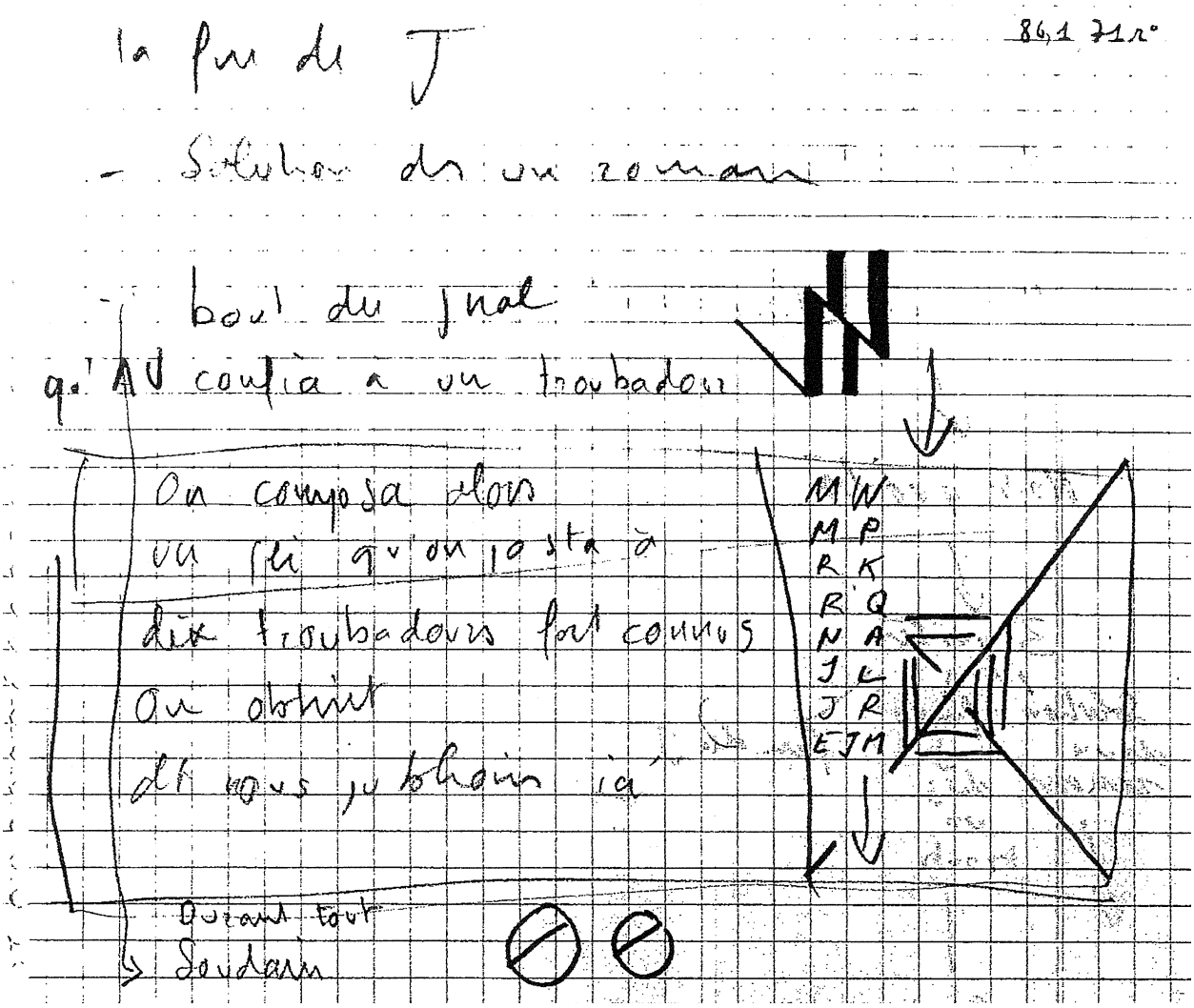
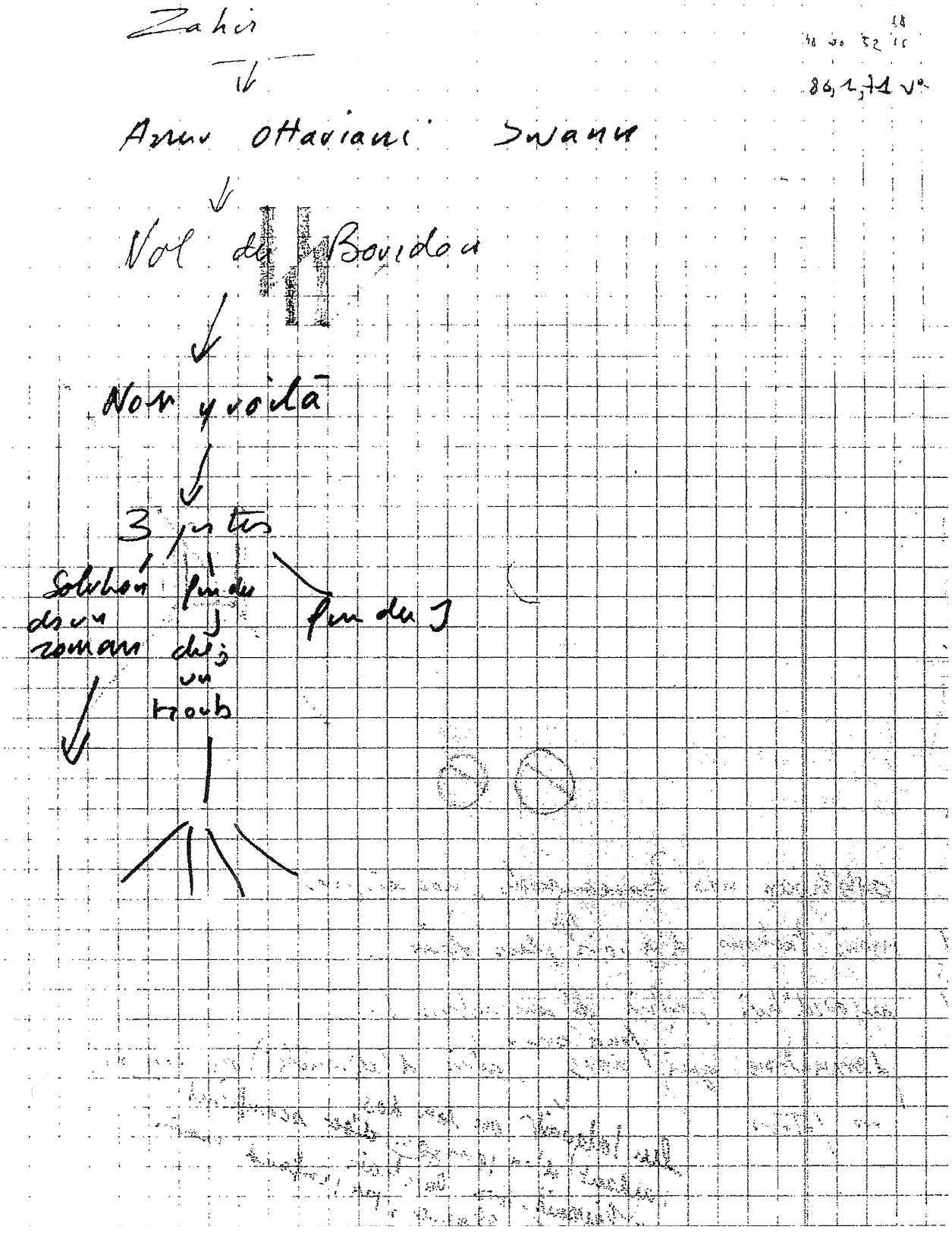


Figure 15. — Plan n° 86, 1, 71 r° et v°

(n° 86, 1, 71 r°, reproduction partielle)



(n° 86, 1, 71 v°)


Zahir
86, 1, 71 v°
Vol de Boulogne
Nov y voilà
3 jours
Soirées
fin du
fin du J
dans
roman
deux
un
trou